

Valér Mikula
Od baroka k postmoderne

Od baroka k postmoderne

1997, Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L. C. A. Levice, Edícia Mimo, zväzok 5

Valér Mikula

Od baroka k postmoderne

Interpretačné sondy
do slovenskej literatúry

Venujem Marcele

Obsah

<i>Úvod</i>	11
Bajza polemik čiže Od baroka k osvietenstvu (a späť)	15
Bohuslav Tablic a osvietenstvo	23
Hollého obraznosť a bernolákovský klasicizmus	35
Chalupkov zverinec („Zvierací“ aspekt Chalupkových postáv)	41
Hviezdoslav ako automýtus	49
Symbolizmus v slovenskom literárnom dejepisectve	57
Významová štruktúra Chrobákových próz	65
Autobiografickosť a sujet (<i>L. Ondrejov: Šibeničné pole</i>)	89
Predposledné veci (<i>J. Kostra: Len raz</i>)	97
Tatarka alebo Démon pátosu	105
Postmoderné vyústenie? (<i>Š. Moravčík: Sedláci</i>)	115
Svet bez hlavy, telo v príbehu (<i>P. Vilikovský: Krutý strojuodca</i>)	121
Žiť ako nikto (<i>M. M. Šimečka: Záujem</i>)	127
Autentickosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii	135
<i>Résumé</i>	145
<i>Zoznam literatúry</i>	147
<i>Bibliografická poznámka</i>	155
<i>Menný register</i>	157

Úvod

Táto kniha nemá ambíciu byť čo aj rapsodickými dejinami slovenskej literatúry či aspoň istého jej úseku, aj keď názov možno podobné očakávanie vzbudzuje. Ide v nej predovšetkým o rad interpretačných sond do jednotlivých diel či do autorských súborov vo vyše dvestoročnom časovom rozpätí. Dôraz teda nie je na literárnej histórii, ale na interpretácii textu. Práve interpretáciu totiž považujem za jednu z najúčinnějších ciest k zmyslu konkrétneho textu, ale aj celku autorovej tvorby či k zmyslu určitých vývinových období a napokon i literatúry vôbec.

Vychádzam pritom z prostého predpokladu, že základným prístupom k literatúre je čítanie. Moment čítania kladie dôraz na čitateľský zážitok ako východisko vzťahu k literárnemu dielu; živé osobné zaujatie sa tak akcentuje ako predpoklad nezavádzajúcej recepcie literárneho textu, ba v istom zmysle i jeho ďalšej existencie. Z tohto pohľadu i čítanie starších diel slovenskej literatúry je skusným overovaním ich „existencie“ (pôsobenia) v dnešnom čitateľskom (t. j. predovšetkým hodnotovom) kontexte. Každá nová interpretácia, každé kompetentné vyňatie textu z jeho dobového začlenenia zároveň spôsobuje, že po operácii takéhoto „prečítania“ ho už nemôžeme „vrátiť“ na predchádzajúce miesto – čítanie oživuje nielen text, ale viac alebo menej „pohýbe“ aj jeho okolím, „domovským“ prostredím. Literárnohistorická intervencia je takto neodmysliteľnou súčasťou každej interpretácie, i keď sa to nemusí vždy transparentne prejavíť. Napokon aj mladšie texty či priamo texty súčasné môžeme často pochopiť iba tak, keď ich „novosť“ – čitateľsky niekedy ťažko zvládnuteľnú – interpretačne usúvzťažníme s tým „starým“, z ktorého vychádzajú či ktoré popierajú.

Popri literárnohistorickom (vývinovom) zreteli druhou základnou zložkou nášho chápania interpretácie je teoretický zreteľ. Nijaké čítanie sa nezačína z nulového bodu, vždy k nemu pristupujeme s istou – viac alebo menej presnou, viac alebo menej formulovanou – predstavou, čo je to text, ako je štrukturovaný, čo je literatúra, ako prebieha literárny proces atď. Táto predstava (ktorú od istého stupňa artikulovanosti môžeme nazývať teóriou) je pri dotyku s konkrétnym textom nevyhnutne preverovaná, prehlbovaná, modifikovaná, resp. potvrdzovaná. V každom prípade pri interpretácii umeleckého textu je teoretický zreteľ nevyhnutnou

podmienkou jej korektnosti; ak sa pri interpretácii uplatní také narábanie s textom, za ktorým je len teoreticky nejasné či až pseudoteoretické pozadie, naše vývody budú nekontrolovateľné a výroky axiomatické. Jedným zo znakov vedeckosti je nezakrývať cestu, ktorou sme došli k poznatku – pretože tá je aspoň taká dôležitá (najmä pre iných čiže pre metodológiu) ako poznatok sám.

Nakoniec nielen interpretácia textu, ale ani literárna história dnes nie je mysliteľná bez silnej intervencie teoretického momentu. Ak sa hovorí o literárnohistorickom modelovaní, reč je vlastne o procese abstrahovania od empirickej mnohosti literárnych faktov do podoby transparentných štruktúr, čo je už činnosť par excellence teoretická.

Naša literárna (a nielen literárna) história ešte donedávna plnila vo vzťahu k minulosti i kreatívnu funkciu: píšuc o literárnej minulosti, zároveň ju vytvárala. Dnes – aj vďaka pozitívnym nálezom doterajšieho bádania – sa už nachádzame v odlišnej situácii: dôvera v reálnu existenciu (a teda i gnozeologickú nevyčerpatelnosť) skúmaného objektu je taká veľká, že treba dať jasne najavo nemožnosť postihnúť ho jednorazovým poznávacím aktom. A práve tu je miesto pre interpretačný prístup, ktorý neprichádza s nárokom posledného slova, ale počíta s mnohohlasným diskurzívnym univerzom (a zároveň ho spoluvytvára). Interpretácia teda už „nemusi“ – a ani nechce – literárnu minulosť vytvárať, uspokojuje sa „iba“ so zmnožovaním jej obrazu.

Užitočnosť interpretácie pre literárnu históriu i pre teóriu literatúry spočíva aj v tom, že do oboch disciplín prináša kritérium overiteľnosti. Až nevyhnutnosť pochopiť a vysvetliť konkrétny literárny text najlepšie preverí všetky nástroje, ktoré si veda vypracovala, i schopnosť skúmateľa narábať nimi. V interpretácii textu sa spája empirická zložka (jazyková a literárna skúsenosť interpretátora, jeho cit pre výrazové kvality textu a poznanie jeho významových súvislostí) so zložkou teoretickou (so všeobecnou predstavou, čo je to text, a ako ho možno analyzovať). Interpretácia je teda aj „umením“, aj vedou: jej výsledky závisia od vnímanosti interpretátora na text a na svet, no zároveň aj od úrovne a miery vypracovanosti súboru nástrojov a postupov, dovoľujúcich spoľahlivo a bez rizika evidentných omylov vysvetľujúco preniknúť do podstaty umeleckého textu. Veda, akcentujúca všeobecnosť, opakovanosť, overiteľnosť, má prirodzený záujem rozvíjať predovšetkým túto druhú, metodologickú zložku.

Je tu však aj zložka, ktorú som trochu nadnesene nazval „umením“: tú možno identifikovať ako literárnokritickú a práve cez ňu sa odohráva hodnotová identifikácia interpretovaného textu. Literárnokritický prístup prichádza k slovu predovšetkým v kontakte s novými textami, kde vzhľadom na prirodzený nedostatok sekundárnych vstupných dát sa u bádateľa vo zvýšenej miere uplatňuje intuitívne uchopenie zmyslu textu. Kompetencia literárneho kritika je vytváraná súhrou vnímanosti na estetické kvality textu s vycítením ich relevancie vzhľadom na ďalší umelecký i kultúrno-spoločenský vývin. No ani tam, kde je „ďalší vývin“ známy, ako je

to v prípade starších textov, literárnohistoricky už bohato „okružených“, by literárnokritický zmysel bádateľa nemusel (a nemal) atrofovať. Ak literárna história má často sklon redukovať hodnotu textu na tie jeho zložky, ktoré boli neskorším vývinom potvrdené, literárnokritický pohľad, nezáväzujúci sa späťne vyvedenou „vývinovou zákonitosťou“, môže odkryť text v celej jeho potencialite, obnoviť hodnotovú neistotu, ktorá sprevádza každý nový jav, a tým nepriamo viesť k prevereniu ustálených hodnotových schém. Literárnokritický zreteľ preto považujem za tretiu zo základných zložiek interpretácie textu.

Interpretácia tak predstavuje syntézu (pre autora tejto práce najviac vyhovujúcu) literárnoteoretického, literárnohistorického a literárnokritického prístupu. Verím, že práve interpretačný moment zjednocuje jednotlivé texty tejto knihy, ktoré sa pohybujú v pomerne veľkom časovom rozpätí nielen pokiaľ ide o interpretované diela (1782–1997), ale aj pokiaľ ide o vznik samých interpretácií (1975–1997). Tie sa navyše vyznačujú nerovnakou mierou analytickosti, rozličnou šírkou i hĺbkou záberu (od interpretácie jedného textu cez pohľad na celok autorovho diela až po sledovanie istého aspektu v priebehu viacerých desaťročí) a s tým súvisiacou žánrovou variabilitou (od metodologicky orientovaných štúdií cez literárnohistorické reinterpretačné až po esej či skusmú sondu literárnokritického typu), čo tiež neprispieva k ucelenosti knihy. Postupovať podľa jednotnej šablóny by však v rámci takéhoto rozptylu nebolo možné a hádam ani vhodné – protirečilo by to aj vyššie naznačenému chápaniu interpretácie ako spôsobu živého kontaktu s literatúrou.

Ostáva mi nakoniec len vysloviť nádej, že predložené kapitoly okrem skromného podielu na literárnohistorickom a literárnoteoretickom poznaní sú zároveň takým príspevkom k metodike interpretácie, ktorý celkom neodrádza od čítania samej literatúry.

Bajza polemik čiže Od baroka k osvietenstvu (a späť)

Bajza nebol polemikom iba v *Anti-Fándlym*, ktorým sa však ako polemik (podľa niektorých neslávne) preslávil. Chuť polemizovať, vyvracať a zosmiešňovať názor i výzor protivníka nájdeme v každom z jeho literárnych alebo literatúry sa týkajúcich diel; ba do sporov sa dostával i mimo literatúry (o jeho finančnom spore so Štefanom Kováčsom, hospodárskym správcom patróna dolnodubovskej fary pozri Kotvan, 1975: 19–20). A napokon v dielach, v ktorých sa už prispôsobuje predstavám cirkevných cenzorov, polemizuje – nepriamo a možno nechtiac – vlastne sám so sebou, so svojím neprispôsobivým temperamentom a so svojou ctižiadostivosťou.

Už jeho vstup alebo pokus o vstup do literatúry (*Rozličné verše*, rkp. 1782) je spojený so žánrom, v ktorom sa jeho danosti polemika mali možnosť uplatniť – s epigramom. No aby sa tak stalo v čo najúplnejšej miere, musel rázne obmedziť variačné pole epigramu ako žánru: „... proti prevahe tzv. heroických epigramov, ktoré sa u nás neskoršie nazývali ‚nápisý‘, máme u Bajzu výlučne ‚komické‘ epigramy“ (Bakoš, 1964: 223). Mnoho z tejto komiky a satiry iste našiel v predlohách, najmä u J. Owena (pozri Hucková, 1965) – autor sa s tým v *Predmlúve Rozličných veršov* ani netají:

*Z dílu vimišlení toto jinší mali,
v rozličních ho knížkách juž aj druhí dali;
ti js ho jen pozbíral, preložil, prevrátil,
premenil, zjináčil, podlžil, ukrátil.*

(Bernolákovské polemiky, s. 170)

Stojí však za povšimnutie, akým spôsobom Bajza s predlohou pracuje, ako ju „zjináčil“: „vo svojich epigramoch je oproti svojmu vzoru satiricky britkejší, mravokárnejší, ba i vulgárnejší“ (Bakoš, 1964: 223). V takomto „spracovaní“ sa iste okrem domácej tradície pololudovej tvorby (Bakoš, tamtiež) prejavujú i autorove osobné dispozície a sklony. Bajzova protirečivá povaha i jeho protirečivá tvorba hádam najvýstižnejšie zo všetkých našich autorov ilustrujú protirečivosť obdobia premeny barokovej estetiky na estetiku klasicistickú v slovenskej literatúre.

Bezvýznamná pre túto premenu nie je ani voľba žánru, ktorým sa Bajza rozhodol vstúpiť do literatúry. S epigramom je spojená povinnosť pointovať, čiže cestou originálnej úvahy, zovšeobecnenia, vytvárať kontrastné vyznenie nastolenej témy. Výrazná dvojčlennosť epigramu (nastolenie témy a jej – často prekvapujúce – zovšeobecnenie) i jeho malý priestor nedovoľujú širšie sa rozvinúť zážitkovej zložke. Zážitok, príhoda sú bez zbytočných prietrahov (nie však bez prietrahov vôbec!) prevedené na skúsenosť, na zovšeobecňujúce poznanie. Kládie sa tu dôraz na intelektuálnu manipuláciu s realitou, na rozumové vyrovnanie sa s vecami, ktoré sú zdrojom našich prevažne negatívnych citových zážitkov.

Ale to iste nebude hlavný dôvod, prečo kapitolke svojich *Dejín literatúry slovenskej*, venovanej Bajzovým epigramom, dal Š. Krčméry názov *Cynizmus básnický* (Krčméry, 1976: 264–265). Cynickým, „bezcitným“ sa stáva epigram práve vtedy, keď zlyháva jeho rozumová stránka, čo umožňuje neúmerne rozvinúť sa stránke zážitkovej. Účinok sa potom nevytvára na základe kontrastu medzi prvou a druhou časťou epigramu, takýto epigram chce pôsobiť hneď od začiatku, svojou prvou časťou, a to tak, že nastolená, silne príznaková, expresívna téma sa kontrastne vyhraňuje voči reálnemu, mimotextovému pozadiu. Taký je napríklad Bajzov epigram *Na starího skúpiho*:

*Vše vlasi jsi juž potratil okrem pjet', šest' zeleních;
vihnil ti juž vše zubi mimo dvuch zahrzaveních.
Zle vidíš: temné oči-t' do tila kamsi vpádajú;
piski ti na bradu leťá a víc sa nezatvárajú.
Teško slišíš: mach ti zaróstel obidve uchá:
bezpečne ti sedá na nos, kolikrát chce, mucha.
Z ohiblěj chrbotnéj kosti zustala ti pekná kosa;
nohi ťa ani po najhladšejšej ceste juž nenosá.
Hrube dýcháš: chrčíš, kašleš, fučíš, chrchreš;
a ducha po kusi pluješ a vivrhuješ.
A predce peníze aj včil zhrnáš, sbiráš,
hrabeš, ukladáš, stlkáš, pečadiš, zavíráš.
Prečože z hromadi juž blázen nežíješ?
Však setvi dňuv tolko, kolko lét přežil jsi, juž přežíješ.*

(Bernolákovské polemiky, s. 187–188)

Myšlienkový paradox je tu nahradený pitoresknými detailami. Rozumné správanie, rozumná životná zásada sa prebojáva cestou pôsobenia na city prijímateľa bez ohľadu na jeho etickú a estetickú mieru. Ba ide práve o to, vyviesť ho z miery, dostať ho do heteronómneho postavenia (pozri Miko, 1973: 188–189). Opozícia *cit – rozum* (zážitok – poznanie, príhoda – skúsenosť), na ktorej je postavený

epigram tak, že od prvého sa rýchlo a účinne prechádza k druhému, sa v tomto prípade rieši proti duchu epigramu ako žánru. Rieši sa barokovým spôsobom – zdôraznením apelu, horrorovosti, znížením etosu výrazu. Rozumnú, „osvietenú“ zásadu Bajza prebojáva „neosvietenými“ metódami.

Zdá sa, že epigram so svojimi nárokmi na kompozičnú disciplinovanosť, na stručnosť, na rozumovú stránku mal spomedzi existujúcich žánrov najväčšiu šancu pripraviť cestu klasicizmu. Ak sa tak nestalo už u Bajzu, ale až u Kollára, je to zrejme aj preto, lebo v Bajzových časoch bol ešte prisilný vplyv tzv. ľudového baroka, u nás predstavovaného najmä pololudovou literatúrou – o. i. aj facéciami a lascívnymi, skatologickými, vulgárnymi veršami. Tejto tvorbe sa u nás pripisuje značný význam v procese emancipácie estetickej funkcie literatúry, oslobodzovania literatúry od teológie (Hamada, 1967). Zdá sa však, že takéto uvažovanie trochu trpí anachronizmom. Tvorba podobného druhu mala svoj význam v stredovekej a ešte i renesančnej kultúre, kde vytvárala akýsi vnútorný protipól oficiálneho, vysokého, ale v časoch neskorého baroka už rozhodne stratila svoju – ako by povedal Bachtin – obrodzujúcu silu. Nie je už znakom renesančnej emancipácie subjektu, skôr jeho úpadku, na ktorý sa on sám pozerá so zvláštnym zaľúbením. Nejde tu už o antikultúru, o komplement oficiálnej kultúry, ako to bolo v stredoveku, ale skôr o ne-kultúru. Zábavnosť, kratochvílnosť tejto literatúry by bolo hľadám treba v čase jozefínskych reforiem chápať už nie ako fakt autonomizácie estetickej funkcie, ale skôr ako rezignáciu subjektu na skutočné možnosti individuálneho rozvoja a spoločenskej aktivity. Vynára sa tu opozičná dvojica *spoločenská aktivita – individuálna rezignácia*, ktorá takisto zachytáva protirečivosť Bajzovej situácie.

Hoci je Bajza prívržencom jozefínskych reforiem, ich spoločensky angažovaným presadzovateľom, značná časť jeho literárnej aktivity ho situuje na druhý pól tejto opozície. Nejde ani tak o epigramy – tu sú náznaky, že jeho vývin smeroval k oslobodzovaniu sa z domácej nekultúrnej, retardujúcej tradície (svedčí o tom napríklad prechod od rýmovaného sylabického verša v prvej časti epigramov k časomernému veršu v časti druhej), ale najmä o skutočnosť, že niektoré zo spomínaných úpadkových žánrov, pestovaných najmä zemianskou a meštianskou vrstvou, sa stali predmetom Bajzovho záujmu pri jeho ústupe z pozície, ktorú si pripravil druhým zväzkom *Reného*: sú to facécie a anekdoty (*Veselé účinky a rečení*, 1795) a exemplá (*Príklady ze svätého Písma*, 1813).

V epigrame, ktorý sme citovali, sme videli, že Bajza chce apelovať na rozum prostredníctvom výjavov, vyvolávajúcich negatívne citové zážitky. Pôsobenie na „nízke“ city je najčastejším Bajzovým postupom, ale nie jediným. Chce pôsobiť i prostredníctvom pozitívnych, „vyšších“ citov, nechce vyvolávať len odpor, ale aj súcit, chce nielen odstrašovať a vysmievať sa, ale aj dojímať. Na začiatku druhého zväzku *Reného* zobrazuje prostredie a intelektuálnu úroveň ženského kláštora tak, aby vyvolal výsmech. No je tu aj vložený príbeh mlčanlivej mníšky – historka,

ktorá nás má cestou ušľachtileho súcitu takisto priviesť k myšlienke o nerozumnosti existencie kláštorov. Bajza používa obidve citové polohy na ten istý cieľ – na propagovanie jozefinských, ale aj svojich vlastných reformných návrhov. Druhý zväzok *Reného* je i v tomto zásadne odlišný od prvého – príbeh mlčanlivej mnišky je výnimkou. V druhom zväzku sa totiž už nesnaží čitateľa dojímať, ba vôbec už nechce zapôsobiť na city, ale obracia sa priamo na rozum.

Prejavuje sa to aj v jeho textových a štylistických postupoch. Namiesto sentimentu používa iróniu a v žánrovom nadväzovaní už neuplatňuje napodobenie, ale paródiu. A to sú práve najsilnejšie miesta jeho diela. Ak V. Marčok (1968: 83) hovorí, že „Bajza je... lepším pamfletistom ako epickým satirikom“, keďže pamflet „predpokladá predlohu..., ktorú treba obrátiť naruby“, možno jeho zistenie zovšeobecniť v tom zmysle, že tam, kde má Bajza predlohu, s ktorou sa môže polemicky vyrovnávať, je „lepší“ ako tam, kde musí tvoriť nový model, nový žánrový alebo tematický vzorec. Tento názor korešponduje do istej miery s hodnotením P. Zajaca (1976: 227), ktorý hovorí, že „tam, kde je jeho kritika skrytá, je slabšia ako tam, kde autor kritizuje priamo, otvorene“. Paródia nie je síce celkom priamou kritikou, no v porovnaní so skrytou kritikou typu Montesquieuových *Perzských listov* je určite oveľa otvorenejšia a priamejšia. Paródia predpokladá u čitateľa poznanie kritizovanej predlohy. Ak chce byť účinná a mať čo najširší dosah, musí sa polemicky vyrovnávať s vecami, ktoré sú všeobecne známe. Bajza robí práve toto: paroduje napríklad kázeň, priebeh bohoslužby, správanie sa kveštárov, teda veci dôverne známe každému človeku tých čias.

Je zaujímavé, že pri parodovaní používa Bajza tie isté postupy ako pri afirmatívnom nadväzovaní na predlohu v epigramoch, iba im dáva kontroverzné vyznenie. Ak hovorí o svojich epigramoch, že ich „*jen pozbíral, preložil, prevrátil, premenil, zjináčil, podľžil, ukrátil*“, to isté môžeme povedať aj my o jeho postupoch v *Reném*, najmä v jeho druhom diele. Na „text“ barokovej skutočnosti či text kázne alebo barokových výtvarných diel aplikuje vlastne citované metatextové postupy.

„*Pozbíral*“. Celý druhý diel *Reného* je zbierkou istých spoločenských skutočností tých čias, je výberom istých faktov – tých najnegatívnejších. Je to vlastne „tendenčný prepis“ skutočnosti do literatúry – a pri tomto „prepisovaní“ si Bajza počína originálne, tu nemal predlohu, ktorá by mohla usmerňovať jeho pohľad na domácu dobovú skutočnosť.

„*Preložil*“. Pomenoval iným jazykom vec, o ktorej hovorí. Nehovorí napríklad o speve pri bohoslužbách, ale o vrešťaní.

„*Prevrátil, premenil*“. Travestoval, z vysokej polohy presunul do nízkej. Napríklad pri citovaní kázne mnicha, prijímajúceho do kláštora novicku, Bajza nebadane prechádza z náboženskej symboliky (*sestra, holubica, ruža, zásnubenica*) do sféry konkrétnych, nesymbolických predstáv („*potancujúca jako kozička*“), ktoré tak spätne zbavujú vznešenej znakovosti i predchádzajúce symboly a odhaľujúco ich premiestňujú zo symboliky náboženskej do symboliky erotickej:

„Pod', techdi, sestra má zlíbaná, pod', budeš korunovaná! – Florentia, láskavá moja, holubica moja vívolená, jako lalio čistá ruža moja, zásnubenica moja roztomilá, jako striberný mesíc v ohni pozláčená, jako slúnce, má príbuzná, má prítelkiňa, vihazujícá sa, poskakujícá a potancujícá jako kozička, majícá ruki, jako bi ťi je bil struhár vistrúhal – pod', budeš korunovaná z posvecením rádu tvého šlárem!“

(René mládenca príhodi a skusenosti, s. 231)

„Zjináčil“ – ozvláštnil. Napríklad dedinskú svadbu – ako to pekne odhalil Marčok (1968: 89) – podáva Bajza spočiatku ako prepadnutie zbojníkmi, a nie bez hlbšieho významu, pretože taká svadba „olúpi“ rodičov o všetky peniaze a zadlží ich na dlhé roky.

„Podlžil, ukrátil“. Tu ide vlastne o princípy karikatúry a grotesky, ktoré Bajza hojne používa.

Osvietenská povinnosť poučovať však vyvoláva aj nedôveru k samostatnej estetickej pôsobivosti textu, a najmä k jeho operatívnej účinku – a tak k „príhode“ pridáva autor aj „skúsenosť“, názor, explicitný postoj. Po účinnom, dostatočne výrečnom karikujúcom zobrazení bohoslužieb si Bajza predsa len nenechá ujsť príležitosť zamoralizovať si:

Málo jich bilo anebo prám ništ, ktorí bi bili na obetujícího kňeza patrili, ktorí bi sa bili, jak na dům modleňá, na chrám Pána prislúchá, zachovávali; a ktorí bi to predce chceli, pre ostatních bezbožních konatí bi bili němohli. Ale ňech jest čokolív o přestupkách tíchtu. (s. 233)

A práve tento osvietensko-reformný postoj k svetu, postoj v podstate pozitívny, hľadiaci na zlepšenie existujúceho stavu, a nie na jeho odstránenie, bol, zdá sa, brzdou ďalšieho umeleckého vývinu u Bajzu i u ďalších našich osvietencov. Paródia ako odmietanie, zhoršovanie, nihilizovanie „predlohy“ – spoločenskej skutočnosti tých čias, sa tu konfliktne stretá so snahami o jej zlepšovanie. V opozičnej dvojici *reformovanie – nihilizovanie* jasne dominuje reformovanie, čo má vplyv aj na estetické vyznenie textu: prevláda v ňom *mimoestetickosť* nad *estetickosťou*.

Paródia, ostatne, sama osebe ani nemá silu nastoliť nový estetický ideál, nový model sveta. Ako hovorí P. Zajac, „pri zámene jednej kľúčovej tradície za druhú nie je hnacím motorom polemizovanie alebo paródia (tie len proces urýchľujú, samé sú však príznakom, i keď kritickým, parodovanej alebo polemicky narušovanej kľúčovej tradície), ale presun ťažiska na iný vývinový rad s jeho vnútorným vývinom“ (1976: 236). Bajzovej paródii sa však nepodarilo úplne rozložiť ani starý estetický ideál. Evidentné je to najmä tam, kde prechádza z polemiky literárnej, žánrovej, estetickej (kázeň, vyobrazenia v kláštore) do polemiky spoločenskej. Tu – ako na to upozornil V. Marčok – používa tie isté postupy, ktoré predtým parodoval. Napríklad opis predstavenej kláštora je „silno poznačený barokovým naturalizmom“ (1968: 84):

Bila pak juž náležiťe stará táto osvícená vrchná: Više sed'emdesáti rokov v kláštéri sa bývaťi ríkala v stáléj ducha spokojnosti, a to preto, že (jako ona verila) hñed v desátem roku mnišské slibi na sebe prijala.

Chrbetná jěj kost' bila d'ivñe na spúsob ťevového hrbca skrivená, na jednu nohu hrube kulhala, druhú pak ťešce vláčila; obidve ruki z lopatek jakosi vitknuté mela.

Oči velice veliké, z velkiho velice rodu ju biťi znamenali, jen že jedno bilo čírné, druhé srvátkové a obidve škared'e karpavé.

Nos jěj tuším Cicero a Numa Pompilius v d'edictvý bil poručil, s ňehož mnoho mladích nosečkv na vše strani vizíralo. Že tabak a jsíce čírný líbila, dva potoki z otca nosa vždi leťící svedčili.

Ze zubov juž aňi koreňuv nemela; to bilo poznaťi, kd'iž sa usmívala...

(s. 239–240)

Bajza vnímal barokovú estetiku ako prežitú, zastaranú, polemizuje s ňou, ale keď potrebuje účinný slovesný prostriedok, pomocou ktorého by sa vyrovnal s jestvujúcimi spoločenskými nedostatkami, vracia sa späť k osvedčeným metódam barokovej persuazívnosti. Nájst' nové prostriedky, postulovať nový estetický ideál, to už presahovalo jeho schopnosti. Napokon, nešlo mu ani tak o postulovanie nového estetického, ako o presadenie nového spoločenského ideálu. Od negácie reálneho prechádza k afirmácii ideálneho. Schematicky to možno znázorniť triádou: *negácia literatúry, umenia* → *negácia skutočnosti* → *afirmácia projektu skutočnosti*. Pokiaľ ide o realizáciu tejto triády v texte, estetická hodnota má tu zjavne zostupný spád. Ak v opise abatiše (negácia skutočnosti) ide ešte o akú-takú estetiku, i keď zastaranú, tak tam, kde autor prechádza k postulovaniu, k úvahám a k návrhom novej nápravy (väčšinou ústami Reného), stáva sa hotovým didaktikom a jeho text nemožno vnímať ako estetický fenomén.

Z tohto hľadiska potom nebude až také prekvapujúce, ak za jeden z esteticky najhodnotnejších Bajzových textov budeme považovať jeho pamflet *Anti-Fándly* (1789). Ten napĺňa takmer všetky predpoklady, ktoré robia Bajzove texty esteticky hodnotnejšími, vývinovo progresívnejšími: negácia literatúry, existencia predlohy (Fándlyho *Dúverná zmlúva*), opieranie sa o rozum, nie o cit (pokúša sa napríklad Fándlyho usvedčovať z nelogickostí a protirečení), ba aj recidivujúce ľudovo-barokové postupy tu získavajú takmer renesančnú obrodnú silu. Prekrúcanie mena Fándly, deminutíva, ktoré majú ambivalentný význam (hypokoristikon i nadávka), ale aj priame zosmiešnenia, invektívy, osočovanie – celý tento negujúci nápor je taký silný, preexponovaný, že chtiac-nechtiac nabera na seba aj pozitívny obsah.

Je to opäť znížený etos, lenže tentoraz na rozdiel od epigramu o starom lakomcovi ho nevnímame tak rušivo – pociťujeme ho akosi v úvodzovkách. Kým v epigrame bola snaha smerovať z literatúry do života, literárnou tradíciou postihovať život – a nízka, zastaraná literárna úroveň „znižovala“ aj skutočnosť, o ktorej sa hovorilo, tu sa smeruje zo života do literatúry: rušivý, nepríjemný fakt kontroverzného

reagovania na názory protivníka sa „povyšuje“ povinnosťou formulovať svoju repliku podľa istých pravidiel, a to pravidiel literatúry, nie života. Bajza vytvára fiktívny dialóg, ktorý tým, že je uzavretý do rámca literárnosti, otupuje ostrie jeho útokov, dáva ich do zátvoriek a zbavuje jeho text etickej záväznosti, nastroľujúc záväznosť estetickú. Nejde už o priamu, bezprostrednú nadávku, ale o nadávku zobrazenú, ikonizovanú, predvádzajúcu sa. Publikum je tu nevyhnutne potrebné – je to napoly hra, napoly skutočnosť. Diskutuje sa vecne, ale sú tu i veci na obveselenie publika.

Pravidlá tejto hry prijíma i Fándly vo svojej odpovedi Bajzovi (*Zahambení posmivač Anti-Fándly*, 1790). Oboch protivníkov spája nevysslovená dohoda, že budú bojovať podľa istých pravidiel, a tieto pravidlá aj dodržiavajú. O aké pravidlá ide, to by si už žiadalo rekonštruovať poetiku polemiky tých čias.

(1980)

Bohuslav Tablic a osvietenstvo

Slovenská historiografia a literárna veda právom pokladá Bohuslava Tablica (1769–1832) za jedného z najvýznamnejších predstaviteľov tej časti národnoobrodeneckej inteligencie, ktorá sa zoskupovala z radov slovenských evanjelikov, prevažne kňazov, a ktorá vychádzala z koncepcie česko-slovenskej vzájomnosti. Spolu so svojim spolužiakom z jenských štúdií (1790–92) J. Palkovičom patrí Tablic k najagilnejším činiteľom prvej fázy hnutia, ktoré vo svojich vrcholoch vyústilo do diela P. J. Šafárika či J. Kollára.

Počiatky nášho národného obrodzenia mali v oboch svojich vetvách – česko-slovenskej, t. j. evanjelickej, používajúcej a kultivujúcej češtinu, i katolíckej, bajzovsko-berňolákovskej, uvádzajúcej slovenský jazyk – nepochybne „osvietenské zakotvenie“ (Kowalská, 1993: 43). K osvietenským aktivitám patrilo o. i. zakladanie učených spoločností, usústavňovanie vedeckého poznania v slovníkoch a encyklopédiách (Hof, 1993) – a práve v týchto intenciách bol i B. Tablic iniciátorom založenia *Učenej spoločnosti banského okolia* a stal sa jej tajomníkom, de facto hlavným organizátorom. Významná a niekedy prvolezecká je i jeho literárnohistorická činnosť. Reedoval starších básnikov v dvojzväzkovom diele *Slovenští veršovci* (1805, 1809) a v štyroch častiach *Paměti česko-slovenských básníkův* (ktoré tvorili súčasť jeho *Poezyi*) podal biografie a sčasti i literárnohistorické charakteristiky vyše sedemdesiatich slovenských „veršovcov“ – presnejšie tých, „ktorí sa alebo v Uhorsku narodili, alebo aspoň v Uhorsku žili“.

O osvietenskej orientácii B. Tablica môže nepriamo svedčiť i výber básnikov, ktorých si zvolil na prekladanie: preložil *An Essay on Man* anglického básnika Alexandra Popea (1688–1744), predstaviteľa klasicizmu – preklad vyšiel roku 1831 pod názvom *Zkouška o člověku*. Práve touto Popeovou básňou sa nechal inšpirovať jeden z najvýraznejších predstaviteľov francúzskeho osvietenstva Voltaire (1694–1778) pri písaní svojich *Discours en vers sur l'Homme* (1738). Voltaire sám sa stal ešte predtým predmetom Tablicovho záujmu – Tablic preložil jeho *Henriadu*, roku 1805 ju posielal na cenzúru, no odvtedy je rukopis nezvestný (Brťán, 1974: 88–89).

Ďalším francúzskym osvietencom, ktorého sa Tablic dovoľáva ako autority a ktorého knihy zaraďuje k „tomu najvzácnějšímu, čo na svete vyšlo“, je J. J. Rousseau.

Spomína ho spolu s ďalšími svetovými autormi v básni *Svobodné volení*, ktorú umiestnil na čelo prvého zväzku *Poezyí* (1806) – mohli by sme ju teda považovať za čosi ako programovú báseň; podobne ako knižku *Poezye I* (ďalšie tri nasledovali v rokoch 1807, 1809, 1812) by sme mohli dnešným slovníkom nazvať zbierkou básní.

V tejto básni vykresľuje svoju predstavu ideálneho spôsobu života, aký by si zvolil, keby mu to „*nebesá*“ umožnili: je to život osvietenského vzdelanca a vzdelávateľa vo vidieckom dome na peknej rovine uprostred harmonickej prírody, pritom však na dosah od mesta (v zátvorke poznamenajme, že niečo podobné – popravde, ešte malebnejšie – spomína N. Boileau v 6. epištole p. de Lamoignonovi a dodajme, že nejde zrejme o úplnú náhodu: podobný obraz patrí k osvietenskej topike). Osvietenská je i pasáž, v ktorej Tablic presadzuje myšlienku vzdelávania ľudu, i keď v záverečnej argumentácii už typicky ústi do kompromisu so svojim katechetickým poslaním kňaza:

*Neb kdo říká: lid že nikdy nemá zrústat
V známosti, že musí slepý věčně zůstat,
Přes století všechna v přehusté tmě jíti,
Oči myslí tuze zavázané míti,
Suchý chléb svůj denně slzami si vlašit,
Na trápení horku ustavně se smažit;
Kdož to říká, ten se nebi vysokému
Rouhá, posměch činí přirození svému.*

(*Poezye I*, s. 10–11)

Vráťme sa však k Rousseauovi (Tablic ho uvádza v tvare *Russov* – vo „fonetickom“ prepise, rovnako ako ostatných) i k ďalším autorom, ktorých knihy by chcel autor mať vo svojej ideálnej knižnici. Ide o pomerne často citované verše inak takmer necitovaného Tablica:

*Knihovnu bych žádal znamenitou vlásti,
Na výbor by do ní musily sa klásti
Knihy nejvzácnější v celém světě vyšlé,
Z anglické a franské, z vlaské země přišlé,
Denního jenž světla v Němcích docházejí,
I ty, jenž sa z Polska, z Čech, Rus dovážejí.
Voltér, Šekspír, Pop, Jung, Viland, Lessing, Russov,
Géte, Garve, Šiller, Kant a Lomonosov
Velké okrasy by knihovny mé byli
S Řeky, s Latínky, ježto všickni ctíli.*

(*Poezye I*, s. 13)

Je zaujímavé – a zrejme nie náhodné – že Tablic zachováva pri vymenúvaní krajín, odkiaľ majú knihy prichádzať, aj chronológiu zrodu a šírenia osvietenských myšlienok: na prvé miesto kladie Anglicko, potom Francúzsko, Taliansko a napokon Nemecko, odkiaľ sa osvietenstvo dostávalo do Uhorska už takmer bezprostredne, často i na základe osobnej skúsenosti (sám Tablic napríklad navštívil Goetheho, v Jene navštevoval Schillerove prednášky). Nemecko tak bolo nielen sprostredkovateľom informácií o Východe pre Západ, ale aj – a predovšetkým – opačne.

Pokiaľ ide o mená autorov vyskytujúcich sa v básni, tam je už situácia menej prehľadná – jednak ich zloženie nie je len čisto osvietenské, ale siaha pred i za osvietenstvo, a jednak sme vo sfére estetických preferencií, kde môže dôjsť k simultanizovaniu autorov (a nimi stelesňovaných estetických kánonov), ktorí sú často od seba značne časovo i esteticky vzdialení.

V citovanom dvojverší je estetická heterogénnosť ešte pomerne skromná; pre Tablicov výber by sa tu ešte dal nájsť istý estetický kód, ktorý citovaných autorov zjednocuje, povedzme, na báze pozitívneho vzťahu k antickej tradícii. Pokiaľ však ide o jeho vlastnú básnickú tvorbu, tu sa stretávame s takou veľkou mierou esteticej nesúrodosti, že to takmer spochybňuje tradovanú charakteristiku Tablica ako osvietenského básnika, pripravujúceho a sčasti aj realizujúceho cestu klasicizmu (ak klasicizmus budeme spolu s rokokom považovať s istou toleranciou za estetický výraz osvietenstva). Okrem básní, v ktorých vyjadruje osvietenské názory a postoje, nájdeme uňho veľmi časté recidívy barokového vnímania sveta, no na druhej strane i názvuky preromantizmu v niektorých lyrických piesňach inšpirovaných nemeckými predlohami. Okrem toho sa rád pohybuje i v nižších sférach literatúry – niektoré jeho skladby sú na nerozlíšenie od poloufudových jarmočných hrôzostrašných piesní či od lascivných zveršovaných anekdot, aké sa tradovali a odpisovali v zborníkoch kolujúcich medzi málo kultivovanou uhorskou vidieckou šľachtou.

Táto varieta (nevymenovaná pritom v úplnosti) je priveľmi široká na to, aby sme ju mohli zahrnúť pod jednotný štýlový kód – navyše, ak sa ten kód mení v priebehu jednej básne! Napríklad v básni *Česání ovoce dne 8. září r. 1802* (*Poezye I*, s. 38–39) sú prvé dve strofy pekným idylickým obrázkom jesenného oberania plodov, akosi utvrdzujúcim zmysel pozemského – a voltairovského – kultivovania (svojej) záhradky, aby v tretej strofe túto myseľ upokojujúcu idylu narušil barokový imperatív *memento mori*:

*Padá s stromu jablko zralé,
Po chvíli tak padnem malé!
Smrt nám bledá,
Věčne nedá
Ovoce jíst na zemi.*

Ale Tablic nám pripravuje aj opačné prekvapenia. Báseň s barokovým titulom *Nestálost života lidského (Poezye I, s. 60–61)* sa aj náležite barokovo začína:

*Ráno malý sameček
Do hry ještě beží,
Večer krásny chlapeček
Na márach již leží.*

No v závere sa nečakane preladí na epikurejskú nôtu vyznávajúcu zásadu *carpe diem*:

*Dokud kvete ružinka
Vence sobě pleťte,
Dokud mladá děvčinka
S ní se těšit hled'te*

Jednoducho, chýba tu postoj, stanovisko, ktoré zaujíma subjekt básne a z ktorého nazerá na svet. Tablicova báseň, ba možno povedať celá jeho básnická tvorba nám ponúka množstvo aspektov, pohľadov, ťažko však nájdeme bod, ktorý by tieto rozličné a často protichodné aspekty zjednocoval. Akoby sa pohľady, postoje, názory emancipovali od subjektu, čo zdanlivo zodpovedá racionalisticko-osvietenskej koncepcii pravdy, podľa ktorej, ak uvažujeme správne, musíme dôjsť nezávisle od individuálnych podmienok k tomu istému záveru:

La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie.

(N. Boileau, *L'Art poétique*, I, 48)

Často není pro rozum k chození cest víc, jediná jen.

(*Umění básniřské*, s. 6)

Pravda, k takejto objektivizácii poznania sa dospieva z empirického východiska – a ústredným, neobíditeľným bodom, v ktorom sa zbiehajú zmyslové dáta, je napokon subjekt, identifikovaný či už vlastným telom alebo vlastným pochybujúcim rozumom! Nech už postscholastická myseľ dospieva k akokoľvek všeobecným princípom, vždy je to za predpokladu jej prvotného definovania, vedomia seba samej. Pevný bod, z ktorého sa začína rozvíjať myslenie, je *ja*.

A práve toto „ja“ u Tablica chýba, alebo sa prejavuje len efemérne. Keď v *L'Art poétique* Boileau vyslovuje istý názor alebo postoj, niet pochyb, kto hovorí a z akého stanoviska hovorí. Keď však hovorí v *Poezyách* Tablic, nemôžeme si byť nikdy istí, či je to skutočne on – až priveľmi často totiž v Tablicovej básni hlas, postoj, stanovisko preberá namiesto autora *žáner*. Silná tradícia konvenčného básnenia triumfuje ešte aj v slovenskom osvietenstve. Nie aspekt autora, ale aspekt

žánru vládne básni! Silne to pripomína stredovekú ikonografiu so strnulými atribútmi, s klaviatúrou, kde každej klávesnici je priradený istý tón a kde autor síce stláča jednotlivé klávesy, no melódiu skladá niekto iný – Boh.

„Pohyblivé ja“ veršov Tablicových (a celkom iste pred ním aj veršov Bajzových), ktoré sa mení od textu k textu, ba ktoré i v jednom a tom istom básnickom texte mení stanovisko, to nie je pluralitné či polyfónne „ja“, ani „ja“ diskurzívne (ako by sme dnes boli náchylní módne predpokladať), ale je to „ja“ vágne, rozplývavé – „ja“ ešte nedefinované. Nedovršenosť nášho osvietenstva, narušenie, ak nie priam zrušenie jozefinských reforiem po cisárovej smrti sa najcitlivejšie prejavuje práve tam, kde je neodmysliteľná intervencia subjektu – v umení, ktoré sa v tých časoch už stávalo arénou, dielňou individuácie jednotlivca.

U Tablica sa jeho presvedčenie o všeobecne platných princípoch rozumu, ktoré sa však nepresadzujú samovoľne, ale treba im čínorodo kliesniť cestu, stretá so starými mentálnymi štruktúrami, ako mu boli sprostredkované v tradovaných básnických žánroch. Preto sa jeho postoj jasnejšie prejaví napríklad v predhovoroch, ktoré nie sú natoľko viazané konvenciami, alebo ešte väčšmi vo výbere textov na prekladanie. Vo vlastnej Tablicovej tvorbe len vzácné nájdeme príklad tak jasne osvietencky formulovaného postoja ako v ním preloženej 2. epištoly G. Littletona, písanej z Paríža roku 1728:

*Přírody cíl, pro který jediničký vystrojilat' nás
Schopností myslet –, užitek aby lidstvu přinesla,
Né jako klášterský troud, jen sobě čítat' a dřímat,
Bez příčinnivoty v pokojíku, jehož nezasloužil';
Než, bys vplyv rozumu v každičký rozširoval čas,
Z každé osvěcený svět mračné bázně vyjasnil,
Mlhy bludu rozplášiti školometské pouta polámat,
Jestot' ve svobodě zrozenou mysl derželi lidskou.*

(Anglické múzy v česko-slovenském oděvu, s. 82)

Nemožno, samozrejme, vylúčiť prítomnosť „tablicovsky identických“ miest ani v jeho básnických textoch. Za také miesto môžeme napríklad považovať už citovanú pasáž z básne *Svobodné volení* alebo aj úvodné časti tej istej básne, kde vykresľuje ideálny domček na rovine so záhradou. Lebo obraz záhrady, taký typický pre osvietenstvo, je aj Tablicovým obrazom! Nemožno síce povedať, že by v jeho vlastnej tvorbe dominoval, veľmi výrazná je však jeho prítomnosť v textoch, ktoré sú – vzhľadom na ich menej prísnu kánonickú podobu – schopné vo väčšej miere ako samotné básne vyjadriť svet Tablicových záujmov. V *Předmluve* k prekladu z Popea Tablic o tomto autorovi píše: „*Mylord Petersbourough dal mu tam dům blízko Tamže ze samé vážnosti jeho zásluh. On sobě tu zahradu skrovnými náklady založil, která nad jiné nákladnější zahrady více vážila*“ (*Anglické múzy...*; *Předmluva*, s. IX). A podobne

v *Kratičkej správe o lordovi Littletonovi*: „... jako člověk svým znamenitým charakterem, jako milovník zahradných návrhů, svou zahradu v Hayley, ráji se připodobnit mohouci, pověstným stal“ (*Anglické múzy...*; *Kratičká správa...*, s. 6).

Obraz záhrady patrí k Tablicovým „signatúram“, aj keď ide o jeden z najtypickejších obrazov osvietenstva, ktorý napríklad vo Voltairovom podaní výstižne stelesňuje osvietenskú myšlienku čínorodosti a vieru v pokrok ľudstva. Na záhradu odkazujú posledné slová jeho filozofickej poviedky *Candide* (1759): „... treba obrábať našu záhradku“ (*Candide*, s. 173); vo *Filozofickom slovníku* (1764) nájdeme zas popri troch ďalších katechizmoch ako pointu *Katechizmus záhradníka*, v ktorom Voltairov záhradník Karpos nachádza pred mocensko-ideologickým násilím a konfesiónálnou demagógiou útočisko v jednoduchých zásadách, ktoré – ako zdôrazňuje M. Marcelli (1990: 94) – „mu diktuje vlastný rozum“: „byť dobrým manželom, otcom, susedom, dobrým človekom, dobrým záhradníkom“ (*Filozofický slovník*, s. 156). Obraz záhrady sa traduje aj v českej obrodeneckej literatúre, tu sa však z neho popri podpore myšlienky poriadku a organizovanosti „rodilo (aj) odmietnutie radu vynikajúcich výsledkov literatúr západných i literatúry ruskej“ (Macura, 1983: 32).

Tablicova záhrada nemá tento národno-obranný, izolacionistický charakter, nezdôrazňuje moment „ohrady“, ale priamo nadväzuje na univerzalistickú konvenciu osvietenstva. Je to však konvencia, ktorá sa naplňa i *osobným* významom, kým iné – ktoré Tablic takisto preberá – sú z tohto ohľadu prázdne a diktujú svoje významy takmer bez ohľadu na želanie autora. Ide o jav, ktorý môžeme konštatovať pri čítaní ktoréhokoľvek autora: isté obrazy začínajú v sebe koncentrovať viac významov ako iné, a čo je hlavné, sú to významy, ktoré súvisia s vnútornou myšlienkovou i citovou orientáciou autora – cítime, ako sa na ne upína a ako sa postupne stávajú prostriedkom jeho sebvýrazu, i keď ich už mohol nájsť hotové.

Zo „záhradného“ významového okruhu je i báseň *Šťěstí spokojené mysli* (*Poezye I*, s. 18–19), v ktorej Tablic apostrofuje práve onú spokojnú myseľ a ktorá sa končí prekvapujúco rýchlo, bez vysvetľujúcich didaktických dovetkov – prirovnaním:

*Když ty sprovázíš mne, tak dni života mi
Plynou, jako potok mezi květinami.*

Tu je jeho predstavivosť súladná s duchom usporiadaného klasicizmu N. Boileaua. V prvom speve *L'Art poétique*, v pasáži, kde Boileau vyzýva k rozvážnosti pri písaní, nájdeme prirovnanie toho istého rodu:

*J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.*

(*L'Art poétique*, I, 167–169)

V preklade do modernej slovenčiny:

*Radšej mám potôčik, čo tečie v sypkom piesku
pomaly na lúke, kde žiaria kvety v lesku,
jak prival vyliaty z brehov, čo plný pien
valí sa so štrkom na zabahnenú zem.*

(*Básnické umenie*, s. 19)

Obraz záhrady patrí teda k tým nemnohým miestam Tablicových textov, ktoré – akokoľvek ide o súčasť literárnej konvencie – sa zároveň stávajú zložkou jeho osobného vyjadrovacieho systému. Inak totiž musíme byť veľmi opatrní pri konštatovaniach, kedy hovorí básnik a aký je jeho názor. S niektorými prípadmi nejednoznačností sme sa stretli, uveďme ešte niekoľko ďalších.

V *Poezyách I* nájdeme obsiahlejšiu báseň s významovo jednoznačným názvom: *Přestávání na svém losu. Časného štěstí pramen* (s. 28–37). V texte vystupujú postavy z viacerých stavov a povolání – oráč, vojak, advokát, kupec, doktor, mních, ktorých spoločná cesta zhromaždila v hostinci a tam pri víne každý z nich chváli svoj stav. Keď všetci postupne prednesú svoju chválu, poberú sa vospolok ďalej a autor nechá ich výpovede bez slovka komentára. Ten je možno i zbytočný, pretože epizóda mala len ilustrovať moralistickú ouvertúru básne o tom, že „*nebo*“ nadelilo každému stavu „*míru dobrých věcí*“ a že „*přeblažený*“ je ten, kto „*nectně*“ nežiada „*jiných stavů štěstí*“ (s. 28).

Svedčí táto skladba o hlbokom konzervativizme Tablica, hlásajúceho spoločenskú nehybnosť? Do istej miery áno, no nazdávam sa, že svedčí predovšetkým o jeho malej odolnosti voči tradovaným literárnym žánrom – prevzal zastaralý žáner, nestarajúc sa o jeho ideové vyznenie, resp. čiastočne aj ticho rátajúc s tým, že jeho vyznenie bude konformné s oficiálnym stanoviskom royalistického zriadenia. Lebo na druhej strane v básni *Svobodné volení* opisuje ako svoje ideálne sídlo a ideálny sociálny status situáciu svojho patróna, drobného vidieckeho šľachtica (podľa Brtáňa, 1974, s. 152). Táto báseň nám teda nepriamo hovorí, že keby mohol, zmenil by – ako vidiecky kňaz – svoj stav!

U Tablica nájdeme mnoho veršov napísaných z osvietenského stanoviska, no vari ešte väčší počet takých, ktoré rezignujú na osvietenské ideály, prípadne o nich ani „*netušia*“. Dochádza tu teda k istým protirečeniam v rámci jeho veršovnícko-básnickej tvorby, ktoré však nie sú skutočnými protirečeniami – nejde o diskusiu, nestretávajú sa rôzne názory, nevymieňajú sa stanoviská a neponúkajú sa argumenty protivníkov na zváženie; názory, postoje sú intaktne kladené vedľa seba, tak ako v básni *Přestávání na svém losu*, kde predstaviteľ každého stavu si prichvaľuje svoju sociálnu situáciu bez toho, aby čo len komentoval situáciu ostatných.

Keď si vedľa seba pomyšľe postavíme Tablicov život a jeho dielo, zbadáme

zaujímavý posun. S istým zjednodušením by sme mohli povedať, že jeho život naplňa osvieteniskú paradigmatu: je vzdelanec, zakladá učené spoločnosti, vydáva pramenné texty z literárnej histórie, píše dejiny i ľudovýchovné dielka, usiluje sa rozširovať vzdelanosť, stará sa o svoje majetkové pozdvihnutie... No paradigma jeho básnického diela je oveľa širšia ako len osvieteniská: nájdeme uňho básne epikurejského charakteru, no i verše veľmi konzervatívne, s prísne moralizátorskou dikciou, je rokokovým básnikom, no i polofolklorne jarmočným veršovníkom, píše idyly, no i výstražné morytáty atď.

Tablicove životné aktivity a jeho básnická tvorba evidentne nie sú v rovnocennom postavení – básnická tvorba je podriadenou súčasťou paradigmaty osvieteniských aktivít, pričom vnútorný charakter tejto tvorby je málo dôležitý. Písanie poézie je tu skôr prejavom istého životného štýlu než sebvýpoveďou či tvorbou koncepcie alebo vyjadrením názoru. K tomu dôjde v literatúre až neskôr, aby sme napokon v romantizme konštatovali už priam prevrátenie tejto hierarchie: tvorbe sa prispôbuje život. Počiatky tohto romantického zvratu sa objavujú v preromantizme (napríklad aj Tablicov „rovesník“ Chateaubriand v *Pamätiach zo záhrobia* modeluje svoj život tak, aby sa javil ako *dielo*), no u Tablica umelecká tvorba ešte zďaleka nie je priestorom, kde sa primárne realizuje „ja“. Napokon, značná odosobnenosť či „nadosobnosť“ slovenského romantizmu by mohla svedčiť dokonca o tom, že v kontexte našej literatúry „ja“ nebolo nájsené, nielo ešte realizované ani v tejto individualistickej epoche...

Táto nesmelosť individua sa u Tablica prejavuje aj gramaticky. Tam, kde Boileau v *L'Art poétique* pravidelne a systematicky používa „ja“, Tablic v preklade tohto diela použije „my“ alebo tretiu osobu, niekedy, pravdaže, aj „ja“ – avšak bez akejkoľvek systémovosti. Gramatická osoba a cez ňu subjekt textu sú v Tablicovej verzii nedôležité. Ako jediný príklad uvedme už citovanú pasáž z *L'Art poétique*, kde Boileau s neskrývanou osobnou intervenciou hovorí „*Radšej mám potôčik...*“ („*J'aime mieux un ruisseau...*“), čo Tablic zovšeobecňujúco prekladá: „*Více se nám líbí řeka...*“ (*Umění básniřské*, s. 10).

Ak je životná paradigma Tablica „osvietenskejšia“ ako paradigma jeho tvorby, má to znamenať – možno trochu prekvapujúco na obdobie osvietenstva s jeho pragmatickou dominantou „užitocnosti“ – že vplyv „literatúry“ na utváranie Tablicovho spisovateľského profilu bol silnejší ako vplyv „života“, že tlak pretrvávajúcich znakových štruktúr, medzi ktoré patria i žánrové konvencie, bol väčší ako tlak novoutváraných štruktúr verejného života? Ak je to tak (a zrejme je), treba hneď dodať, že takýto stav by nesvedčil ani tak o životaschopnosti tradovaných znakových konvencií ako skôr o primalom dynamizme vtedajšieho spoločenského prostredia, neschopného si vynútiť zodpovedajúce znakové dôsledky.

Uvedme ešte dva príklady, ktoré nám ilustrujú nevyváženosť vzťahu týchto dvoch zložiek (potrieb „života“ a tlaku tradície), čo v básnickej tvorbe vedie k esteticky i názorovo konfúznym výsledkom a čo nás vo vzťahu k Tablicovi nabáda k značnej

opatrnosti pri posudzovaní, čo je u ňho „skutočné“ a čo „len“ znakové. Umelecká či názorová konvencia často totiž ňho presadí svoj „názor“ i tam, kde by sme mohli a mali – vzhľadom na európsky kultúrny kontext – očakávať, že pôjde o prezentovanie originálnych stanovísk autora.

Do *Poezyí I* zaradil dlhšiu báseň *Smrt Ludvíka XVI, krále francouzského* (s. 39–42), v ktorej zo striktno royalistického stanoviska opisuje porevolučné osudy tohto panovníka, vysoko hodnotiac jeho konanie, a najmä zábery:

*Nebesa přejte mi božského puzení,
Štátého Ludvíka zpívat chci souzení,
Nevinnost jeho mi pomozte barviti,
Zabraňtež osudům práce mé zmařiti.*

*V veškerém okršku nejlepší panovník,
Přesvaté mravnosti největší milovník,
Žádostiv dítky své otcovsky zblažiti,
Prameny neštěstí národu staviti.*

Ak slovník úvodu básne je, resp. usiluje sa byť vysoký, adekvátny ušľachtilosti celého zámeru (k evokácii „vysokosti“ a dôležitosti podujatia prispieva aj úvodné vzývanie múz či vlastne „*nebies*“), neskôr, keď autor prechádza k opisu revolučného Paríža, sa náležite znižuje aj úroveň lexiky:

*Brzy se spícíli z stavů všech lotrové,
Veliké meče si brousili vrahové,
Do krve nevinné ruky své máčeli,
Od mordu jednoho k druhému kráčeli.*

Pre revolúciu má len odsudzujúce slová a pri vykresľovaní jej vodcov výdatne čerpá z barokovo-konfesionálnej rétoriky a obraznosti:

*Brissot a Robespír prokletí zhoubcové,
Krutého morděrství hanební mistrové,
Na krvavé lešení tisíce vodili,
Smrtedlné různice v krajíně tropili.*

*Na krále, jako psy, zuby již škřipěli,
Z nestoudné huby jím jedové kypěli,
Pokojný panovník z peleše lotrovské,
Utíká, zrazen jest na štací poštovské.*

V závere napokon dostáva slovo sám francúzsky panovník, ktorý prehovorí v duchu kresťanského odpúšťania a celá táto pomerne dlhá, 72-veršová skladba sa končí náhle, konštatovaním Ľudovítovej dekapitácie, pričom tento náhly koniec („akoby ut’al“) nie je bez znakovej korešpondencie s faktom technicky „svižne“ vykonanej popravy:

*„Národe francouzský! nevinně umírám,
Ukrutnou smrti když život svůj zavírám,
Vyceděnou krev mou vypomstí potomci,
Já vám všem odpouštím.“ Katovi holomci*

*Pod gillotinu ho dali, již majíce,
Znamení, – vojáci bubnují velice,
Napráhna popravce ke hlavě králově,
Vražedné železo, – odřal ji hotově.*

Ak si položíme otázku, či môžeme konfesiónálne zotrvačné, a najmä politicky konzervatívne „stanovisko“ tejto básne považovať za autentické vyjadrenie Tablicových postojov, odpoveď nemusí byť až taká jednoznačná, ako by sa na prvý pohľad javilo. Popri názorovej prispôsobivosti (neoriginálnosti) môžeme tu totiž konštatovať i neoriginálnosť (konvenčnosť) estetickú a predovšetkým tá si „vynútila“ i zodpovedajúce názorové kliše.

Pred báseň *Smrt Ludvíka XVI, krále francouzského* je v zostave knihy *Poezye I* zaradená báseň *Česání ovoce dne 8. září r. 1802*, o ktorej sme už povedali, že sa začína ako pekná rokoková idyla a končí výstražnou barokovou mravoučnosťou – apelom na cnosť. A naša báseň vykresľuje Ľudovíta XVI. práve ako *cnostného* panovníka! Pokračuje teda v podobne vysokom tóne, no mohli sme sledovať, ako v nej postupne prevládne jarmočný vkus so svojimi naturalizmami. Báseň, ktorá nasleduje po *Smrti Ludvíka XVI – Jakub Zdvíhal* – je už plne v moci tohto frapantne mravoučného vkusu, čomu zodpovedá i primitívne sylabický verš s častými nekorektnosťami a nehladanosť rýmov. Skladba *Jakub Zdvíhal* je o opilcovi (i jeho meno má napovedať, že rád „zdvíhal poháriky“ – no práve pred podobnými lacnými slovnými hrami Boileau v *L’Art poétique* varuje), ktorý zahynie zaslúženou smrťou:

*... Než co se ted’ stálo,
Věc jest pro výstrahu přepamětná.
Když se jednou výstupku byl největšího
Dopustil, tak, že co břevno zpilý ležel –
Památka jest ovšem smrti jeho nectná
Rozpukl se mimo nadání.
Špatný neřád z břicha jeho běžel,*

*Bylot' slyšet jeho volání:
Ale nemohl žádný pro puch v jizbě ostát,
Nelze bylo pomoci již dostát,
Shnilé tělo v čtvrtý den se s zlostnou duší,
Špatně rozloučilo, – opilcům jak sluší.
(Poezye I, s. 45)*

Báseň o Ludovítovi XVI. sa teda ocitá v nepolitickom kontexte – v kontexte mravoučných, niekedy až naturalisticky výstražných textov, ktoré rozhodne nepatria k vysokej literatúre. Skladba *Smrt Ludvíka XVI...* je teda prednostne určovaná paradigmatou mravoučne výstražných sujetov, v oveľa menšej miere ju môžeme považovať za výraz istej politickej reflexie.

Druhý príklad nekoherentnosti alebo priam vzdania sa autorského postoja sa týka Tablicovho prekladania. Odcitujme najprv kvôli pochopeniu kontextu sporných miest súvislú pasáž z Boileauovej *L'Art poétique* i jej moderný preklad:

*D'un trait de ce poème en bons mots si fertile,
Le Français, né malin, forma le vaudeville,
Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.
La liberté française en ses vers se déploie.
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie.
Toutefois n'allez pas, goguenard dangereux,
Faire Dieu le sujet d'un badinage affreux.
A la fin tous ces jeux que l'athéisme élève
Conduisent tristement le plaisant à la Grève.*

(*L'Art poétique*, II, 181–190)

*Všetkými mašťami mazaný Francúz odvil
z tej básne, bohatej na bonmoty, svoj vaudeville
– príjemne táravý, vedený spevom slók,
z úst do úst ide a cestou sa mení v tok.
Francúzska sloboda sa v jeho veršoch šíri:
to dieťa rozkoše rodí sa z hravej lýry.
Jednako nepúšťaj, riskantný posmeškár,
na Boha zo svojich ohavných žartov kal!
Nakoniec všetky hry, z neviery berúc výšku,
žalostne privedú vtipkára k popravisku.*

(*Básnické umenie*, s. 28–29)

Spojenie „*Le Français, né malin*“ z druhého verša úryvku *Tableic* prekladá v súlade s dobovým protifrancúzskym rasizmom ako „*Francouz, od rodu zlý*“ (*Umění básniřské*, s. 17), čo je význam ťažko predstaviteľný u Boileaua. Francúzske *malin* totiž nemá iba jednoznačne negatívne konotácie, i keď tie, najmä v staršom úze, prevažujú. No v slovníku nájdeme i nasledujúci význam, doložený z konca 17. storočia: „Kto má ľstivosť a schopnosť zabávať sa na úkor druhého, dostať sa z ťažkostí, mať úspech“ (*Le Petit Robert*, heslo „malin“). Tento význam pomerne dobre vystihuje i žáner vaudevillu, o ktorom hovorí citovaná pasáž *L'Art poétique*.

Ak v tomto prekladateľskom posune môžeme vidieť *Tableicovo* podľa hnutie dobovým politickým náladám, ďalšiu prekladateľskú nekorektnosť má zrejme na svedomí klerikalizmus, ktorý, nakoniec, tiež nie je bez politických súvislostí: v predposlednom verši citovaného úryvku Boileau hovorí jednoducho o ateizme, no *Tableic* k nemu pridáva epiteton „*ohavný*“ („... všechny ty hry, slavené ateismem ohavným“, *Umění básniřské*, s. 17).

Dalo by sa povedať, že *Tableicovo* „ja“ sa v *Umění básniřskom* prejavuje cez nekorektnosť prekladu čiže defektne. Pravda, ani tu nemožno celkom rozhodnúť, do akej miery ide o vedomé prejavenie sa subjektu a do akej, naopak, o cúvnutie, o nesmelé ukrytie svojho ja za záves názorových a estetických konvencií. Ak v prípade básne *Smrt Ludvíka XVI...* baroková estetika „posmelila“ autora v jeho politickom konformizme, v prípade prekladateľských posunov je to zase politický konformizmus, ktorý vniesol do narábania s originálom istú svojvôľu, bežnú v starších literárnych obdobiach.

Záverom možno konštatovať, že i na *Tableicovom* prípade vidíme, ako ťažko sa u nás presadzovalo osvietenké „ja“ či už v praktickom živote alebo vo sfére umenia. Zotrvačnosť prežívajúcich štruktúr je ešte taká silná, že pri hľadaní skutočných názorov a postojov autorov tohto obdobia musíme byť metodologicky opatrní a brať do úvahy, že autor sa vyjadruje cez konvencie, alebo dokonca nechá hovoriť iba konvencie a sám mlčí, čo neznamená nič iné ako rezignáciu. Je to postoj nevelmi typický pre osvietenký subjekt, no treba zdôrazniť, že poväčšine ide o rezignáciu či aspoň nesmelosť *umeleckú*. Pri boji s konvenciami na „dvoch frontoch“ slovenský osvietenký autor radšej ustúpi vo sfére, ktorú považuje za menej dôležitú – vo sfére umenia, aby si zachoval väčší manévrovací priestor pre oblasť každodennej osvietenskej aktivity. Ukazuje sa však, že tento manéver nie je najšťastnejší a v konečnom dôsledku vedie k zúženiu priestoru v oboch oblastiach. Nedá sa teda povedať, že by sme v počiatkoch národnoobrodeneckej literatúry (lebo zdá sa, že *Tableicov* prípad nie je osihotený) mali do činenia s výrazným, sebavedomým osvietenkým „ja“, markantne sa prejavujúcim vo svojich textoch i v praktickej činnosti. Možno teda hypoteticky označiť slovenské osvietencké „ja“ za „ja“ nesmelé?

(1996)

Hollého obraznosť a bernolákovský klasicizmus

Bratrove, zmyslite si, že blatnatí vek, pošmúrné stoloťo žili pred nami naši Slováci! Včič' nám svitli osvícené časi. Usilujme sa z rečú, s písmámi, z vidanímá knihámí náš národ, naše méno, našich potomkoch keď ňe k zlatému, aspon ponajprv k sribernému veku povišit'.

Citát z Fándlyho *Pilného domajšieho a polného hospodára* (s. 46) je veľmi známy – zrejme preto, že dobre vystihuje pocity i situáciu našich bernolákovcov, ich retrospektívny pohľad i projektovanie budúcnosti. Okrem vecnej stránky si však našu pozornosť zaslúži i výrazová podoba úryvku, predovšetkým metafory „*blatnatí vek*“, „*pošmúrné stoloťo*“, ale aj „*osvícené časi*“ (čo si dnes už takmer nevedomujeme ako metaforu) a tiež aj idea „*zlatého*“ či „*sriberného veku*“, čo je tiež obrazné vyjadrenie.

Témou našej úvahy však nie je Fándly, ale básnik Ján Hollý. No pôjde nám pritom aj o to, pokúsiť sa nájsť zhody medzi obraznosťou Hollého a obrazným vyjadrovaním bernolákovcov, a teda na pláne básnického obrazu potvrdiť súvislosť J. Hollého a období, ktoré S. Šmatlák (1985: 31) nazval bernolákovským klasicizmom.

Básnik Ján Hollý bol literárnou vedou typologicky zaradený už do takmer každej slohovej formácie, ktorá pripadá v danom období do úvahy – a nijaké z týchto zaradení nie je bez opodstatnenia. Naozaj uňho nájdeme dostatok barokových tém i výrazné barokové podanie (spomeňme si len na šokujúci obraz synov párajúcich brucho vlastnej matke v óde *Na Jozefa* – drastickosť výjavu je iba nepatrne zoslabená uvedením si, že tou matkou je rakúska ríša a synmi sú zrejme reformační povstalci), barokovo eschatologická je tiež óda *Na hlavi*; neambiciózna, mechanicky preberajúca ideu *vanitas vanitatis* je óda *Na pomíňajúcú sa krásu*; J. Kolbuszewski (1978: 36) hovorí o katalógovom manierizme v básni *Na krásnú zahradu*. Pokiaľ ide o zasadenosť Hollého do klasicizmu, o tej nemôže byť pochýb – práve ako klasického a klasicistického básnika ho charakterizuje nateraz posledné slovo do tejto problematiky, slovo S. Šmatláka (1985). A napokon nájdeme u Hollého i dosť znakov preromantizmu, najvýraznejším je hádam jeho „kult domáckosti“ (Kolbuszewski, 1978: 42).

Nie je našim zámerom znovu rozdiskutovávať otázky štýlového zaradenia poézie J. Hollého, v tejto chvíli treba jednoducho prijať to, k čomu literárna veda dospela: Hollý sa do značnej miery javí ako zjednocovateľ často rôznorodých tradícií. V tejto jeho črte sa zároveň prejavuje špecifickosť tzv. malých literatúr, kde nenájdeme nič v čistej štýlovej podobe: v dôsledku iného vývinového rytmu (alebo ak chceme, zaostávania) sa v týchto literatúrach simultaneizujú a krížia prvky často značne rôznorodé. Okrem tzv. štýlovo čistého vývinu, predstavy abstrahovanej z dominujúcich literatúr, sa vývin odohráva zrejme i takýmto promiskuitným spôsobom – a tento spôsob je rovnako legitímny ako predchádzajúci. Ba ak budeme pokladať vývin literatúry za jav systémovej povahy, potom interakcia centier a periférií patrí medzi základné charakteristiky systémového fungovania.

Vráťme sa však k bernolákovcom a k Hollému. Z rôznych vrstiev štruktúry Hollého poézie sa chceme zamerať na tie, ktoré ho identifikujú ako predstaviteľa druhej bernolákovskej vlny. Ide napokon o dominantnú vrstvu jeho diela. Pokúsime sa teda v krátkosti nahliadnuť, ako sa v jeho básnickom výraze prejavuje príslušnosť k osvietensko-berňolákovským koncepciám a postojom.

Tejto malej sonde chceme ešte predoslať v literárnej vede dnes už bežne prijímanú skutočnosť, že tak ako má každá doba, obdobie či hnutie svoj názorový diapazón, repertoár tém, ideových postojov, riešení atď., rovnako má i svoj výrazový repertoár: obrazy, metafory, prirovnania, ktoré sa používajú na vyjadrenie koncepcií, nie sú nezáväzné, arbitérne, lež tvoria vnútorne spätý systém, dalo by sa povedať jazyk doby. To, pravdaže, neznamená, že by napríklad básnický obraz nemohol niesť pečať autorovej individuality či každodennej konkrétosti, v ktorej autor žije, no popritom alebo spolu s tým v sebe nesie i isté ideové koncepty, implikované názorové postoje, ktoré daný obraz zaraďujú do identifikovateľných vývinových línií, tradícií, prúdov – usystematizujú ho. (Tu nezáleží na tom, či sa takéto zaraďovanie deje už „vopred“, t. j. s autorským vedomím a zámerom, alebo až ex post.)

Obraznosť nie je nezáväzným a od ničoho nezávisiacim vynáraním sa necentralizovaných predstáv. Ak už nič iné, tak ich integrátorom v poslednej inštancii je choré vedomie subjektu. Takúto krajnú predstavu obraznosti môžeme (a často musíme) tolerovať dnes ako čitatelia modernej poézie – bola by však nepredstaviteľná v racionálnom klasicizme. Práve klasicizmus so svojou ideou (rozumného) usporiadania sa pokúšal vniesť „poriadok“ aj do obraznosti. Dielo J. Hollého svedčí práve o takomto usporadúvaní, niekde dokonanom a dokonalom, inde sotva načatom.

Teraz si už teda môžeme položiť otázku, aké osvietenské ideové koncepty prenikajú do obraznosti J. Hollého, do jej systému. V *Podzbúdzaní Nemňislava* Hollý pri charakterizovaní Nemňislavovej (t. j. svojej) básnickej tvorby hovorí, že jej „*nehchíbí aňi vřip, nehchíbí aňi bistrota prúdu*“ (*Dielo Jána Hollého* 8, s. 145). Bystrosť prúdu je pozitívna charakteristika, no okrem toho je to charakteristika obrazná. Aké významy obsahuje tento obraz, čo konotuje? Bez obáv z triviálnosti jednoducho povedzme, že bystrina je voda čistá, nestojatá, čiže nezahŕňajúca, svieža, ktorá sa

prítom ešte nevzdialila naďaleko od prameňa. Oproti bystrine tu stojí implikovaná predstava veľkej rieky, ktorá je mútna a od prameňa vzdialená.

Práve túto opozíciu básnik explicitne formuluje v óde *Hlas Tatri*. „*Tatra*“ sa takto prihovára Váhu:

*Čo tehdi tak do nízkých
Valíš sa prudko rovňin?
Tu sám ti jak sklo čistí
Čisté bereš potóčky;
Tam od zamúteních sa
Struh často sám zamútiš.*

(*Dielo 8*, s. 126–127)

Je to známa alegorická báseň, jej zmysel – boj proti odrodilstvu – netreba znovu dokazovať. Chceme len upozorniť na to, že aj jej obraznosť je hierarchizovaná a že v rámci tejto hierarchizácie sa geografické reálie začínajú ideologizovať (túto tendenciu čoskoro naplno rozvinie romantická obraznosť). Tetry sú tu „vysoké“ a roviny „nízke“ nielen fyzikálne, ale aj eticky! Starý, prinajmenej od humanizmu tradovaný obraz matky a odrodilého syna tu zároveň dostáva výraznejšie kontúry, zoslabuje sa zložka alegorickej abstraktnosti a posilňuje sa zážitkový, antropomorfný aspekt celého obrazu. Životný kontext, na ktorý sa báseň vo svojej zážitkovo-persuazívnej zložke odvoláva, už nie je barokovo drastický, skôr preromanticko-sentimentalizujúci (obraz rodiny so znakmi psychologickéj pravdepodobnosti). Nejde tu už o rétoricky expresívny obraz syna, ktorý vlastnej matke pára brucho, skôr tu máme do činenia s ľahkomyselným, márnotravným synom, ktorý sa ešte môže vrátiť domov. Odhliadnuc od naznačenej možnosti návratu „syna“ i skrytej perspektívy zmieru na báze citu treba konštatovať, že v básni smer zhora dolu je smerom úpadku – s Váhom to naozaj ide „dolu vodou“. Podobne ako s Labe v básni *Na Slovenský národ* – tá sa zas správa ako márnotravná dcéra: je „*spechavá k vrahom*“ (*Dielo 8*, s. 114).

Vráťme sa však k identifikovanej opozícii *čisté – mútne*. Klasicistický ideál čistoty, nezmiešavania heterogénnych vecí, vo významovom rámci ktorého je „mútnosť“, nejasnosť jednoznačne neželaným javom, zrejme nadiktoval Hollému aj metaforu, ktorou označuje opilosť. V selanke *Vodní muž* (*Dielo 6*, s. 24–28) hovorí o pltníkoch na Váhu, ktorí „*své podbahňili mozgi*“ a utopili sa – presne tak isto Váh sa „*celí stratiť vo víroch*“, keď sa bol predtým „*zamútil*“. V týchto obrazoch sú antropologické, národné i konkrétne miestopisné prvky integrované do služieb jedného významu, jednej idey.

V podobnom zmysle sa v spomínanej óde *Na Jozefa*, ktorá je vlastne oslavnou reminiscenciou na Jozefa II., medzi zásluhami tohto osvietenského panovníka uvádza fakt, že tam, „*kde pred tím rozkaľené kisli / Bahnišča, trstínú a hnušním /*

Zavlečené prepadliska múľem // Sa trásli, včil tam rozdrobené pluhem / Zlatí ňesú klas brázdi“ (Dielo 8, s. 13) – z bahnísk a múľov sa stáva úrodné pole. Ten istý roľnícky kód používa Hollý aj na oblasť duchovnú: Ňemňislava nabáda, aby svoju činnosť orientoval „*tu raděj, pustích kde Slovákov ňemnoho zraban, / A všelíkím čmáňím pozarostlí ešče je úhor*“ (Dielo 8, s. 146). Toto „protiúhorské“ ťaženie je dobre známe i z „vecnej“ literatúry Fándlyho (dostalo sa i do nadpisu: *O úhoroch aj včelách*) – Hollého obraznosť je v tomto úplne súladná s vecnosťou osvietencov. A ešte jeden takpovediac systémový jav badáme v *Podzbúdzaní Ňemňislava*. Ňemňislav je tu odrádzaný od toho, aby nosil vodu do Tiberu – do implicitnej opozície je tu postavená veľká rieka oproti malej, oproti „*potóčkom chitrim*“, ako sa hovorí v tej istej básni.

Ak sme spomenuli doslovné fándlyovské úhory a obrazné úhory Hollého, spomeňme aj včely. V básni *Pohľad na Slovákov* (Dielo 8, s. 41–48) sa básnik na „*nosákovi*“ vznesie nad oblaky a odtiaľ vidí podtatranský ľud, ktorý „*Jak pilné včeli hibe sa prácách*“. Nie je to dnes pre nás obraz originálny, možno nebol ani v časoch Hollého, no určite bol ideovo veľmi pregnantný. Zviditeľňujú sa tu osvietenské idey zveľaďovania, kultivácie a pracovitosti, ktorá vo výsledku prináša uskutočnenie klasicistických estetických ideálov usporiadanosti, organizovanej mnohotvárnosti, riadeného bohatstva foriem – takého, aké je v Hollého „*krásnej záhrade*“, kde „*Na mnoho též drobních tam všeko porádne je hrádek / Rozd'el'ené*“ (Dielo 8, s. 168).

V tejto súvislosti uveďme, že u Hollého obraz mieru je obrazom práce a obrazom rastu priam prírodného, kým – a to nás špeciálne zaujíma – vojna je zobrazovaná ako povodeň. A to aj vtedy, keď ide o spravodlivú vojnu! V epose *Svatopluk* boj Svätopluka s Bavormi, jeho rútenie sa na nich autor rozvinuto prirovnáva k rozvodnenému Váhu. Aj keď teda z hľadiska „*národných záujmov*“ Svätopluk vyvíja pozitívnu činnosť, jej obrazné vyjadrenie navodzuje i negatívne konotácie. Je to nutné zlo, keďže Svätopluk „*zrobenú všad'e zem, do saměj až mrtvini zvléklú, / Rozbroďení všad'e múľ, a ohromnú spustu ňechává*“ (Dielo 3, s. 202). Ako výstraha sa nám tu objavuje nebezpečenstvo fándlyovského „*blatnatého veku*“.

S povodňou metonymicky, príčinne súvisí búrka. V básňach, v ktorých Hollý presadzuje v oblasti filozoficko-mravnej novoklasické ideály stoicizmu, objavíme verše, kde sa „*zlé svedomí ňeš'lechetného... muža*“ prirovnáva k búrke, čo „*bez všěj / Míri a odtuchi strelmi tríská*“ (Na Adalberta Bartakoviča; Dielo 8, s. 37). Osvietenský ideál spoločenskej prosperity sa tu spája so skutočne klasicistickým (t. j. na klasiku odkazujúcim) ideálom vnútornej vyrovnanosti človeka. Osvietenská činorodosť, zameraná navonok, môže pôsobiť protismerne vo vzťahu k starosti o osud vlastnej duše, no tieto disociované oblasti Hollý spája metaforikou: tak ako je vnútorná búrka neprospešná duši, vonkajšie búrky (vojny) sú neprospešné spoločnosti.

A nakoniec ešte upozorníme na jeden „*vodospytný*“ moment u Hollého. V básni *Na Jozefa Feketího, laťinského básníka* nájdeme obraz Dunaja, ktorý

„*ňikdá dost' sitím / Loká hrtánem vodstvo rék*“ (Dielo 8, s. 101). Dunaj tu plní „funkciu“ Tiberu z *Podzbúdzáňi Nemňislava*. Chamtivosť, žravosť Dunaja je alegorickým zobrazením vzťahu latinského veršovania k slovenskému. Tento moment, pravda, ideovo ešte neexplikovaný, sa objavuje už v *Svatoplukovi*, kde sa vraví, že „*Dunaj bere Váh a krutími do nútra / Ustmi loká*“ (Dielo 3, s. 78). Kým v *Svatoplukovi* ostáva obraz krutosti ešte významovo nezužitkovaný, je takpovediac na animálnej úrovni, v básni *Na Jozefa Feketího* sa už stáva súčasťou radu argumentov proti latinskému, čiže neslovenskému písaniu – je teda ideologizovaný.

Naznačili sme už, že v Hollého tvorbe, najmä v *Pesňach*, sa stretne aj s nestráveným literárnym (predovšetkým barokovým) dedičstvom. Také sú básne na tému *memento mori* (*Na hlavi, Na pomíňajícú sa krásu*). Druhou ideou tradovanou už od stredoveku je idea *cave avaritiam* – chráň sa lakomstva. Aj na túto tému nájdeme v *Pesňach* báseň (*Na lakomca*), rovnako iba mechanicky preberajúcu tradované. No predsa len tento druhý motív nie je u Hollého až taký neorganický – vnucujúcu sa silu tradovanej interpretácie básnik zvládol pomocou systémových súvislostí svojej obraznosti. Spomeňme si na obraz Dunaja, ktorý „*ňikdá dost' sitím Loká hrtánem vodstvo rék*“. Nenásytnosť a lakomstvo sa tu prisudzujú rieke, Dunaju – a vieme už, aké ideové konotácie súvisia u Hollého s obrazom veľkej, mútnej rieky, a Dunaja zvlášť. Prostým básnickým prirovnaním sa takto preklenuje epochálny rozdiel medzi barokovou mravoučnou didaxiou a národnoobrodeneckou agitáciou.

Osvietenské „antiblatnaté“ ťaženie tak vďaka Hollého básnickej (obrazotvornej) realizácii dokázalo absorbovať a do značnej miery zjednotiť koncepcie, ktoré by inak ostali v heterogénnom stave. Počiatočnú Fándlyho metaforu „*blatnatého veku*“ Holly rozvinul do celého obrazového systému. Podarilo sa mu ukázať, že zablatená je nielen slovenská dedina (čo je asi skutočný zdroj Fándlyho obrazu), ale že podobné „blato“, „bahno“, „múl“ predstavujú aj tie ideové, národnostné či etické koncepty, ktoré protirečia osvietenskému a národnoobrodeneckému programu.

(1987)

Chalupkov zverinec

(„Zvierací“ aspekt Chalupkových postáv)

„Človek ako človek si na tom môže a má veľa zakladať, že rozumom prevyšuje nerozumné stvorenia,“ hovorí Ján Chalupka v jednej z kázni svojim breznianskym Kocúrkovčanom (*Kázne nedělní a svátečné*, 1847, s. 40–41). Nerozumnými stvoreniami sa tu v súlade s osvietenskými náhľadmi myslia predovšetkým zvieratá, no nielen ony. Takýmito „stvoreniami“ sú všetky bytosti, ktoré sú ešte nedospelé, nezrelé, tie, ktoré sa ešte len vyvíjajú (deti, divosi), ale i tie, ktoré buď stratili schopnosť vyvíjať sa (blázni), alebo to jednoducho odmietajú (hlupáci). Ak je „schopnosť zdokonaľovať sa“, ktorú podľa Rousseaua „prírodný človek dostal do vienka“ (1989: 113), jednou z podstatných vlastností odlišujúcou človeka od zvieratá, potom zotrúvanie na úrovni pudov (ale napríklad aj bezmyšlienkovité ľpenie na starom) je vlastne regresom do ríše neslobody, „lebo popud čirej žiadostivosti je otroctvom“ (Rousseau, 1989: 232). Svet inštinktov, pudov a zmyslov je síce prirodzený, nie je to však nič, na čom by sme si mali zakladať – ak ho nepodriadime našej vôli (morálke), zotročí nás. Hierarchia je tu jednoznačná: najvyššie stojí rozum, kým telesné je znova – ako po dlhé časy stredoveku – situované „dole“; tentoraz nie preto, že je „od diabla“, ale preto, že je „od zvieratá“, „od prírody“.

Osvietenské snahy o emancipáciu človeka tak celkom prirodzene umiestňujú zvieraciú ríšu na nižšie poschodia sveta budovaného k dokonalosti. Ešte horšie je však na tom sféra zvieracieho v človeku: „... kým zviera, ktoré nič nezískalo a nemá čo stratiť, ostáva stále pri svojom púde, človek, keď starobou a inými nehodami stratí to, čo mu jeho dokonalosť získala, upadne takto nižšie než zviera“ (Rousseau, 1989: 93). Skrytý hedonista Rousseau celkom pochopiteľne smúti nad údelom človeka ustavične sa zdokonaľovať, neupadať pod svoju úroveň, kým rigorózneho a asketického Kanta táto ľudská danosť, ktorú on premenúva na povinnosť, privádza priam do vytrženia: „Povinnosť! Ty vznešené, veľké meno, ktoré neobsahuješ nič obľúbené, lichotiace (...). Nemôže to byť nič menšie, čo človeka (ako časť zmyslového sveta) povznáša nad neho samého, čo ho viaže k poriadku vecí, ktorý môže myslieť iba um a ktorému zároveň podlieha celý zmyslový svet...“ (Kant, 1990: 105–106). Pomôžme si ďalej pri pochopení Kantových náhľadov slovami jeho slovenského interpreta Teodora Münza: „Kant... postavil mravnosť proti prírode a rozdelil človeka aj z tejto stránky

na dva navzájom protikladné svety: na kráľovstvo prírody, nevyhnutnosti a na kráľovstvo mravov, slobody. V prvom je človek ovládaný, v druhom vládne sám. Keby bol iba prírodným tvorom, bol by len v moci zmyslovosti, ktorá je prejavom zvieracieho egoizmu, a nebol by človekom“ (Münz, 1990: 9).

Ak sa teda v literatúre osvietenstva objaví paralela medzi človekom a zvierat'om, môžeme oprávnenne očakávať, že v nej vždy bude skrytý moralistický osteň voči človeku (a nijaká „výčitka“ voči zvierat'u). Ak sa zvierá správa ako zvierá, správa sa podľa „poriadku vecí“, čiže *primerane* (podľa Chalupku rozumné je to, čo je primerané – pozri napríklad jeho kázeň *Oděv* v 1. zväzku *Kázní z r. 1846*), ak sa tak však správa človek, znižuje sa tým „pod stav, z ktorého vyšiel“ (Rousseau, 1989: 231), čo je už vonkoncom neprimerané správanie. Bendeguzovské neprístopnosti sú neprimeraným správaním tohto „hrdinu“ vzhľadom na jeho stav (sociálny a civilný) i pôvod (národný) a náležitý trest, ktorého sa mu za ne *vždy* dostane, je takto len autorským (didaktickým) naprávaním „poriadku vecí“.

V každom prípade osvietenké myšlienkové a mravné koncepty (ktoré si do značnej miery osvojil i Ján Chalupka) kládli na človeka i na ľudskú spoločnosť veľmi vysoké nároky – nie div, že týmto kritériám nevyhoveli často nielen jednotlivci, ale ani celé sociálne vrstvy, ba ani národy. Podľa Rousseaua sú napríklad Rusi ako národ navždy odsúdení na nezrelosť: „Rusi nebudú skutočne usporiadaní nikdy, pretože boli usporiadaní priskoro“ (1989: 253). A podľa Chalupku zotrvala v prírodnom stave i naša hornouhorská (slovenská) spoločnosť, ktorú neváha *celú* metonymicky označiť za Kocúrkovo. Že ide o metonymiu, na to autor explicitne upozorňuje vo fraške *Trasoritka*, keď Frntolín, ktorý prichádza od poľských hraníc, hovorí krčmárovi Vodupilovi: „*Môj milý! Kocúrkovo je tu a Kocúrkovo je tam. Veru som ich počnúc od hranice až sem načítal až na desať*“ (*Drámy I*, s. 182). A názov Kocúrkovo, pochádzajúci zo zvieracej ríše a aplikovaný na ľudskú obec, nám zase dostatočne jasne signalizuje kvalitu tejto obce: je to spoločenstvo regresi, úpadku do zvieracieho, zmyslového, je to spoločnosť, ktorá sa neriadí „hlasom povinnosti“, ale skôr „fyzickými popudmi“.

Ak je naozaj pravda, že v Chalupkovom pohľade na ľudí, na Kocúrkovčanov je i čosi „ľudsky žičlivého“ (Števeček, 1989: 40), ospravedlňujúceho (tamtiež: 46), môže to byť hádam i dôsledok toho, že Chalupka identifikoval svojich retrográdnych spoluobčanov ako bytosti, ktoré sa navrátili do detského veku ľudstva – a cez túto identifikáciu s „detským“ mohol nevdojak a „protiosvietenský“ preniknúť i záblesk sympatie. Lebo inak návrat „dospelého“ do „detského“ nie je z osvietenského hľadiska nič milé, je to regres, neprimeranosť, pre ktorú nemožno mať pochopenie.

S myšlienkou detského veku ľudstva sa na Slovensku stretávame u filozofa Samuela Fuchsa (1770–1817), ktorého práce, pravdaže, Chalupka nemusel poznať, určite však zdieľal osvietenkú myšlienkovú atmosféru, spoločné idey, koncepcie atď., medzi ktoré ako jedna zo základných zaiste patrila rousseauovská predstava prechodu ľudstva od stavu prírodného k občianskemu. Podľa Fuchsa detský

vek ako jeden z predspoločenských stavov ľudstva „sa vyznačuje intelektuálnou a mravnou nekultúrnosťou, vládou zmyslov, nevyvinutou rečou a slabým pojmovým myslením, snahou ľudí len o *jedlo, nápoj, spánok a pohlavný styk*“. (Preberám podanie T. Münza, 1987: 235.) Zdôraznil som posledné štyri veci, pretože práve tie (a k nim treba ešte priradiť starosť o fajčivo) presne pomenávajú skutočnú, nedeklarovanú náplň činnosti všetkých troch hrdinov *Bendeguza*. Ak autor v románe s neústupčivou pravidelnosťou toľko miesta venuje starostiam hrdinov o jedlo, pitie, fajčenie a nocľah (a ten nie je vždy – ako sa naznačuje – celkom samotársky), nie je to iba prostý kronikársky zápis, s nevinnou pravdivosťou zachytávajúci i tú banálnejšiu stránku ich „vznešeného“ poslania, ale má to byť do očí bijúci obraz zdegenerovanej hierarchie hodnôt, ktorou sa naši traja cestovatelia v skutočnosti riadia. Nielen naturalistické, ale aj prosto realistické výjavy sa na „vysokom“ pozadí poslania našich hrdinov javia ako silno príznakové. Ich cesta za slávnou národnou minulosťou je v skutočnosti cestou do neslávnej minulosti ľudstva: poklesom do zmyslového sveta, degradáciou na zvieraciu úroveň.

Zopakujme, že na túto degradáciu „odsúdil“ Chalupka svojich spoluobčanov preňho dostatočne jasne a rázne už tým, že ich nazval Kocúrkovčanmi. V rámci tohto všeobecného úpadku, celospoločenského poklesu do sféry zvieracieho sa potom na kocúrkovskej scéne popri predstavení nízkych vlastností občas vynárajú i drobné pripomenutia, ktoré túto zvieraciu úroveň potvrdzujú i na princípe *nomen omen*. Takým pripomenutím je napríklad meno panny Trasoritky. Pred možným obvinením, že ide o urážlivé meno, sa Chalupka v úvode k rovnomennej fraške bráni tým, že ide o vtácie pomenovanie, čo je rovnako urážlivé ako „*vrana, kukučka, vrabec atď.*“ (s. 171). V úvode k veselohre *Všetko naopak*, ktorý autor umiestňuje – aby tu naozaj bolo všetko naopak – „*kdesi nazadku*“ (*Drámy I*, s. 95), sa zasa hneď v prvej vete Kocúrkovčania prirovnávajú k opiciam: „*Čo Kocúrkovania pri inom vidia, to hneď, a to obyčajne bez rozvahy ako opice nasledujú*“ (s. 167).

Pravda, ako ukázala i nutnosť ospravedlňovať meno Trasoritky, Chalupkova dvojediná situácia satirika a kňaza nebola jednoduchá. Ako kňaz jednu zo svojich kázni venoval téme: „*Že je to ohavná obyčaj, ľudom posmešné a urážlivé mená dávať*“ – a pritom ako spisovateľ vo svojich textoch sám tak čini! Isté východisko našiel hádam v tvrdení, že „*zlodej si je sám vina, že ho zlodejom, smilník, že ho smilníkom nazývajú; opilec, že mu do opilcov, pokrytec, že mu do Judášov alebo farizejov nadávajú*“ (*Kázne...*, 1846, s. 80) – a môžeme zaň dodať: i Kocúrkovčan za to, že mu autor do Kocúrkovčanov či opíc nadáva, „*ačkoľvek ani to nie je pekná obyčaj*“ (tamtiež).

Možno i táto okolnosť, totiž že ako spisovateľ si nepočínal vždy zodpovedajúco svojmu duchovnému stavu, prispela k tomu, že na mnohých miestach svojich diel dáva najavo odstup od zobrazovaného nízkeho, zmyslového sveta. Isteže, prevažujúcim dôvodom tu bol zrejme typický osvietensko-didaktický intelektuálny nadhľad zároveň s potrebou byť užitočný, čiže v tomto prípade „obohatiť“ umelecké dielo

o vysvetlenie a poučenie slúžiace všeobecnému prospechu. Tak či tak, Chalupkov odstup – odstup „čistého rozumu“, ako hovorí J. Števček, a zároveň „odstup od nerozumnosti figúr a ich správania“ (1989: 41) – sa najčastejšie prejavuje v podobe *vstupu*, autorskými vysvetľujúcimi či komentujúcimi intervenciami do textu, čo na dnešného čitateľa pôsobí už esteticky rušivo. Autor akoby tým kazil hru: prezrádza kód, na ktorý má prísť sám čitateľ, odhaľuje základný aspekt, hlavné kritérium posudzovania sveta (kritérium rozumnosti), ku ktorému by sa moderný čitateľ chcel dopracovať sám. Chalupka si však počína v súlade s poetikou osvietenského románu, kde platí, že nie čitateľ, ale autor (dominantne zaujímavý pozíciu rozumného) je ten, kto sa „nezakryto a so zrejmom zaujatou pohráva“ (Števček, *tamtiež*).

S čím sa Chalupka „pohráva“ najčastejšie a čo môžeme vari považovať za jeho základnú textovú stratégiu (rozhodne dominujúcu aspoň v *Bendeguzovi*), je skusmé (hrové), no opakované aplikovanie zvieracieho kódu na svoje postavy. Opakovane pritom seba i čitateľa presviedča, že tento kód je vzhľadom na úroveň, na ktorej sa vďaka vlastnej nerozumnosti ocitli, pre ne primeraný.

O tejto primeranosti nepochybuje ani okolie chalupkovských degradáciou postihnutých postáv – ďalšie románové či dramatické postavy, ktoré stoja buď oveľa (rozprávač v *Bendeguzovi*) alebo len trochu vyššie ako *tamtie* (postavy nepostihnuté bendeguzovským bludom); ba dokonca ani postavy, ktoré sú samy súčasťou chalupkovského „zverinca“, nepochybujú o náležitosti takéhoto zaradenia svojho i svojich spoluobčanov. Z tohto hľadiska hádam najvypointovanejším miestom v celej Chalupkovej tvorbe je výjav z veselohry *Všetko naopak*, kde sa krajčír Cverna, pochádzajúci zo Šariša, zveruje svojej nádejnej svokre:

CVERNA: Ja som se v Švini narodzel.

MADLENA (zdesí sa): Nemožno.

(s. 134)

Tu už nejde o paralelu so zvieracím svetom, ale rovno o identitu s ním! Takáto Cvernova „úprimná“ identifikácia je už veľa i na samu obyvateľku Kocúrkova; jej zdesenie však dostatočne jasne prezrádza, že predpoklad „svinského“ pôvodu svojho potenciálneho zaťa na principiálnej úrovni pripúšťa, „nemožná“ je skôr takpovediac technická stránka takéhoto šľachtictva naruby.

Zdanlivo lacný slovný gag, verbálny nález, pri ktorom si autor pomáha kurióznym názvom existujúcej šarišskej dediny, patrí k najjasnozrivejším, najviac odhaľujúcim miestam Chalupkových textov: segment skutočného sveta sa stáva prvkom, ktorý posilňuje spisovateľovu fikciu, jeho zvieraco-kocúrkovskú parabolu. Realita sama takto skratkovou, neznakovou cestou prináša argument pre spisovateľovu zvieracu víziu spoločnosti, paradoxne ho posmeľuje k deformácii skutočnosti (pôrod človeka zo svine), k akej sa už neskôr nikdy neodváža.

No predsa len nájdeme ešte jedno miesto, ktoré sa blíži k tomuto odvážnemu

zobrazeniu intímnej blízkosti chalupkovej postavy so živočíšnym svetom. V románe *Bendeguz* sa titulný hrdina, sediaci na kobyľe, stáva objektom smiechu študentov, o ktorého príčine nemá poňatia:

Medzitým náhly neviazaný smiech jedného gramatistu obrátil oči všetkých prítomných, ktorí ta pomaličky prichádzali, na Bendeguza. Chlapec sa od smiechu váľal po zemi a ukazoval prstom na Bendeguza. Každý, kto sa obzrel za ním, rozrehotal sa. Bendeguz sa obzrel napravo, naľavo a nenašiel na svojej osobe nič smiešneho.

„Tu, tu, tu! Nože sa sem obzrite, domine perillustris!“

Pišta zoskočil a tiež sa smial.

„Pán môj, čo sa vám robí?“ zvolal drsno na pána, „zoskočte, lebo ináč spadnete spolu s kobyľou.“

Bendeguz, nevediac, prečo to chce, zoskočil, aby sa aj sám podíval, o čo ide. Ach, videl, a pri pohľade na to bol by sa od hanby skryl pod zem. Čierna hlava, spolu s konskou nohou, vykúkala spod kobyliných nôh a tá, keď sa zbavila svojho bremena, vydala zo seba aj ostatné...

(*Bendeguz*, s. 71–72)

Túto na osvietenský vkus vari priodvážnu scénu si autor zrejme neodpustil preto, že priam reliéfne zviditeľňuje Bendeguzovu skoro incestuóznou blízkosť k zvieraciemu svetu a jeho nehanebnú intaktnosť už nielen voči všetkému ľudskému, lež aj prirodzene zvieraciemu.

Bendeguzovu pudovú inklináciu k živočíšnemu svetu ako svetu, ktorý je jeho, Chalupka odhaľuje už v hrdinovej mladosti. Známy je groteskný výjav zo začiatku románu, keď mladý Bendeguz je priam hypnoticky priťahovaný nič netušiacim maďarským pastierom sviň. V ideologickej rovine románu je pre Bendeguza tento zamastený chlapík „stelesneným ideálom celého Maďarstva“ (s. 19), no my sa môžeme nazdávať, že v hlbšej, existenciálnej rovine je preňho predovšetkým mediátorom sveta zvierat a „rozkošou opojené oči mladého pána“ (tamtiež) upierajúce sa na vládcu sviň majú svedčiť zrejme aj o prebudení jeho hlboké inklinácie k tomuto nižšiemu svetu.

Dôvernú spätosť malého bendeguzovského kolektívu, a najmä Bendeguza samého so svetom zvierat autor pri mnohých príležitostiach opakovane potvrdzuje (napríklad: „Pišta pustil na zem kúsok chleba, ale Bendeguz to zbadal, schytil ho a odnášal stade ako dobrú korisť,“ s. 64), takže v okamihu vyššie citovaného pôrodného výjavu je už Bendeguzova degradácia na zvieraciú úroveň natolko upevnená, že autor môže pristúpiť k ďalšiemu kroku a pokračovať v žarte (jeho nositeľom je v tomto prípade spolu s autorom postava Gyulu Kolomposa, ktorú zaujímavo rozkryl J. Števcík) – Bendeguzova mezaliancia je korunovaná tým, že vo vzťahu k nemu sa o zvieratách začne hovoriť ako o ľuďoch:

„Nech ja to viem,“ povedal Bendeguz namrzene, „bol by som potvoru nechal doma, alebo...“

„Pre pánajána,“ odpovedal nahnevane Gyula, „aký si ty domáci pán, keď si nevedel, že ti je kobyľa žrebná?“

„Spytoval som sa jej na to?“ odvetil Bendeguz ešte nedotklivejšie.

„Treba dať pozor na svojich ľudí.“

(s. 72)

V Gyulovom žarte potom pokračuje sluha Pišta, keď po narodení žriebäťa Betyára sumarizuje ich zostavu, nijako pritom nerozlišujúc ľudí od koní: „*Ich spoločnosť sa potom skladala, ako Pišta vhodne podotkol, z jednej dámy a pol tucta individuí mužského pohlavia*“ (s. 73).

Osteň výsmechu je v bendeguzovskom triumviráte namierený spravidla proti Bendeguzovi, no len čo sa ocitnú v širšom kontexte, degradácia postihuje i ďalších dvoch členov expedície. U stoličného sudcu v Miškovci sluhu Pištu „*postavili k jednému ražňu s pečienkou, aby ho krútil, keďže nestačili na to dvaja psi*“ (s. 94); po lumpačke „*obidvaja hostia* (t. j. Bendeguz a Kolompos) *spali ako potkany*“ (s. 102); a napokon pokiaľ ide o kompletnú trojicu, autor ju nechá zablúdiť „*v jednom dubovom lese*“, aby potom mohol názorne predviesť hierarchiu tvorov zúčastnených na výjave: „*Na šťastie zagrúlila im oproti vyplašená sviňa, ktorá zaostala od krdľa a dobre sa cítila v jednom močiari. Dalo sa predpokladať, že sviňa pôjde za ostatným krdlom a tak si ju bez rozmýšľania vybrali za vodcu*“ (s. 70).

Hodnotový svet románu *Bendeguz* je prísne hierarchizovaný. Pravda, ide akoby o inverznú hierarchiu („*všetko naopak*“), vychádzajúcu z miery úpadku, degradácie postáv i celých spoločenských skupín. Keďže ide o epické dielo, táto degradácia sa musí pred očami čitateľa odohrať, predviesť – najprv ako výjav, v ktorom sa kedysi slobodná bytosť svojím správaním sama zaradí do ríše animálnej neslobody, a potom býva toto degradovanie spravidla ešte kýmisi iným i verbálne „potvrdené“, komentované, pointované. Prítom i tu autor dodržiava hierarchickú postupnosť: na degradovanie Bendeguza stačí jeho spoločník Kolompos, ba čo je ešte ponížujúcejšie, i jeho sluha Pišta, na degradovanie Pištu stačí i maďarónska spoločnosť, no ak treba degradovať aj tú, k slovu sa už musí dostať autor (rozprávač). „*Debata*“ u miškoveckého stoličného sudcu sa už-už zvrháva na bitku, ktorú dokáže odvrátiť len hudba: „*Tu zaznela hudba, ktorú objednal ochotný domáci pán, a potvrdila sa pravda starej povesti, podľa ktorej Orfeus vedel skrotiť hudbou i divé zvery*“ (s. 101–102, zdôr. V. M.). A ranný rozchod spoločnosti autor zasa paralelizuje s vyhánaním kráv na pašu: „*Objímali sa, spievali, znova pili, a keď kravy na pašu vyhánali, rozišla sa i spoločnosť...*“ (s. 102).

Len tak mimochodom: aby Chalupka-spisovateľ mal etické oprávnenie túto spoločnosť označiť za „*zvery*“, čiže dať jej „*posmešné a urážlivé*“ meno, čo je podľa Chalupku-kazateľa „*ohavná obyčaj*“, musí sa ona sama najprv degradovať na úroveň zvierat. Preto autor predtým zaradí výjav, kde sa táto spoločnosť spontánne

pustí do „*mačacej muziky*“ zameranej proti všetkým Nemaďarom v Uhorsku: „*Prevzali totiž úlohy zvierat, ktoré miaukali, štebotali, bľačali, brechali, mékali, revali, krákali, kotkodákali, hvízdali, zavýjali, mrmlali, syčali a kvákali. Najmä jeden z nich hral svoju úlohu, na ktorú bol ako stvorený, tak dobre, že keď zaspieval sólo, jeho hlasový príbuzný z maštale sa nazdal, že sa mu ozvať musí svojím 'ihahaá',*“ (s. 95).

V tejto súvislosti ešte dodajme, že zvieratá u Chalupku – na rozdiel od ľudí – vždy dodržiavajú prirodzený poriadok vecí, rešpektujú i akési vzájomné „stavovské“ rozvrstvenie, čo dodáva ich správaniu istý punc dôstojnosti. Keď našim hrdinom ukradnú kobyľu Szikru a Pišta sa musí núdzovo niešť na oslovi, autor takto komentuje usporiadanie „*karavány*“: „*Šuhaj s pastierskym psom šiel napred, Pišta zakľučoval sprievod, lebo ušľachtilé kone neznesli pohľad na osla*“ (s. 132).

Napokon ešte niekoľko slov o činiteli, ktorý proces degradácie chalupkovských postáv vždy sprevádza – o smiechu. Aj v smiechu je Chalupka synom osvietenskej epochy; smiech má svoje miesto medzi aktivitami človeka len vtedy, keď slúži k zdokonaleniu, zlepšeniu jednotlivca i ľudského rodu. Preto tzv. pozitívny smiech ako „*prejav radosti a šťastia, ako výraz bezvýhradného stotožnenia s daným stavom*“ (Loužil, 1991: 13) nemá u Chalupku miesto, bolo by to čosi funkčne redundantné. V imperatívnom svete osvietenstva by bol takýto smiech „*ako nerefektovaný prejav veselosti a radosti, neprekračujúci hranice čirej emocionality, ktorá nie je výlučným vlastníctvom človeka*“ (Loužil, 1991: 15) priveľkým prepychom a ako čosi, čoho sú schopné aj zvieratá, zároveň i cúvnutím z dosiahnutej úrovne humanizácie človeka.

Chalupka si teda volí – ak prijmem Loužilovo rozlíšenie – prevažne smiech negatívny, typický smiech racionalistu, ktorý si berie za svoju morálnu povinnosť stíhať výsmechom všetko nerozumné. Je to ten typ smiechu, o ktorom Bachtin v súvislosti s Voltairom nevelmi obdivne hovorí, že „*jeho sila a hĺbka spočíva v ostrosti a radikálnosti negácie, je však takmer úplne zbavený obnovujúceho a obrodzujúceho momentu. Všetko pozitívne stojí mimo smiechu a má charakter abstraktnej idey*“ (Bachtin, 1975: 99). Preto predpokladať u Chalupku prajný humor, nesatirický smiech, znamenalo by pripustiť, že i on – podobne ako veľký Homér – si občas zdriemol, t. j. že nedokázal vždy z materiálu veselej emocionality života vyrobiť prísne účelový nástroj prerábajúci zmyselného otroka prírody na duchovnú ľudskú bytosť.

I takéto nezládnuté miesta zrejme v Chalupkových textoch existujú. Cieľom tohto príspevku však bolo predovšetkým ukázať, že i ten „*najstredovekejší*“ či „*najrabelaisovskejší*“ smiechový materiál (anekdota s Cvernom, Bendeguz na rodiacej kobyľe) vedel Chalupka veľmi funkčne zapojiť do reťazca argumentov svedčiacich o nerozumnosti aktérov, o ich regrese do subhumanity. Tradovaný smiech, staré smiechové dedičstvo Chalupka prerábalo na smiech osvietenský, čo iste nebola najľahšia práca. Jeho smiech neobjíma láskavo sféru pozitívneho (pozitívne je vážne!), ale orientuje sa výhradne na výsmech negatívneho. Ambivalentnosť (Števíček, 1989:

38n.), ambivalentný vzťah k hodnotám ako znak tzv. obrodzujúceho smiechu tu nemá miesto; čo je stíhané smiechom, to nemôže byť ničím iným ako nehodnotou.

Pravda, takto podelený, odstupňovaný svet neznamená, že sféry vysokého a nízkeho sú nepriepustne oddelené. Autor síce ustavične ukazuje pád svojich postáv z „vysoka“ (nezabúdajme, že Bendeguz bol zeman!), no hlavným zmyslom jeho spisovateľskej i kňazskej práce bolo otvárať človeku cestu práve opačným smerom. Vzostup človeka je v silách jeho samého, nie je privilegiom nijakej spoločenskej vrstvy, pretože – ako vraví klasicista Molière v *Kritike Školy žien* – „zdravý rozum nemá v komédii vyhradené určité miesto“ (*Komédie I*, s. 198), čím vyjadruje svoje presvedčenie, že „zdravý rozum nepozná spoločenské priehradý“ (Vantuch, 1987: 235–236).

Chalupkov smiech je smiechom pochopenia a odsúdenia: mimosmiechového či predsmiechového pochopenia „vyššieho“, a preto smiechového odsúdenia „nižšieho“. Je to „smiech vyrastajúci z kritickej reflexie, zo slobodného poznania; týmto smiechom demonštruje človek svoju prevahu nad nerozumnými, nezmyselnými, teda smiešnymi vecami a pomermi – a pretože takými môžu byť prísne vzaté len veci a pomery jeho vlastného, ľudského sveta, demonštruje človek týmto smiechom svoju prevahu nad sebou samým. (...) Nie je to totiž prostý stav alebo vlastnosť, ale úloha človeka. So stratou smiechu stráca človek schopnosť byť človekom, t. j. prekonávať neustále seba samého. So stratou schopnosti smiechu stráca človek svoju ľudskú dôstojnosť“ (Loužil, 1991: 16).

Dovolil som si dlhší citát, pretože – nazdávam sa – veľmi výstižne rezumuje i Chalupkove intencie: práve takýto druh smiechu chcel vyvolávať. Pokiaľ ide o jeho divadelné hry, boli to skutoční ľudia, uhorskí Kocúrkovčania, ktorí sa v hľadiskách sami sebe smiali. Ich smiech musel tomuto slovenskému pôrodníkovi ľudskej dôstojnosti znieť ako nádejný krik novorodiatka. Takýto smiech potreboval počuť aj v prózach: preto je v *Bendeguzovi* toľko výjavov smiechu, keď postavy – samy viac alebo menej degenerované – sú predsa len schopné postihnúť ešte väčšiu mieru úpadku u iných a smejú sa z neho. Ján Chalupka ako syn optimistickej doby veril, že „čím ďalej, tým bude svet osvietenejší“ (*Kázně...*, 1847, s. 60) – a práve v smiechu svojich zhovädilých spolurodákov nachádzal nádej, že sa raz učlovečia...

(1991)

Hviezdoslav ako automýtus

Hviezdoslav je mýtom. Doklady netreba zvlášť vyhľadávať, takmer vždy, keď sa na verejnosti spomenie Hviezdoslav, je to Hviezdoslav veľký, mýtický. Školské vyučovanie, masmédiá, názvy ulíc, pomníky, kultúrne podujatia – to všetko spoluvytvára hviezdoslavovský mýtus, ktorý prenikol do každodenného života slovenského človeka. Napokon i písanie o Hviezdoslavovi sa stáva súčasťou tohto mýtu, v niektorých vyjadreniach naň nadväzujúc, v iných mu protirečiac, odhaľujúc ho. K tým druhým by sa rád zaradil aj tento príspevok.

Mechanizmus mýtu semiologicky analyzoval R. Barthes: „V mýte nachádzame trojrozmernú schému...: element označujúci, označovaný a znak. Ale mýtus je systém špeciálny, pretože sa vytvára na základe semiologickej reťaze, ktorá existovala pred ním: *je to druhotný semiologický systém*. To, čo je v prvom systéme znakom (a teda zlúčeným celkom obsahu a obrazu), stáva sa obyčajným označujúcim prvkom v druhom systéme. (...) A tak tento posledný člen sa stáva prvým členom alebo časťou nového, širšieho systému, ktorý buduje. Všetko sa odohráva tak, akoby mýtus presúval o jeden stupeň formálny systém prvotných významov“ (1957: 199–200).

Odhalit' mýtus znamená nájsť na jeho zdanlivo celistvom, rokmi i generáciami vyhladenom povrchu trhlinu, ktorá svedčí o semiologickom zlome v jeho vnútri, o veľkom presúvaní, a najmä prisúvaní významov. Ako naznačil R. Barthes, je to proces druhotnej komunikácie, takže v dejinách percepcie Hviezdoslava by sme mohli sledovať zrod a vývin rôznych mýtov o tomto našom básnikovi. Avšak mýtus sa môže zrodit' aj „pred“ vstupom do komunikačného obehu, kdesi na úrovni vzťahu autor – text. Autor do textu zabudováva prvky, ktoré majú nenápadne usmerňovať vytváranie obrazu jeho osobnosti – a tento obraz je, samozrejme, dotváraný aj autorovými mimotextovými, biografickými prejavmi.

Existuje teda dvojaký hviezdoslavovský mýtus – ten, ktorý vytvorili o ňom iní, a ten, ktorý vytvoril on sám. Isteže, obidva typy časom splynuli, „metamýtus“ absorboval mnohé preformácie „automýtu“, takže dnes ich už možno ťažko rozlíšiť. Predsa len sa o to pokúsime a v tomto príspevku načrtne niektoré zložky automýtotvorného procesu u P. O. Hviezdoslava.

V známej básni zo *Steskov*, datovanej rokom 1902, Hviezdoslav signalizuje rozbitie svojho *básnického sveta*:

*Už nie viac celok, zaokrúhlený
sťa vajko – teplý samosvet, bár úzky –
sťa klbko – v priamom, milom združení
začiatok, stred i koniec –
sťa sféra, do než jadrom zapadla
iskierka tvorčej sily
a zvrtila ňou, že jak vták prez halúzky
sa v brnkot dala v hviezdnych hmlách
i vplýva v hudbu točiacich sa kruhov
jak jasnozvučný svitu zvonec,
čo obrat, znova omladlá,
farbista inak, v každej chvíli...
nie viac ten súhrn plný, sýty, ach:
len zlomky, triesky, čriepky, kúsky
sú rozbitého zrkadla,
s polonevoľou, s polotúhou
čo teraz zbieram, podávam –
V tých nezobrazí sa viac celý svet,
jak v krištáli lúč rozkrídlenu dúhou,
len úsek jeho, krušec náhodilý...*

(*Stesky*, s. 239)

O niekoľko rokov neskôr šesťdesiatročný Hviezdoslav v jednom liste signalizuje rozbitie svojho *básnického života*: „*Večne ľutujem, že... doba 'erotiky'... cele vypadla z môjho literárneho života, a veru nebola neplodná na verše a možno i onakvejšie... No možno, ani niet čo ľutovať; ale predsa, literárny život bez tohoto lyrického intermezza a trebárs i poblúdení plného nezdá sa mi byť celistvým, zaokrúhleným...*“ (cit. podľa Šmatlák, 1955: 497).

Hviezdoslavovi ide o *zaokrúhlenosť*, o klasickú *celistvosť* svojho „*literárneho života*“, ktorý – ak by bola doň zaradená aj ľúbostná poézia – stal by sa priam ideálnym vzorom, komplexným modelom životnej cesty básnika, ako sa ona odrazila v tvorbe. Hviezdoslav želim za spomínanými básňami najmä preto, že ich absencia vytvára v ideálnom obraze básnika hiát. Hviezdoslav nepochybne mal pred očami určitý obraz básnika, ktorý chcel svojím dielom naplniť.

Vzor je jedno z kľúčových slov, ktoré nám pomôže otvoriť osobnosť Hviezdoslava a umožní nám sledovať básnika celkom od jeho počiatkov. A už od nich je proces vytvárania a naplňania vzoru hlavným aktivizujúcim činiteľom Országhovej osobnosti. *Vzor* je apriórna hodnota alebo presnejšie, niečo, čo hodnotu stelesňuje,

zastupuje. Jeho hodnotová polarita je veľmi jednoduchá: dobré – zlé, vysoká hodnota – nízka hodnota. Vzor je transparentom, na ktorom sa predvádzajú triumfujúce kladné a vysoké hodnoty. Vyučovanie literatúry v škole je radom vzorov, väčších či menších. Pre pedagogické potreby sa vytvára všeobecný vzor básnika a jeho životnej cesty, vyznačený niekoľkými opakujúcimi sa konštantami a pomerne nízkou variabilitou v ďalších zložkách. Jednotliví spisovatelia sú tomuto štandardizovanému vzoru – obrazu klasika prispôbovaní.

Je zjavné, že gymnaziálne sugescie základne určili obraz básnika, ako si ho modeloval mladý Országh. Tento vzor s rastúcou skúsenosťou Hviezdoslavovou nadobúdal presnejšie kontúry, bol dopĺňaný, ba prešiel – avšak bez väčšej ujmy – i búrlivejšou peripetiou Banšellovho vplyvu (napríklad z Prešova svojmu bývalému učiteľovi A. Medzihradskému Országh uštipačne píše – v zrejmom úmysle ho šokovať – o tituloch biskupa Gedulyho, aby si napokon ospravedlňujúco „povzdychol“: „Nuž čo ja za to môžem, že som svobodomyseľný?“; pozri Šmatlák, 1961: 48). Až do konca básnikovho života sa však jeho vzor, model básnika trvalo vyznačoval afirmatívnym nadväzovaním na tradíciu, na *klasiku*. Potvrdzujú to napríklad básnici, ktorých Hviezdoslav uvádza A. Pražákovi ako svojich obľúbencov (*Sám o sebe*, s. 284) – všetci sú napospol svetoví klasici; výrečne o tom tiež hovorí Shakespeareovo poprsie na básnikovom písacom stole – poprsie klasika *par excellence*, žijúceho iba svojím dielom. A do tretice môže o Hviezdoslavovej orientácii na vzor básnika ako klasika, zmyslom života ktorého je tvorenie, svedčiť jeho malá chuť k Byronovi (tamtiež), predstavujúcemu romantický, antiklasický typ básnika.

Napĺňanie vzoru, celistvého modelu básnika, ktorý si sám vytvoril, stane sa motiváciou Hviezdoslavovho celoživotného úsilia. Tento postup, ktorý môžeme považovať za textotvorný a ktorý sa za istých okolností môže stať aj mýtotvorným, korešponduje u Hviezdoslava s jeho gnozeologickou orientáciou, ktorá sa vyhraňuje – ako uvádza S. Šmatlák (1961: 143) – do túžby „po niečom vyššom, po niečom vždy mimo seba“. Táto „túžba“ je ďalším ideálom a jeho analýza môže byť zároveň analýzou jeho tvorcu.

Túžba po vyššom vystúpi v úplnosti, ak ju situujeme na platformu opozície *vysoké – nízke*. Táto opozícia je zreteľom, ktorý nám osvetlí mnohé z Hviezdoslavovej básnickej cesty. O adekvátnosti jej použitia v Hviezdoslavovom prípade by nemalo byť sporu: S. Šmatlák napríklad v citovanom diele píše, že u Hviezdoslava sa „vznáša vidina poézie ako niečoho vyvýšeného, vznešeného, stojaceho v rozpore s prízemnou realitou“ (1961: 146).

Túžba samotná, najmä v zmysle snahy po jej naplnení, je aktivizujúcim činiteľom. Táto aktivita hneď na prvý pohľad má svoj rub v *pasívnom* prijímaní vzoru básnika mladým Országhom-gymnazistom. Napokon túžba po niečom mimo seba – s dôrazom tentoraz na „mimo seba“ – by nám ukazovala na zovnútorne smerovanie tejto aktivity.

Proces napĺňania vzoru, ktorý by sme označili ako *túžbu po niečom mimo seba*,

odohráva sa teda vo vzájomnej hre dvoch párových opozícií: *vysoké – nízke* a *aktívne – pasívne*. Aby sme túto hru, jej pravidlá, lepšie pochopili, preniesieme si ju do znakových vzťahov. *Aktivita vs. pasivita* nám predstavuje ontologickú rovinu, najhlbšiu rovinu ustrojenia básnikovej osobnosti, jeho letory, rovinu skrytú; „gnozeologický“ protiklad *vysoké – nízke* zase rovinu javovú alebo zjavnú. Osobnosť básnika ako znak usúvzťažňuje uvedené opozície v tom zmysle, že opozícia *aktívne – pasívne* sa navonok vyjavuje opozíciou *vysoké – nízke*. Teda *vysoké – nízke* ako označujúce a *aktívne – pasívne* ako označované. Aktívnosť, ktorá je predpokladom obohacovania kultúrnej hodnoty človeka, ba je samým atribútom kultúry, prejavuje sa ako ambícia po vysokom, kým pasívnosť predstavuje zotrvávanie v nízkom. Hodnoty sú tu jasne diferencované. Prienikom tejto hodnotovej polarizácie je zložka, ktorú sme po Šmatlákovi nazvali *túžbou po niečom mimo seba*. Tá je hodnotovo ambivalentná – niečo mimo nás môže byť aj vysoké, aj nízke, realizovať túto túžbu môžeme buď aktívnym priblížením sa k objektu (mužský princíp) alebo pasívnym očakávaním priblíženia sa objektu (ženský princíp). Táto hodnotová nevyhranenosť, neorganizovanosť, *nevedomosť* je bázou, na ktorej sa vo vzájomnom napätí zmienených opozícií napredovaním poznávacieho procesu postupne vytvára hodnotová diferencácia. Túto kryštalizáciu hodnôt môžeme označiť ako prechod z *prírodného do kultúrneho* bytia.

Isteže, u človeka ako spoločenskej bytosti nikdy nemôže ísť o úplný stav prírodnosti a takisto na druhej strane, ako u bytosti biologickej, nemôže ísť o stav „čistej“ kultúrnosti. Rozhodujúca je tu – ako napokon vo všetkom – proporcionalita, miera. Prírodnosť v sebe obsahuje prvok ignorancie hodnôt, čo môže niekedy podnetne vplývať na vývin samotnej kultúry, na jej prehodnocovanie. Kultúrnosť, ak ju chápeme ako krajnosť, ako opačný pól prírodnosti, zahrňuje konzerváciu hodnôt, ich petrifikáciu. Hviezdoslav bol zjavne orientovaný ku *kultúrnosti*, a to práve k jej krajnému pólu. Za všetky príklady spomeňme znovu jeho afirmatívny vzťah k literárnej tradícii, jeho rešpektovanie hodnôt. Nikde uňho nenájdeme zľahčujúci postoj k uznávaným, tradovaným kultúrnym hodnotám. Nakoniec, bola to práve *vôľa* po kultúre, ktorá ho priviedla k vytvoreniu preňho charakteristického vzoru básnika – obrazu klasika, na aký bola pamäť slovenskej literatúry priveľmi krátka, preto si ho musel vybrať zo zásobnice svetovej kultúry.

Pojem „vôľa“ nás posúva k jadrú celej problematiky. Ukazuje sa totiž, že existuje nesúlad medzi Hviezdoslavovým vedomým – vôľovým smerovaním a medzi prirodzeným uspošobením jeho biologicko-duchovnej osobnosti. Z toho vychádza aj naša základná téza, že medzi javovou zložkou Hviezdoslavovej osobnosti a zložkou substanciálnou pôsobia základné protirečenia. Na rovine signifiant, v opozícii *vysoké – nízke* dosahovanie vysokého jednoznačne figuruje ako dominantná tendencia, čo „dovnútra“ poukazuje na aktivitu, *označuje* aktivitu, lenže mnoho vecí zase svedčí o tom, že u Hviezdoslava „tam vnútri“ bola pasívnosť. Tento rozpor medzi *vrodenným* a *chceným* sa dá preklenúť iba mýtizáciou. Mýtus je v istom

zmysle i preventívnou ochranou hodnôt pred ich rozrušovaním zvonku. Ak chápeme subjekt ako systém hodnôt, potom sebamýtizácia je pancierom, ktorý zabezpečuje integrálnosť osobnosti vzhľadom na okolie a zároveň je harmonizujúcim, vyrovnávajúcim prvkom, ktorý zabraňuje vnútornému rozpadu. A Hviezdoslav nechcel nič vedieť o možnom rozklade hodnotových systémov. Nakoniec, iba mýtus zachraňuje jednotlivca i svet pred pocitom absurdnosti. Absurdná literatúra je negáciou mýtu.

Zmienime sa teraz o niekoľkých prípadoch, kde sa u Hviezdoslava navonok prejavuje nesúlad medzi zjavným vysokým smerovaním a substanciálnou pasívnosťou. Hviezdoslavov vzor básnika bol, ako sme videli, viac-menej pasívne prevzatý. Aktívnu zložku tu tvorí iba jeho napĺňanie, ale aj tu aktivita ako realizácia subjektu je vlastne len akási polovičná, pretože ide de facto o realizáciu *cudzieho* projektu. Alienácii tu môže zabrániť len prvok stotožnenia, ktorý je u Hviezdoslava oveľa silnejší ako prvok odlišenia. Toto stotožňovanie sa v základných hodnotách, v základnej orientácii, ktoré v oblasti umeleckej tvorby, v oblasti vytvárania nového sa nedá hodnotiť ako vysoké, je prekrývané *mýtom pôvodnosti*, k vytvoreniu ktorého viedli Hviezdoslava sebazáchovné reflexy. (Podotýkam, že tu sa vôbec nepohybujeme v oblasti etického hodnotenia a že ak by sme sa už mali k tejto stránke vysloviť, tak najmä v tom zmysle, že doterajšie hromadné a manifestačné prijímanie hviezdoslavovského i Hviezdoslavovho mýtu slovenským publikom môžeme hodnotiť ako nezáujem o ozajstného Hviezdoslava, ako neochotu vidieť ho pravdivo. To má, pravda, aj širšie súvislosti, ktoré tu nebudeme rozvádzať.)

Spomínaný obranný reflex, ktorý mal zachovať onú ideálnu celistvosť, zaokrúhlenosť a ktorý mal sugerovať pôvodnosť, vidíme napríklad v Hviezdoslavovej zložitej lexike a syntaxi, v jej tzv. nezrozumiteľnosti. Nezrozumiteľnosť tu funguje ako čosi pôvodné, výlučné, a teda vysoké, a mýtická aura okolo nej je vlastne oným pancierom, ktorý zabraňuje okoliu preniknúť hlbšie a vidieť v nej prvok podvedomej kompenzácie, čiže opäť prvok vyrovnávajúci, harmonizujúci. Ak sa máme vrátiť k našim dvom základným opozíciám, ide tu o mýtotvorný proces, pretože označujúce (vysoké) nemá zodpovedajúci korelát v označovanom (aktívnom), iba ho silou svojej sugescie a logikou znakového vzťahu evokuje. Evokuje hodnotu, kvalitu, ktorá nie je.

Nesúlad medzi postulovaným a skutočným uspoobením básnika sa navonok prejavuje ako paradox napríklad aj v úbožných básňach z mladosti, ktoré boli predmetom citovaných úvah P. O. Hviezdoslava. Básnický subjekt sa v týchto básňach veľmi často riadi podľa ženského princípu, teda princípu pasívneho. „Feminitu“ Hviezdoslava nepriamo potvrdzuje aj generačné svedectvo z pera Vladimíra Roya: „Sirotinin vraví, že Vajanský značí umelecké maskulinum, Hviezdoslav femininum. I Krasko i ja klonili sme sa väčšmi k Hviezdoslavovi, robila to okolnosť, ... že bol všelidskejší, univerzálnejší, filozofickejší, nábožensky hlbší, temer žensky nežný, ľudsky bližší“ (uvádza Brtáň, 1933: 42).

Mimochodom, pre priradenie atribútu pasivity k ženskému princípu, ktoré by sa na prvý pohľad mohlo zdať zjednodušujúcim, môžeme ako argumentačnú oporu uviesť slová prírodovedca: „Je to stále to isté, v rozličnom rúchu, niekedy ukryté v zložitých výkonoch, inokedy obklopené mohutným pradivom vonkajších vecí, ktoré nám úplne zahaľujú výhľad a klamú nás, ale v podstate zostáva základný rys mužskosti a ženskosti v celej živočíšnej ríši rovnaký, počínajúc prvokmi a končiac človekom. Mužská povaha sa javí energiou pohybovou, nech sa prejavuje krvavými zápasmi, nekrvavým vystrájaním alebo výbojmi ducha, kým ženskosť je na celom svete element pasívnosti, vyčkávania a priprav na pokojný a bezpečný vývoj rodiny a potomstva“ (Komárek, 1969: 80).

V tomto zmysle vo svojej ranej ľúbostnej lyrike básnik neprejavuje „mužskú povahu“ a v stratégii lásky sa situuje do polohy dobýjaného, nie dobýjajúceho. Napríklad v básni *K mesiacu* (*Básnické prvotiny I*, s. 51–52) autor známe kliše ľudovej poézie o dievčati v komôrke, do ktorej mu nakúka mesiac, prevracia a za „oblôčik“ umiestňuje seba a nechá „všetečníčka“ (mesiac) vyzvedat' sa na tajomné ľúbostné záhyby svojho srdca. Vôbec, pokiaľ ide o ľúbostnú tematiku, básnikova predstava lásky je skôr infantilno-patriarchálna ako erotická. Hviezdoslav je tu „hniezdoslavom“:

*Ľúbte sa, deti! mladý dýcha hájik
hmlisto zastretý oponou mesiaca
a obklopený kráľom hniezd ľúbezných.*

(*Básnické prvotiny I*, s. 109)

Alebo:

*Pri kozúbku teplom
sedíme si oba.
Či sa zrodí pre nás
spanilejšia doba?*

(*Básnické prvotiny I*, s. 96)

Ďalším nepriamym potvrdením, že v tomto ohľade môžeme u Hviezdoslava hovoriť o ženskom, ba možno presnejšie, o dievčenskom princípe je i vývinová kontinuita tohto princípu. V básnikovej korešpondencii z dospelosti nájdeme niektoré afekty – najmä voči Vajanskému – ktoré by signalizovali, že postupom času sa tento princíp premenil na princíp staropanenský. Indikácie nájdeme v liste 41, a najmä 45 v *Korešpondencii P. O. Hviezdoslava...* (1962). Básnikova precitlivosť a háklivosť na svoje dielo tu išla tak ďaleko, že posla Vajanskému 15 grajciarov na poštovné, aby mu básne poslal späť. Iste nie náhodou je to jeden z posledných listov pred dlhoročným prerušením ich vzájomnej korešpondencie.

Pravda, ľúbostné básne sú len „intermezzom“ v Hviezdoslavovej tvorbe, neboli

včlenené do básnikovho diela a navyše tento „ľúbostný paradox“ je taký subtilný, že nebolo treba zapájať mýtovtorné procesy na jeho preklenie. Iný je prípad ďalšej opozície, ktorá je orientovaná na sociálne vzťahy: opozície *včlenenosť* – *vyčlenenosť* alebo *funkčnosť* – *afunkčnosť*.

Ako sme povedali, v oblasti tvorby originálu je včlenenosť signifikantom nízkeho; vysoká je vyčlenenosť, výlučnosť, spoločenská afunkčnosť básnika. Oproti tejto predstave stál obrodenecko-romantický mýtus o vysokej sociálnej funkčnosti, užitočnosti a potrebnosti básnika, s ktorým bol Hviezdoslav úplne uzrozmeneý už od okamihu svojich slovenských prvotín. Služba národu ako činnosť vznešená, vysoká silou idey kolektívneho prospechu prekrýva „nevysokosť“ samého faktu služby a nevýlučnosť sociálnej včlenenosti básnika. Predstavu o užitočnosti v oblasti svojho dielu spoločnej práce – na poli básnictva – realizoval Hviezdoslav s mimoriadnou príčinlivosťou. V slovenskom básnictve obsiahol takmer všetko: lyriku, epiku, drámu, veľké i malé témy, vysoké i nízke žánre, básne časové i nadčasové, folkloristické i artistné. Lenže táto mnohosť je hodnotovo veľmi rôznorodá – a vôbec nie iba vysoká. Téma je úroveň, na ktorej sa pohybujeme. Ak píše Hviezdoslav príležitostnú báseň alebo báseň na „nizku“ tému, vždy dá najavo, že ide o unikum, o rovinu, ktorá nie je jeho vlastnou. V prípade príležitostnej poézie zdôrazňuje, že ide o čiernu robotu, o povinnú daň, v prípade „nizkych“ tém to berie ako žartovné, osviežujúce extempore, ako „drobnosť majstra“.

No sú tu rozpory aj v závažnejších dielach, ktoré konštatovala literárna veda: napríklad rozpor medzi „vysokým“ parnasizmom a „nizkou“ témou jeho dedinských eposov (Miko, 1975). Zdá sa, že sa tu silno počíta s uvedeným mýtom užitočnosti a s jeho všeobjímajúcim, všade prenikajúcim a všetko prekrývajúcim sociálnym rozpätím. Spoločenská hra na užitočnosť dávala zabudnúť na básnikovu osobnú hru na „vysokosť“. Hviezdoslav v tomto prípade ako zjednocujúci prvok svojej básnickej osobnosti preberá spoločenský mýtus. Ani tu však úplne nezabúda na svoj vlastný *mýtus aktivity*, a tak sociálny mýtus užitočnosti, funkčnosti čino-rodo rozvíja až do *polyfunkčnosti*. Polyfunkčnosťou sa básnik pokúša zosúladiť protismerné pudenia, stretávajúce sa na rovine, ktorú on sám vymedzil *vysokým a nízkym, aktívnym a pasívnym, včleneným a vyčleneným*. Výsledok je nevyhnutne kompromisný, nie celistvý, zaokrúhlený, klasický – lebo ide predovšetkým o klasickosť a *mýtus klasika* je tým hlavným, k čomu smerovali všetky ostatné básnikove seba-projekcie.

Básnik sa tak ocitá v prieniku dvojakých hodnotových kritérií: spoločensko-pragmatických a subjektívno-ideálnych. Tie prvé básnická polyfunkčnosť Hviezdoslavova nadmieru uspokojuje zmoženou funkčnosťou, znásobenou užitočnosťou, tie druhé môžu nájsť čiastočné uspokojenie vo fakte, že takejto kumulácie funkcií nie je schopný hocikto, čo básnika spoločensky *vyčleňuje*.

Z takéhoto kríženia vychádza výsledný obraz básnika ako hodnotovo neurčitý či presnejšie, ako hodnotovo ambivalentný. Pri nachádzaní hodnotovej určitosti Hviezdoslav pomáha publiku zapájaním mimobásnických, t. j. etických prostriedkov: svojej

príslovečnej skromnosti. Jeho polyfunkčnosť sa môže hodnotiť ako drobná, príčinlivá práca na čo najväčšom okruhu (túto interpretáciu si vyhradil pre seba), alebo v nej môžeme vidieť všeobšiahlosť, mnohostrannosť koncentrovanú v jednej osobe – teda jedinečnosť, nenahraditeľnosť básnika (tento výklad prenechal publiku). Vidíme teda, že v spoločenskej percepcii Hviezdoslava, ako sa traduje až do dnešných dní, sa všetky vnútorné rozpory preklenujú a výsledkom je naozaj obraz klasika – aj celistvý, aj zaokrúhlený.

Na podobnej stratégii hodnotovej ambivalencie je napokon postavený aj básnikov pseudonym. V období, keď si ho vytvoril, Országh vo svojej poézii skutočne „slávil hviezdy“, a teda jeho pseudonym ako znak básnika bol, dá sa povedať, motivovaný, mal svoj denotát. Neskôr však táto tematika prestáva byť dominujúcou, pseudonym stráca svoj obsah a stáva sa iba formou, čím sa vytvára priestor na jeho druhotnú semiotizáciu, čo je proces mýtovotvorný. Tu sa už pseudonym Pavla Országha môže interpretovať dvojako:

1. Hviezdoslav je ten, kto slávi hviezdy;
2. Hviezdoslav je ten, ktorého sláva siaha k hviezdám, ktorého slávia hviezdy.

Druhá interpretácia je určite „plnšia“, hodnotovo jednoznačná, je harmóniou, ktorú slovenské publikum pociťuje ako určité uspokojenie, detenziu. Odkedy sa pripustila druhá interpretácia, Hviezdoslav sa stáva spoločenským mýtom a plní funkcie v štruktúrach oveľa väčších, ako je tzv. „vnútorný svet básnika“. Ba čo viac, básnik prestáva existovať ako vnútorná štruktúra, v ktorej sú možné aj isté protirečenia a napätia, básnik ako uzavretý celok začína označovať čosi, čo je spoločensky oveľa dôležitejšie ako básnická aktivita: národnosť, svetovosť, umeleckosť, ľudovosť, veľkosť, skromnosť, pokrokovosť a mnohé ďalšie a nové obsahy, kedykoľvek sa ukáže ich spoločenská potreba. Ale tu sa už úloha automýtu skončila: zrodil sa klasik.

(1975)

Symbolizmus v slovenskom literárnom dejepisectve

Poézii symbolizmu (Slovenskej moderny) sa – spolu s prózou autorov tzv. druhej vlny realizmu – venuje štvrtý zväzok „akademických“ *Dejín slovenskej literatúry* (Kusý, Šmatlák, 1975). Tento „zväzok“ realistickej prózy so symbolistickou poéziou sa stáva (i keď prevažne skryto) jedným z hlavných metodologicky problémových miest *Dejín*. Riešenie z „akademických“ dejín preberajú – a to ako čosi, čo je kodifikované, bez vedomia problémového pozadia – i ďalšie dve syntetické literárnohistorické publikácie: „osvetové“ i „pedagogické“ *Dejiny slovenskej literatúry* (Pišút a kol., 1984; Mazák a kol., 1984). Vzhľadom na to, že autor príslušných kapitol v oboch posledne menovaných dejinách je ten istý (P. Petrus), a najmä vzhľadom na to, že Petrusova koncepcia je iba pokusom o prevzatie a zostručnenie Šmatlákovej koncepcie z „akademických“ dejín, máme tak pri existencii trojakých dejín slovenskej literatúry vlastne iba jednu koncepciu symbolistickej poézie.

Z týchto dôvodov sa teda budem venovať iba koncepcii prezentovanej v „akademických“ dejinách a pokúsim sa o reprodukciu modelu slovenskej literatúry, predovšetkým poézie, na rozhraní storočí, ako ho podávajú zmienené *Dejiny*. V uvedenej práci nájdeme dve koncepcné štúdie: *K typológii slovenského literárneho realizmu* (s. 85–107) a *Sociálne a psychické podmienky vzniku básnickej moderny* (s. 279–289). Autorom oboch je S. Šmatlák.

V prvej stati autor syntetizujúco-modelujúci spôsobom zachytáva situáciu v období nástupu realizmu. Situáciu „prvej realistickej generácie“ (s. 93), predstavovanej Vajanským, Hviezdoslavom a Kukučinom, autor načrtáva na troch stále diferencovanejších úrovniach, čím zároveň naznačuje aj postupujúcu diferencovanosť národného i literárneho života tých čias. Prvou rovinou je rovina ideovej kontinuity so štúrovcami – táto kontinuita sa prakticky prejavuje najmä v úlohe pokračovať v „jazykovom dokonštituovaní národnej osobitosti“ (s. 86). V ďalšej rovine však už na platforme ideovej kontinuity so štúrovcami môžeme zaznamenať aj výraznú estetickú

odlišnosť od tvorby romantického typu, čo zároveň prináša opätovné zapojenie sa „do širšieho medzinárodného umeleckého kontextu“ realizmu (s. 86–87). V detailnejšom pohľade na štruktúru literárnych diel to napríklad znamená odklon od historických tém k súčasnosti, od druhového a žánrového synkretizmu k väčšej druhovej diferenciacii, od sylabizmu k sylabotónizmu a napokon (a generálne) od „subjektivismu“ k „objektívnosti“. I napriek týmto preskupeniam však Šmatlák nachádza v našom realizme „oveľa viac ‘ideálnych’ prvkov, ako je pre tento umelecký smer vo všeobecnosti príznačné“ (s. 88). Pre vysvetlenie týchto „kazov“ nášho realizmu treba ísť ešte hlbšie, a tak v tretej rovine Šmatlákovho chápania nachádzame evidované protirečenia vo vnútri slovenského realizmu: ako základné sa tu uvádza protirečenie medzi povinnosťou konzervovať a nevyhnutnosťou rozvíjať, čiže medzi typologickou statickosťou a vývinovou dynamickosťou (s. 90). Tieto protirečenia autor modeluje radom opozícií:

+	–
ideálnosť	– reálnosť
národnosť	– kozmopolitickosť
artistickosť	– folklórnosť
syntetickosť	– analytickosť

Nová generácia (Jesenský, Krasko, Tajovský, Timrava) prichádza s vedomím, že pozitívne, národnokontinuitné (+) je už urobené, že jej ostáva už len priniesť „niektoré vlastné myšlienky a náznaky určitých ‘čisto’ osobných umeleckých riešení“ (s. 92). Šmatlák presvedčivo ukazuje, ako táto „skromnosť“ vedie napokon k obmene „ideovo estetickej štruktúry slovenskej literatúry“ (tamtiež). Napríklad „skromné“ zameranie sa na osobné preskúmavanie reality vedie k odmietaniu hotových modelov, zvyšuje sa dôležitosť subjektu (ten sa priam tematizuje) a táto individuálna sondáž, čiže analýza, zvyrazňuje silu detailu, ktorý sa stáva synekdochou celku spoločnosti. Táto autentizácia detailu tak značne oslabuje a relativizuje dovtedajšiu idealizáciu celku. Pravda, nová generácia nenastoluje nové opozície (nový ideový filter), to by nezodpovedalo jej základnému významovému gestu skromnosti, malosti, civilnosti, iba presúva hodnotové ťažisko na druhý pól:

+	–
ideálnosť	→ reálnosť
nacionálnosť	→ sociálnosť
syntetickosť (celok)	→ analytickosť (detail)
objektívnosť	→ subjektívnosť
uzavretosť voči svetu (svoje)	→ otvorenosť (cudzie)

Tieto preskupenia menia i druhovú a žánrovú štruktúru literatúry, otvárajú ju i voči postrealistickým literárnym smerom a koncepciám (s. 101).

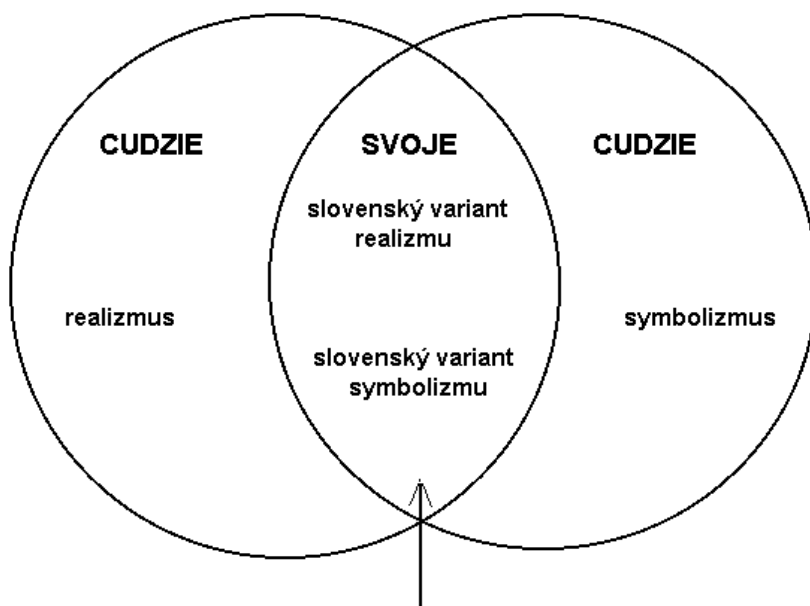
V tejto chvíli je hádam miesto pre jednu marginálnu úvahu, inšpirovanú vyššie reprodukoványm modelom literárnych dejín. Ide totiž o to, či tak ako vybudovanie „chrámu“ slovenskej literatúry prvou realistickou generáciou dovolilo nasledujúcej generácii väčšiu otvorenosť voči „cudzím“ literatúram, aj dostavanie literárnohistorickej budovy, modelu našich literárnych dejín, ktorý stojí na akcentovaní kontinuitnosti, nepretržitosti, homogénnosti, dostredivosti, nedovolí časom otvoriť v tomto modeli priestor aj pre diskontinuitnosť, pretržitosť, heterogénnosť a odstredivosť. Pravda, nejde o nahradenie doteraz budovaného endogénneho modelu nejakým exogénnym modelom, o dominanciu extraštruktúrnych vzťahov nad intraštruktúrnymi, ale jednoducho o pripustenie aj exogénnych prvkov v lone slovenských literárnych dejín. Napokon, literárna veda dnes už s touto predstavou bežne narába: F. Miko hovorí o parnasizme u Hviezdoslava (1982: 225n.), J. Števček o expresionizme veľkej časti slovenskej prózy 20. storočia (1983), ba i v prítomnom zväzku *Dejín I*. Kusý hovorí o období „fin de siècle“ (s. 135). Nakoniec i sám pojem symbolizmu, ktorý sa stáva centrálnym v závere Šmatlákovvej štúdie, nie je nejako zvlášť „našský“...

A práve táto jeho „nenaškosť“ sa stáva jedným zo skrytých problémov, ktoré S. Šmatlák vo svojom modeli rieši. Šmatlák kladie dominantný akcent na „vnútorný vývin“ našej poézie (s. 105). Symbolizmus, resp. „slovenský variant básnického symbolizmu“ potom chápe predovšetkým ako „významovo adekvátny výraz vonkajšej i vnútornej situácie slovenského básnika zo začiatku 20. storočia“, nie ako „aplikáciu symbolistickej poetiky ako takej“ (tamtiež). Pod „vnútorným vývinom“ teda v tomto prípade môžeme rozumieť hľadanie adekvátneho výrazu spoločenskej situovanosti i životného pocitu autora, čo, pravda, nevylučuje možnosť, že autor tento výraz nájde povedzme aj u iného autora, resp. autorov. Dôraz na imanentne slovenský vývin, na endogénnosť modelu vedie niekedy pri jeho stavbe ku konštruovaniu opozícií, ktoré napriek tomu, že zachytávajú reálne protirečenia, nemôžu byť konštitutívne, keďže sú stavané diskvalifikujúco voči jednému z členov: oproti nezvratnosti „vnútorného vývinu“ slovenskej literatúry sa tu stretieme s pochybným a nedôstojným „vyrovnávaním kroku“ s modernými smermi (s. 105).

V závere štúdie S. Šmatlák rieši i problém, o ktorom bola zmienka na začiatku – problém súvisu, homogénnosti takých predsa len nie celkom príbuzných literárnych smerov, ako sú realizmus a symbolizmus. Konkrétne ide o „problém“ symbolistickej poézie a jej príslušnosti k „druhej vlne“ realizmu. Ich spojenie či prepojenie sa u Šmatláka realizuje väčšmi v rovine „predtextovej“ ako v rovine textu (hoci aj tu). Oproti slovenským variantom

realizmu a symbolizmu Šmatlák stavia *invariant* spoločenskej situovanosti, rovnaký u symbolistov (Krasko) i realistov (Timrava). A najmä z neho vyplýva u oboch smerov i totožná literárnovývinová „úloha“: odidealizovanie slovenskej literatúry.

Okrem tohto spoločenského invariantu sa – ako jeho dôsledok – na homogenizácii modelu slovenskej literatúry tých čias zúčastňuje i psychický invariant. V tejto súvislosti S. Šmatlák cituje Votrubove slová o Kraskovi z recenzie zbierky *Nox et solitudo*: „Nie studená hra s obrazmi a pomyslami, s farbami a vôňami, ale prostriedok znázorniť vlastné tušenia, stupne pocitov a postrehov.“ A práve táto báza „tušení“, „pocitov“ a „postrehov“ je pre Šmatláka priamym mostom medzi Kraskom a Timravou (s. 105). Schematicky by sme celú situáciu mohli znázorniť takto:



**invariant spoločenskej situovanosti a životného pocitu
(„psychosociálny štatút slovenského spisovateľa z prelomu storočí“)**

Do priestoru tohto invariantu, do „stredy zobrazeného sveta“ (s. 105) Šmatlák situuje „ľudské individuum“, „hrdinu“ – pričom slovo hrdina dáva do úvodzoviek. Je to preto, že ide o „nehrdinského hrdinu“, v povahe ktorého sa prejavujú „zostrujúce sa rozpory vo vnútri národného spoločenstva“ (s. 106). Dôsledkom sú i presuny v jeho psychosociálnom štatúte:

konajúci → pasívny
svet organizujúci → svet skúmajúci
subjektívne projektujúci → deziluzívny
Prometeus (sociálny titanizmus) → otrok (sociálna podmienenosť)

Svoju koncepciu vývinovej kontinuity slovenskej literatúry uvedeného obdobia v závere kapitoly S. Šmatlák zhrnuje: „Nová literárna tvorba z prelomu storočí završuje proces konštituovania historicko-slohového modelu slovenského slovesného realizmu tým, že ho definitívne zbavuje jeho prvotných obrodenecko-romantických štruktúrno-funkčných reziduí. Z tohto hľadiska možno hovoriť o nej aspoň sčasti oprávnene ako o ‘druhej vlne’ literárneho realizmu. Zároveň však sama táto tvorba, čo len určitými svojimi zložkami, uvádza už tento model do vývinovej krízy a stáva sa prvou vlnou postrealistickej fázy slovenských literárnych dejín“ (s. 107).

Spomínaný „most“ medzi realizmom a symbolizmom buduje z druhej strany, zo strany prózy, v inej kapitole *Dejín* aj I. Kusý: „Ich úsilie (t. j. Timravy, Jesenského, Nádašihho, Podjavorinskej...) o pravdivý obraz života, o jeho realistické spodobnenie je zároveň aj jeho subjektívizovaním, t. j. vyjadrovaním najosobnejších vlastných pocitov. Tým pocitovo predchádzajú poéziu, ktorá sa síce neskoršie, ale vyhranenejšie sformovala v tvorbu Slovenskej moderny“ (s. 138). Je pritom zaujímavé, že ak sa má tento pocitový most konkretizovať, je to opäť Timrava, a nie napríklad Jesenský, u ktorého ide pritom o personálnu úniu básnika Slovenskej moderny a prozaika slovenského realizmu...

Kapitola *Sociálne a psychické podmienky vzniku básnickej moderny* (s. 279–289) je koncepčným úvodom k „básnickej“ časti *Dejín*. Nebudem ju reprodukovat' celú, všimnem si len tie jej miesta, ktoré sú pre Šmatlákovu koncepciu hádam najcharakteristickejšie a zároveň dobovo najviac symptomatické.

Východiskom pre výklad Slovenskej moderny i pre jej kontinuitu s predchádzajúcim obdobím je tu opäť báza životného pocitu, ktorý je v tejto generácii nesúladný, krízový:

ideál – skutočnosť
osobné túžby (vysoké) – objektívna realita (nízke)

Ako vraví Šmatlák, autori tejto generácie „zistili, že ak nevládku zmeniť skutočnosť, treba zmeniť aspoň poéziu, pretože prišli na to, že na pomenovanie svojho protirečivého vzťahu k svetu si musia nájsť novú básnickú reč“ (s. 281). Túto „novú reč“ hľadajú „nie z čirej túžby písať inak ako ich predchodcovia“, čiže nie z literárnych dôvodov, ale z dôvodov takpovediac

eticko-existenciálnych: „z nevyhnutnosti byť pravdiví voči sebe samým a svojej novej spoločenskohistorickej situovanosti“ (tamtiež). Ide tu znovu o akcentovanie mimoliterárneho invariantu spoločenskej situovanosti a životného pocitu, zrejme v záujme podčiarknutia dynamickej kontinuitnosti domácich literárnych dejín, ich endogénosti, ktorá by „vpádom“ externých prevzatí, literárnych nálezov bola narušená. Literárna kontinuita sa tu buduje „obchvatom“ cez kontinuitu spoločenskú. Paradoxne sa potom vnútorná vývinová logika slovenskej literatúry stavia na zásadnom popretí literárnej imanencie („nie z túžby písať inak“).

V tejto súvislosti netreba zabúdať, že *Dejiny* vyšli uprostred sedemdesiatych rokov, kedy všetky oblasti kultúrneho i spoločenského života boli pod permanentným tlakom aktuálnych politických interpretácií. Jedným z najcitlivejších bodov týchto interpretácií bola trauma z relatívne väčšej samostatnosti literárnej štruktúry čiže – v literárnohistorickom premietnutí – z priznania istého dielu imanencie v jej vývine. Zdá sa, že v prípade Šmatlákovej koncepcie ide o presunutie imanencie z literárnej štruktúry, kde je „podozrivá“, do vyšších spoločensko-národných štruktúr, kde je už legitímna.

Pravda, ani tu nie vždy. Klímou sedemdesiatych rokov je tiež poznačená napríklad koncepcia F. Miku, ktorá i v rovine slovenského národného vývinu minimalizuje vnútornú imanenciu a prechádza na platformu exogénosti. Miko evokuje obraz stacionárnosti slovenskej society, pričom dynamické prvky do tohto stavu prichádzajú zásadne zvonku: „Prirodzene, Slovensko nebolo izolované od sveta a sily, ktoré hýbali susednými krajinami a svetom, prenikali v takej alebo onakej forme i k nám, takže stacionárnosť nebola výlučným mentálnym pocitom v národnom myslení. Vieme, ako pôsobila u nás reformácia a humanizmus, protireformácia, osvietenstvo, revolučný duch romantizmu a Parížskej komúny, český realizmus a hlasizmus, uhorské a potom české robotnícke hnutie, prvá i druhá svetová vojna, Októbrová revolúcia a fakt existencie Sovietskeho zväzu“ (1982: 293).

Obidve tieto koncepcie, Šmatlákova i Mikova, sú – možno povedať – každá v inej hĺbke chtiac-nechtiac prejavom spoločensko-politickej praxe tých čias, smerujúcej k stále menšej diferencovanosti spoločenských štruktúr, k ich centralizácii a jednostrannej determinovanosti zo strany veľkých (čím väčších) celkov.

Ďalším dobovo relevantným aspektom Šmatlákovej koncepcie je skrytá apológia moderny, jej legitímnosti. Za legitímne sa považovalo iba to, čo bolo navidomoči sociálne determinované. A tak i keď Šmatlák pre seba vie, že najfrapantnejším, najšokujúcejším prejavom sociálnej determinovanosti sú práve Kraskove „introspektívne“, sebaskúmateľské básne – šok spočíva v tom, ako hlboko, až do akých psychických hĺbok jednotlivca zasiahol spoločenský rozklad – pre kohosi iného argumentuje Kraskovými

„extrovertnými“ básňami (*Jehovah*), v ktorých je básnikov sociálny postoj vedome tematizovaný, voluntarizovaný a esteticky neprogresívny, vracajúci sa kdesi k Hviezdoslavovi. Šmatlák hovorí o „vnútornej nevyhnutnosti“ u Krasku i iných napísať podobné básne, keďže nachádzali „nevyhnutnú analógiu medzi vlastným subjektívnym smútkom a tragizmom historického osudu národného kolektívu“ (s. 285).

Je zaujímavé všimnúť si, že Votruba roku 1950, teda v čase útokov na -izmy, píše v liste Kraskovi, ako zamýšľa brániť domáci symbolizmus pred „mladými citatenhengstami“ poukazom na to, že v ňom ide o „podobnosť skutočného života poctivo, plne a zodpovedne žitého“ (Šimkovič, 1966: 41). Tento literárny smer je teda tak v roku 1950, ako v roku 1975 obraňovaný poukazom na tie jeho vlastnosti, ktoré sú preň najmenej špecifické! Analógie v stratégii Votrubovej i Šmatlákovvej obrany nepriamo poukazujú na isté recidivujúce prvky v novodobých spoločenských koncepciách.

Týchto zopár pozorovaní hádam zviditeľnilo ďalšie problémové miesto súčasnej historiografie: vzťah literárnych dejín k vyšším dejinným syntézam. Pokiaľ tu bude platiť jednostranná autoritatívnosť a jednosmerná apriórnosť, úloha literárneho historika bude ak nie znemožnená, tak určite značne sťažená. Nejde teraz o historikov, ktorí sa v každej dejinnej dekáde ochotne znemožňujú, ale o historikov, ktorým ich koncepcnú prácu sťažuje a „znečisťuje“ nutnosť priamo či nepriamo odpovedať na isté recidivujúce (a tým činom permanentne ahistorické) aprioristické predstavy o vývine. Ukazuje sa, že pre našu literárnu historiografiu nebude v budúcnosti dôležitá iba číra prítomnosť koncepcie, ale aj jej „čistota“ – až takto sformulovanú koncepciu bude treba považovať za jedine korektnú, pretože presne identifikovateľný hlas do dialógu o slovenských literárnych dejinách. Žiaľ, predstava o dialogickej situácii v uvažovaní o našich literárnych dejinách je dnes utópiou väčšmi ako kedykoľvek predtým – kríza slovenskej literárnej historiografie ako dôsledok doterajšej katastrofálnej kádrovej politiky literárnovedných a literárnozdelačských inštitúcií ešte len prepukne.

(1986)

Významová štruktúra Chrobákových próz

„Moderný umelec má strach pred formou, pred poriadkom a ukáznenosťou. Bojí sa tvoriť novú hierarchiu hodnôt, aby nemusel znovu zažiť jej krach“ (*Cesta za umením*, s. 14–15). Tento strach Chrobáka-kritika z roku 1930 Chrobák-prozaik systematicky prekonáva a keď mu vychádza kniha ôsmich próz *Kamarát Jašek* (1937), vyznačuje sa práve premyslenosťou „formy“, „poriadkom a ukáznenosťou“. Po vyjdení ďalšej knihy, „rozprávky“ *Drak sa vracia* (1943), recenzent dokonca s trochou obáv pre budúcnosť zisťuje na adresu autora, že „sklon k virtuozite je jeho nebezpečenstvom“ (Matuška, 1975: 262). A tento „konštruktér“ – ako ho v dobrom zmysle označil A. Matuška v citovanej recenzii – zároveň „poriadok“ svojich próz, usporiadanie textovej ontológie riadi tak, aby bola korektívom ontológie mimotextovej, aby bola propozíciou na jej zlepšenie.

Prevládnutie kritickéj skepsy voči pôsobeniu umenia na skutočnosť nad autorským presvedčením o reálnej možnosti takéhoto pôsobenia by viedlo k rezignácii tvorcu, k zániku autora. Chrobák túto nedôveru ustavične premáha, no jej plodom je práve do detailov premyslený tvar jeho próz: umelecké dielo môže konkurovať skutočnosti iba svojou dokonalosťou, jeho pôsobenie musí byť starostlivo pripravené a vyrátané. Chrobákovi iste imponovala autorská spontánnosť Mila Urbana, keď cituje jeho slová: „Povedal som si svoje. A čerta mi záleží, či som to povedal dosť umelecky“ (*Cesta za umením*, s. 80). On sám by sa však na podobnú „naivnosť“ nikdy neodhodlal. Išlo mu o viac: nielen „povedať si svoje“, ale aj „tvoriť novú hierarchiu hodnôt“, pretvárať skutočnosť, vyvolávať v nej zmeny. „Je predsa jasné, že reakcia vzbudená umením je jediným cieľom umenia a nezáleží, akými prostriedkami sa jej dosiahlo,“ hovorí roku 1925 mladý Chrobák-kritik (tamtiež, s. 71). Zrelý Chrobák-umelec už vie: umenie môže vyvolávať najhlbšie a najúčinnšie reakcie práve svojím špecifikom – umeleckosťou.

Avšak aj „umeleckosť“, čiže miera stvárneného a nestvárneného v diele, pomer entropie a usporiadanosti, je historicky premenlivá. A tak vysoký stupeň tvarovosti, „klarizmus“ (Števček, 1977a: 79n.) Chrobákových próz môže súčasnému čitateľovi paradoxne prekážať. Aby sme parafrázovali Chrobáka, nielen moderný umelec, ale aj moderný čitateľ „má strach pred formou, pred poriadkom a ukáznenosťou“. Jeho

potrebou je skôr pristupovať k próze ako k realite, nie ako k „literatúre“ a v neutriedenosti zobrazovanej skutočnosti chce sám nachádzať stopy jej organizácie – princípy, traumy, presvedčenia, predsudky, fobie, udalosti, ktoré tvoria základné prvky prozaického sveta. Neverí usporiadanému svetu, to je preňho nepravdepodobná „literatúra“, ktorú nemôže brať ako rovnocenného partnera a pomocníka pri orientovaní sa v realite. Pre čitateľa tohto typu by literatúra vo vzťahu k entropii jeho životného sveta mala byť vo svojej povrchovej štruktúre iba jemným posunutím smerom k usporiadanosti, ním samým často ani neuvedomeným, ak má naňho naozaj zapôsobiť.

Taký čitateľ „čaká“ od prózy dve veci:

1. že mu jeho univerzum rozšíri a zároveň sproblematizuje;
2. že mu ponúkne riešenie tejto dezorganizovanosti – „*novú hierarchiu hodnôt*“.

Usporiadanosť Chrobákových próz je postupom času stále výraznejšia, čitateľ z ich „látky“ vníma stále viac „textúru“, štrukturovanie než „pestré vzorky života“. Pri percepcii začína dominovať riešenie nad problémom, model nad problematizovaním. Aké je to riešenie, aký svet nám ponúkajú Chrobákové prózy a na akej textovej rovine sa táto ponuka realizuje?

I. Predpoklady témy a jej kondenzácia

Tvorba každého pôvodného spisovateľa je systémom organizovaným okolo jeho osobnosti. Pokiaľ autor nie je eklektik, epigón – a toto obvinenie bolo voči Chrobákovi vznesené (Felix, 1938) – každý prvok jeho diela je týmto systémom vysvetliteľný. Jeden zo spôsobov analýzy umeleckého textu spočíva v odhaľovaní tohto systému, jeho dominant a ústredných bodov. Samotným prečítaním textu ešte neodhalíme jeho systém, ktorý nikdy nie je lineárny. Organizujúci prvok textu je pod ním, je tým, čo nazývame hĺbkovou štruktúrou. Na rozdiel od povrchovej štruktúry, ktorá je takpovediac konkrétna, slovne materiálna, hĺbková štruktúra má abstraktnú povahu. Čím ideme do textu hlbšie, v tým abstraktnejšej rovine sa pohybujeme.

Cesta k odhaleniu hĺbkovej štruktúry textu vedie cez jeho „obsahovú“ zložku, čiže tému. Pod hĺbkovou štruktúrou textu rozumieme organizáciu základných významov, resp. významových opozícií, ktoré funkčne určujú usporiadanie ďalších zložiek textu na rozličných stupňoch jeho výstavby až po jeho konkrétnu jazykovú podobu. Tieto základné významové opozície sú diktované sčasti vedomým autorským výberom, sčasti neuvedomenými konštantami jeho osobnosti, získanými vo fylogenetickom i ontogenetickom vývoji.

Skúsenostný komplex autora a jeho komunikačný postoj, presne určujúci, „ktoré fakty zo skúsenostného komplexu prichádzajú (pri realizácii textu, pozn. V. M.) do úvahy, ktoré nie, v akom poradí budú nasledovať a akú podobu dostanú“ (Miko, 1970: 14), sú hlavnými regulátormi témy. No okrem vedomej zložky textotvornej kombinatoriky, keď autor vie, prečo vyberá a spája tie-ktoré prvky zo svojho skúsenostného

komplexu, treba brať do ohľadu i zložku nevedomú či nevedomenú. Je to prípad, keď autor si môže byť vedomý motivácie výberu istého prvku, no v skutočnosti je to motivácia náhradná; pravá motivácia, ktorá mu ostáva skrytá, je hlbšie, zasahuje psychofyzické konštanty jeho osobnosti. Skutočný model sveta – hierarchia významov, ktorými sa osobnosť riadi pri konaní, môže sa často odlišovať od voluntárneho, uvedomovaného modelu.

Významové konštanty osobnosti popri uvedomenom postoji k svetu, vyjadrenom vo viac či menej formulovanom hodnotovom systéme, vznikajú často náhodne, väzbou na niektoré prežité udalosti, situácie a pod. Z akcidentálneho prvku mnohokrát i zabudnutej udalosti sa stáva významové centrum, symbol, interpretačne si podrobujúci istú časť univerza osobnosti, zmocňujúci sa istej časti autorského modelu sveta. (Štylisticky sa tento prvok prejavuje napríklad topikou, autorskými *loci communes*.)

Prvým interventom, vplývajúcim na tematickú výstavbu textu, je teda hodnotový systém, ktorý si autor vybudoval v procese vedomej interakcie so svetom a ktorý preň predstavuje pól ideálneho na osi vzťahu *realita – ideál*.

Druhým interventom je hodnotový systém, súvisiaci s psychofyzickými konštantami autora, s jeho totožnosťou ako nezameniteľnej individuality.

Napokon tretím a z najväčšej hĺbky prichádzajúcim interventom sú hodnoty, vyplývajúce z praxe človeka ako druhu. Ich podoba sa zachovala v podstate nezmenená počas dlhých období, resp. počas celého fylogenetického vývoja človeka. Takou hodnotou je napríklad v biologickej rovine *život*, kontrastne sa vyčleňujúci oproti svojmu protikladu – *smrti*. Sú aj ďalšie, druhovo už v menšej miere fundujúce roviny, ktoré sú však neodmysliteľné od spoločenskej existencie človeka; tu môžeme na jednotlivých, stále menej všeobecných úrovniach identifikovať rad hodnôt a ich protikladov. V tomto zmysle tzv. archetypy môžeme chápať ako tematizáciu základných antropologických, sociálnych či kultúrnych významov. Tak možno vyčleniť archetypy biologické (*život – smrť*), sociálne, kultúrne atď. Čím viac sa tieto archetypy vzdiaľujú od spoločného antropologického základu, tým sú diferencovanejšie a špecifickejšie, takže na istej rovine už nie je príhodné hovoriť o archetypoch, ale iba o typoch. (Napríklad archetyp *klamára* zodpovedá jednému zo základných modelov intersubjektívneho kontaktu bez ohľadu na sociálnu štruktúru, kým typ *hochštaplera* je možný iba od istého stupňa spoločenskej rozvinutosti.)

Spomínané tri intervenujúce činitele – regulátory textu sú zároveň zdrojom významu textu pri jeho recepcii. Akýkoľvek textový prvok dostáva totiž zmysel iba svojím funkčným zapojením do vyššieho systému. Ide o hierarchizovaný systém, ktorý sa skladá z viacerých rovín a ktorý je v konečnom dôsledku určovaný niekoľkými málo konštantami z prvého, druhého či tretieho okruhu „regulátorov“. Na podobu umeleckého textu vplývajú spravidla všetky tri spomínané zložky. Ich vzájomná konfigurácia, „miera vplyvu“ každého z nich však dovoľuje (a zároveň si vyžaduje) v prístupe ku konkrétnym textom a konkrétnym autorom isté metodologické

preferencie. Tvorba niektorých autorov je určovaná viac rovinou voluntárnou, komunikačnou stratégiou voči aktuálnemu príjemcovi, priamo oslovujúcou jeho vedomý hodnotový systém (v modernej slovenskej próze je to napríklad Mináč, pohybujúci sa zväčša v najaktuálnejšej, hodnotovo najmenej zakotvenej vrstve reality, t. j. v oblasti forsírovaných ideológií), iní autori (napríklad Sloboda) na charakter svojej tvorby „nechávajú“ väčšmi vplývať konštanty svojej osobnosti a ďalší napokon prvok subjektivity potláčajú a vo svojej tvorbe akcentujú základné antropologicko-spoločenské charakteristiky človeka ako druhu. K tým posledným patrí Dobroslav Chrobák.

Ak máme v úmysle dospieť práve k týmto základným prvkom, ktoré určujú Chrobákov umelecký model človeka ako individuálnej i kolektívnej bytosti, a ktoré teda určujú i významovú štruktúru jeho próz, budeme musieť na ceste od mikrotextu (od povrchu textu, ktorý je nám k dispozícii pri prvom čitateľskom kontakte) k makrotextu (k hĺbkovému usporiadaniu významov) bohatstvo významových vzťahov nevyhnutne redukovať, abstrahovať od zložitosti konkrétnych významových konfigurácií, „odstrániť všetko z daného hľadiska ‘nesystémové’“ (Lotman, 1990: 26). Ak napríklad R. Barthes (1966) rozlišuje v prozaickom texte vzťahy distributívne (ktoré sú vzťahmi medzi segmentami tej istej roviny) a integratívne (ktoré vystupujú pri prechode z jednej roviny do druhej), pre ciele našej analýzy musíme sa zamerať predovšetkým na vzťahy integratívne, ktoré nám najefektívnejšie, čo najkratšou cestou umožnia preniknúť k hĺbkovej stratifikácii významov, riadiacich text. Opierame sa tu o semiologickú predstavu stratifikácie umeleckého textu, podľa ktorej „každá jednotka, patriaca do istej roviny, získava význam iba zapojením sa do vyššej roviny“ (Barthes, 1966: 4). Cesta, ktorou sa možno dostať až k tej hierarchicky najvyššej (čiže „smerom“ od čítania najhlbšej) roviny, je však vždy do istej miery iba predmetom hypotéz, resp. záležitosťou v úplnosti nikdy neverifikovateľnej teórie (teórie textu).

Cieľom našej štúdie nie je estetický, ale tematický rozbor. Nezameriame sa pritom na tú zložku témy, ktorá je produkovaná vedomými či nevedomými konštantami osobnosti autora, aj keď je tu, zdá sa, veľké pole pre výskum – A. Matuška napríklad upozornil na opakovanie mien, postáv a motívov v Chrobákovej tvorbe (1972: 375). Budeme sa venovať analýze tej zložky hĺbkovej organizácie témy, ktorá je motivovaná základnými antropologickými, sociálnymi a kultúrnymi protikladmi a ktorá je zároveň pokusom o ich riešenie.

Kolektívny pokus o riešenie týchto protikladov predstavujú mýty. Stopy motivických prvkov mýtov môžeme nájsť i v modernom rozprávaní – v literatúre, niekde v silnejšej, inde v slabšej podobe, niekde viac, inde menej transformované. Tieto protiklady sú však rovnako prítomné aj vo vedomí jednotlivca a ten sa musí s nimi vyrovnávať. Ak je tým jednotlivcom umelec, podstatne určujú produkty jeho tvorby – tvorba je pokusom o ich riešenie. Rekonštrukciou „mytologického systému“ textu dospievame k jeho základným významovým jednotkám.

Ako sme už povedali, cesta k významu vedie cez tému. Analýza tematickej zložky textu predpokladá segmentáciu rozsiahleho tematického plánu na jednotlivé prvky. Postupnou redukciou počtu týchto prvkov dospievame k základným jednotkám, určujúcim identitu tej-ktorej fabuly. Vychádzame tu z predstavy, že „každý text obsahuje... popri svojej významovej ‘multidimenzionalite’ základné významové jadro“ (Popovič, 1971: 54). Prirodzene, postup redukcie nemôže mať charakter svojvôle. L. Doležel navrhuje pre tieto účely „operáciu sémantickej kondenzácie alebo abstrahovania, ktorou možno dospieť od pôvodného textu k výrazu viac alebo menej zhustenému pri zachovaní invariantného obsahu. (...) Ide tu o proces postupného ‘zhusťovania’ obsahu, ktorého vstup predstavuje pôvodný text a výstup maximálne kondenzovaný ‘obsah’“ (1966: 76).

Takémuto postupu možno zo zložiek tematického plánu s najväčšou korektnosťou (a so značným efektom) podrobiť tzv. kontext postáv. Ten býva, ostatne, najviac relevantný pri významovej výstavbe prozaického textu.

Tematický inventár (i inventár postáv) Chrobákových próz je značne skromný, akoby samým autorom maximálne redukovaný. Napríklad repertoár postáv v niektorých jeho poviedkach (*Návrat Ondreja Baláža*, *Chlapská reč*) je zároveň aj minimom, pri ktorom si sujet (v uvedených poviedkach je to *žena dvoch mužov* a *manželský trojuholník*) zachováva svoju identitu – plán postáv sa tu redukovať nedá. No i v „zaľudnenejších“ prózach (*Drak sa vracia*) je odpočiatku jasné, ktoré postavy tvoria významové jadro príbehu, pričom ich počet je takmer vždy krajným stupňom invariantnosti sujetu. Tieto skutočnosti nám do veľkej miery uľahčujú proces tematickej kondenzácie a znižujú riziko skreslení a dezinterpretácií.

II. Postavy a funkcie

Pri maximálnom kondenzovaní plánu postáv Chrobákových próz (pracovať budeme s poviedkami zo zbierky *Kamarát Jašek* a s novelou *Drak sa vracia*) dospejeme pomerne rýchlo k trojprvkovej schéme *žena medzi dvoma mužmi*. V próze *Drak sa vracia* sú napríklad týmito tromi prvkami postavy Evy, Draka a Šimona, v *Chlapskej reči* sú to Ondrej Madluš, zvaný Drak, Eva a rozprávač Peter a podobne v ďalších troch poviedkach (*Duo Charlie*: Karolína, Karol, generál; *Návrat Ondreja Baláža*: Ondrej Baláž, jeho žena, jej druhý muž; *Kamarát Jašek*: Jašek, Etelka, chrchliak – tu je však významnou postavou, zasahujúcou do dejového priebehu, i rozprávač Sojčiak).

Ak nebudeme brať do úvahy poviedku *Ostatný raz*, ktorá je – nazdávame sa – anekdotou a jej významové podložie nesiahá až do takej hĺbky ako u ostatných, potom z ôsmich próz, ktoré Chrobák považoval za hodné knižného vydania, sa táto „trojprvková“ schéma vyskytuje v piatich. To je závažný dôvod považovať tento tematický invariant za mimoriadne dôležitý pre významovú organizáciu Chrobákovy tvorby.

Ak budeme ďalej skúmať „úlohy“, ktorými sú tieto konštitutívne prvky „poverené“ v rámci rozvíjania deja, dospejeme na úroveň funkcií, ktoré zaujímajú z hľadiska sujetu. Ide o sujetové funkcie ŽENA, MUŽ a ZVODCA. Pravda, každý z týchto prvkov-funkcií nesie so sebou aj isté tematicko-hodnotové jadro, takže ich musíme definovať dvoma spôsobmi: jednak funkčne (abstrahovane), t. j. z hľadiska ich sujetovej úlohy, jednak autonómne ako nositeľov istých vyhranených motivácií, predispozícií a kvalít, ako reprezentantov „základných životných situácií, konfliktov, postojov, vzťahov“, čiže ako archetypy (Miko, 1969: 210). Sú priesečníkom proppovskej funkcie a archetypu.

Pod funkciou V. J. Propp rozumie „čin účinkujúcej osoby, ktorý sa určuje z hľadiska jeho dôležitosti pre priebeh deja“ (1971: 31). Propp prísne rozlišuje medzi postavou a jej funkciou. Stálymi prvkami rozprávok, ktorými sa Propp zaoberá, sú funkcie, premennými postavy – tú istú funkciu môže vykonávať aj viac postáv. Proppovská funkcia je štruktúrna kategória, umožňujúca segmentáciu deja na jednotlivé dejové elementy (napríklad *odchod, zákaz, porušenie zákazu*); postava ako autonómna jednotka „mizne“ vo svojich funkčných väzbách. Postavu potom Propp určuje iba okruhom jej činnosti, t. j. ako súbor funkcií, úloh, ktoré vykonáva. Tento metodicky čistý postup mu umožnil vypracovať štruktúrny model časovej postupnosti deja čarodejných rozprávok, no postava ako určitý tematický koncentrát tu nevystupuje.

My však – keďže máme do činenia so semioticky komplikovanejšími, menej formalizovanými textami – budeme musieť voliť aj menej „čistý“ postup. Základný prvok plánu Chrobákových postáv, ku ktorému sme dospeli kondenzáciou, možno najprv definovať okruhom jeho činnosti, jeho sujetovou funkciou (čiže tak ako efemérnu postavu Proppovu). Zároveň však – na rozdiel od ľudových rozprávok – v našom prípade funkcia nie je čírym vzťahom, nie je tematicky vyprázdnená, ale obnáša v sebe – ako sme už spomenuli – aj isté tematické, psychologické, archetypálne konštanty (atribúty). Malé množstvo chrobákovských postáv pritom spôsobuje ich funkčné zvýraznenie, nenáhodnosť a systémovosť.

Tieto okolnosti nás vedú k tomu, aby sme pojem funkcie v proppovskom (čisto štrukturálnom) zmysle rozšírili o isté tematické atribúty (zachytené napokon už v pomenovaní jednotlivých funkcií). V pojme funkcie, ktorý budeme používať pre naše účely, sa takto spája funkčný aspekt s aspektom tematickým. Napríklad funkciou MUŽA v paradigme Chrobákových próz je *byť partnerom ženy* a zároveň tento prvok je aj konštantne (bez ohľadu na funkciu) nositeľom istého súboru kvalít *mužnosti*. Funkcia ŽENY je dvojaká: 1. *byť zvedená ZVODCOM*, 2. *byť partnerkou MUŽA*, a zároveň jej najvýraznejšou atribuovanou kvalitou je *pasívnosť*. Funkcia ZVODCU je jednoducho *byť zvodcom ŽENY*, pričom pokiaľ ide o atribúty, jednotliví nositelia tejto funkcie (postavy) vykazujú u Chrobáka značný rozptyl.

No i napriek uvedenej odlišnosti v náplni pojmu funkcie môžeme viesť priame

analógie s Proppom, pokiaľ ide o vzťah medzi funkciou a postavou: jedna postava môže splňať viacero funkcií, funkcia je stála jednotka sujetu, postava premenná. Avšak to, čo je v rozprávke zanedbateľné – vnútorná charakteristika postavy, „motívy, ktoré určujú jej psychológiu, jej charakter“ (Tomaševskij, 1971: 219), to tvorí v modernej próze nezanedbateľný významový uzol. Ak sa mení vnútorná charakteristika postavy („prerod hrdinu“), mení sa aj jej funkcia. „Preobsadením“ funkcie inou postavou sa zachováva stálosť danej funkcie v sujete. Samozrejme, zmena funkcie postavy nemusí byť motivovaná len psychologicky. Napríklad v novele *Drak sa vracia* je postava Šimona Jariabka v jednej situácii ZVODCOM (zvedie Evu), v inej už plní funkciu MUŽA (Eva ho napokon akceptuje ako partnera), a pritom nedochádza k nijakému psychologickému zlomu vo vnútri postavy. Takáto funkčná premena súvisí zase s vyšším plánom textu, s paradigmou sujetových vzťahov, kde funkcia je iba podriadenou súčasťou. Inými slovami, ak by Šimon zostal na úrovni ZVODCU, nemohol by túto funkciu obsadiť vracajúci sa Drak a trojprvková schéma fabuly, nesúca základný konflikt novely, by sa nemohla realizovať.

V tejto chvíli musíme doplniť počet funkcií, vyskytujúcich sa v prózach D. Chrobáka, na štyri. Tou štvrtou funkciou je ČLOVEK SPRAVODLIVÝ. Jej pomenovanie sme si vypožičali zo záverečných slov poviedky *Návrat Ondreja Baláža*, na ktorej túto funkciu vyložíme podrobnejšie. Kým prvé tri funkcie – MUŽ, ŽENA, ZVODCA – zasahujú do najhlbšieho tematického podložía, do roviny exponovania základného konfliktu, ČLOVEK SPRAVODLIVÝ, či skrátené SPRAVODLIVÝ, je už funkciou z vyššej roviny – z roviny autorského riešenia konfliktu.

Ondrej Baláž sa vracia po sedemnástich rokoch osamelého putovania z vojny domov ako invalid. Keď odchádzal na vojnu, zanechal doma ženu (bol vo funkcii MUŽA) a dieťa. No doma sa situácia medzitým zmenila – žena sa znovu vydala, majúc ho za mŕtveho, a dcérka zomrela. S druhým mužom (ktorý teraz zastáva funkciu MUŽA) má jeho bývalá žena i dieťa, resp. deti. Ondrej sa teda, nechtiac a nevediac o tom, vracia ako ZVODCA. Prichádza ako narušiteľ, ako prekážka prirodzeného behu života, ktorý sa – na chvíľu prerušený Ondrejovou (MUŽOVOU!) neprítomnosťou, jeho údajnou smrťou – znovu upravuje druhým vydajom ženy (i ŽENY). Ondrej o tejto svojej novej funkcii nevie, no hneď pri vstupe do dediny dostáva prvé varovanie:

Na kraji dediny sa znova a dôkladnejšie obzerá. Hustá osuhel' zastiera mu výhľad a človek prudko a netrepeľivo vykročí. Zahadzuje sa dlhými skokmi do dediny. Cestou si úchytom obzerá strechy a štíty, komíny a ploty, domy vedľa cesty. Áno, to všetko – komíny, ploty, strechy, štíty – je mu i po sedemnástich rokoch dopodrobna známe, ale súčasne je to všetko i akosi čudne neciteľné pri jeho príchode. Človek čaká, že sa v ňom ozve hrejivý pocit a radostný rozruch, že zavadí o kamarátsky výzor dôverne

nadchýleného štítu, že zachytí šepot vetra v špárach plota, že ho ovanie teplý a zaparený vzduch zo zadenbných oblôčkov chalúp. No miesto toho stretne sa jeho pohľad s dvoma topoľmi, hrozivo čnejúcimi k nebu, a vzápätí zarazí ho mrazivobiela zvonica, vztýčená k nebu ako nehybná výstraža: Až potiaľ, a ďalej ani na krok!

(Prózy, s. 65–66)

Podľa analýzy F. Miku celá úvodná pasáž tejto poviedky „signalizuje rozpor ešte neprítomného subjektu deja a akýchsi objektívnych síl, ktoré budú proti nemu“ (1969: 115). Citovaný odsek „kontrast postavy s prostredím“ ešte stupňuje a „protiklad medzi túžbami postavy a objektívnou skutočnosťou“ (tamtiež: 117) sa výstrahou začína epicky rozvíjať. Tejto „prírodnej“ výstrahe postava ešte nemusí rozumieť, i keď už čosi tuší, zato dobre porozumie ďalšej výstrahe – pomníku obetiam svetovej vojny, kde nachádza (bez dátumu smrti) i svoje meno.

Táto Chrobáková postava osciluje medzi pólom života a pólom smrti. Ondrej Baláž z plného životného diania odchádza na vojnu, kde takmer zahynie – musia mu amputovať nohu. Keď sa pomaly prediera k pólu života, keď sedemnást' rokov putuje od smrti k životu a keď je už na prahu znovunaplnenia svojho individuálneho šťastia, odrazu je dramaticky konfrontovaný s aspektom dediny. Jeho dlhú neprítomnosť kolektív stotožní so smrťou; jeho individuálne bytie nemôže byť považované za rovnocenné s existenciou „fungujúcich“ členov kolektívu, pretože nie je „účastný drobným svojím kúskom celej tej ohromnosti“, ktorá sa volá život (*Kamarát Jašek; Prózy*, s. 63). Je odsúdený na samotu, je *poznačený* a nezáleží na tom, či ho poznačil osud alebo kolektív pre jeho asociálne (alebo za také považované) činy. Že ide o to prvé, je už len jeho osobnou tragédiou – pre výsledok prírodného boja o plnohodnotné miesto v živote je rozhodujúci skutočný (výsledný) stav vecí, nezáleží na ich príčine. Tento prírodný imperatív darwinistického zafarbenia základne určuje axiológiu Chrobákových próz: nie záujmy „prírodného človeka“, ako sa často hovorí v súvislosti s prózou naturizmu, lež „prírodného kolektívu“ (ak nechceme použiť slovo „druh“) určujú hodnotové spektrum Chrobákových próz.

Keď sa Ondrej Baláž nenecháva spoznať, keď nezasahuje do plodne plynúceho života svojej ženy a odchádza, uznáva tak dominanciu tejto axiológie nad nárokmi individua. Nenaruša usporiadaný, „fungujúci“ život – počína si teda z hľadiska prírodno-kolektívnej morálky spravodlivo. V závere poviedky príroda, ktorá tu nie je ani tak antropomorfizovaná, ako skôr sociomorfizovaná, odobruje toto rozhodnutie: „*A von svieta slnko, osuhel' sa zdvihla, vzduch je zasa priezračný a nebo sa prívetoivo nakláňa k tvári človeka spravodlivého*“ (s. 77).

Funkcia ZVODCU bola u tejto postavy len v zátvorkách. K vyvolaniu priameho konfliktu nedôjde, postava ho obmedzuje na vlastné vnútro, rieši ho v sebe, nezapája doň ďalšie dve postavy. Práve preto sa ani postava druhého muža v poviedke aktívne neobjavuje – je potrebná len ako konštantný prvok v konfigurácii funkcií. Tým, že sa Ondrej Baláž vzdáva svojich nárokov, prestáva byť aj potenciálnym ZVODCOM a stáva sa SPRAVODLIVÝM. Ide tu zároveň

o prípad, keď zmena funkcie postavy je motivovaná psychologicky.

Atribúty SPRAVODLIVÉHO sú početné a nechýba im mytologické pozadie. (Jednotlivé postavy – konkretizácie funkcie SPRAVODLIVÉHO sa pritom nemusia vyznačovať – ani sa nevyznačujú – kompletným súborom atribútov.) Je to človek nezakotvený, tulák, často aj telesne poznačený, žije mimo kolektívu a neprejavuje veľký záujem o život. Ten sa v ňom prebudí iba v mimoriadnych chvíľach, keď treba veciam pomôcť k prirodzenému (čítaj „prírodnému“) poriadku. A to je aj jeho sujetovou funkciou: *spájať veci, ktoré patria k sebe*. K sebe patria predovšetkým MUŽ a ŽENA a aktivita SPRAVODLIVÉHO smeruje v prvom rade k udržaniu alebo vytvoreniu tohto zväzku.

Dodajme ešte, že pri formulovaní funkcie SPRAVODLIVÉHO sme vychádzali z pasáže v poviedke *Kamarát Jašek*, kde Chrobák ústami SPRAVODLIVÉHO – rozprávača Sojčiaka explicitne vyslovuje svoju axiológiu (čo v tejto poviedke robí viackrát): *„Íverky vystrekli spod sekery a robota kypí ako mlieko z panvice. Život je krásny a prostý. Sú veci, ktoré patria k sebe, lebo sú si odprvoti určené. Nájdu sa a spoja a neodlúčiš ich. Ako sekeru od dreva, chlapa od ženy, zrno od zeme. O tomto netreba premýšľať, lebo je to prosté a je to tak“* (s. 33).

Základný tematický plán Chrobákových próz možno obsiahnuť uvedenými štyrmi funkciami. Ich rámec možno aplikovať i na zostávajúce tri poviedky (na ktorých sme proces „zhusťovania“ neexplikovali): *Učenlivá Marta a starostlivá Mária*, *Poviestka*, *Silueta*. *Poviestka* má úplnú funkčnú paradigmu, mýliť tu môže travestovaná funkcia ŽENY, ktorú dočasne plní mužská postava Ondreja. Ďalšie dve poviedky zase akoby ráтали s pozadím plnej funkčnej obsadenosti ostatných próz. V oboch totiž základným rušivým momentom je neprítomnosť funkcie MUŽA a predovšetkým táto funkčná nekompletnosť spôsobuje, že vyústenie oboch príbehov je tragické.

Môžeme teda, pokiaľ ide o funkcie, vysloviť záver: MUŽ, ŽENA, ZVODCA a SPRAVODLIVÝ sú základné funkcie, ktoré v sebe kondenzujú tematické jadro Chrobákových próz. Tvoria základné prvky sujetu a ich konfigurácia určuje priebeh deja, vznik konfliktu a jeho riešenie. Neprítomnosť niektorej z funkcií v štruktúre textu treba hodnotiť vždy na pozadí kompletného vzorca ako dištinkatívny príznak, ktorý závažne modifikuje modalitu príbehu. Riešenie sujetu s kompletným obsadením funkcií prináša zväčša úplnú detenziu, neúplný počet funkcií prináša vo vyústení deja neúplnú detenziu alebo i tenziu.

III. Paradigma a syntagma funkcií

Môžeme teraz pristúpiť ku konkrétnej identifikácii funkcií s jednotlivými postavami v Chrobákových prózach. Keďže vieme, že postava môže svoju funkčnú príslušnosť meniť, bude potrebné vytvoriť model, ktorý by zachytil aj tento moment.

Okrem toho nie v každom dejovom momente je sujet obsadený plným počtom funkcií.

Všetky tieto znaky možno zahrnúť do dvojrozmerného modelu, ktorý na synchronnej osi zachytáva momentálnu konfiguráciu funkcií a ich distribuovanie medzi postavy a na diachrónej osi zmeny v tejto konfigurácii a distribúcii. Diachróniu, dejový priebeh textu možno však fixovať iba nepriamo – pomocou niekoľkých za sebou nasledujúcich synchronných rezov. Každý takýto rez budeme nazývať dejovou situáciou.

Tak ako sme maximálne kondenzovali plán postáv, to isté treba urobiť i s plánom deja – potrebujeme dospieť k približne rovnakému stupňu abstrakcie, aby sme tieto dva plány mohli zlúčiť v synchronno-diachrónnom modeli. Plán postáv sme abstrahovali až na úroveň funkcií a tento stupeň bude určujúci i pre plán deja. Na tejto úrovni potom dejovú situáciu definujeme ako najmenšiu dištinktívnu jednotku, zachytávajúcu zmenu v počte funkcií alebo v ich distribúcii medzi postavy.

Počet funkcií, ich kvalitatívna charakteristika a ich vzájomne predikované vzťahy, to všetko tvorí paradigmatickú zložku textu jednotlivých Chrobákových próz. „Obsadenie“ jednotlivých dejových situácií funkciami i „obsadenie“ jednotlivých funkcií postavami tvorí zasa syntagmatickú zložku. „Prečítaním“ syntagmy dospievame k podobe „deja“ v jeho maximálne kondenzovanej podobe.

Náš model pritom zachytáva nie priebeh rozprávania, čiže sujet, ale fabulu, čiže rekonštrukciu (a zároveň kondenzáciu) „súhrnu motívov v ich logickej príčinnosť časovej súvislosti“ (Tomaševskij, 1971: 197), alebo inak, rekonštrukciu „systému vzťahov, realizovaných v dejí“ (definícia fabuly podľa Števčeka, 1977b: 288). Skratky M, Ž, Z, S označujú jednotlivé funkcie, radové číslovky označujú dejové situácie.

Kamarát Jašek

	1.	2.	3.	4.
M				Jašek
Ž	Etelka	Etelka		Etelka
Z	chrchliak (Jašek)	chrchliak	chrchliak	
S			Sojčiak	

Poviestka

	1.	2.	3.
M			Ondrej
Ž	Ondrej	Ondrej	Eva
Z	starý otec	Eva	
S		cudzinec	

Najúplnejšia a zároveň najpreukaznejšia je fabula titulnej novely zbierky *Kamarát Jašek*. Sú v nej zastúpené všetky funkcie, a pritom postavy svoje atribuované kvality nemenia, čo uľahčuje orientáciu čitateľa v hodnotovom systéme textu. Chrchliak je postava jednoznačne záporná, Jašek jednoznačne kladná. „Pád“ Etelky

(hodnotové mínus) autor rieši jej kajúcnictvom, ktoré ju opätovne dvíha „hore“, takmer až k sakralizovaniu (pozri scénu v kostole).

Chrobákove prózy nielenže sú výrazne hodnotovo polarizované, ale táto polarizácia vychádza až z krajných hodnotových pólov – *života a smrti*. Tieto dve hodnotové centrá pôsobia svojou protikladnou prítlačivosťou na všetky plány textu a zmocňujú sa jeho väčšej či menšej časti. Napríklad v pláne reality *mesto* jednoznačne patrí pod pôsobnosť pólu *smrti*, kým *dedina* náleží do sféry *života*. V pláne postáv zasa napríklad postava, ktorá je ZVODCOM a v tejto funkcii i zotrva (nemá intenciu či morálnu silu vymaniť sa z nej), je predurčená na smrť. Chrchliak je ZVODCA, ktorý sa nestáva a ani nechce stať iným (napríklad SPRAVODLIVÝM ako Ondrej Baláž alebo MUŽOM ako Jašek) a ktorý prekáža párovému životu Jaška s Etelkou. Preto musí Sojčiak vykonať nad ním akt spravodlivosti: *spojí veci, ktoré patria k sebe*, t. j. navráti *smrti* jej vyslanca – chrchliaka (a Etelku privedie späť k Jaškovi). Rovnako i starý otec z *Poviestky* zomiera, keď predtým odviezol Ondreja od ľudského kolektívu, aby mu znemožnil poznať ženu a naplniť „*svoj život poslaním, pre ktoré bol určený*“.

To posledné je opäť citát z *Kamaráta Jaška*, ide o ďalšiu z pasáží, kde Chrobák formuluje etický princíp svojich próz, tentoraz cez rečnícke otázky rozprávača: „*Hľa, hrozno na viniciach sa nalieva, ženy priberajú okolo pása, obilie zreje. Ale kde je to, o čo si sa sám zaslúžil? Veci silné a stále, ktorými sa uskutočňuje zmysel života, pretože majú moc množiť sa a oplodňovať, unikajú ti pomedzi prsty, nakazené malomocnosťou každého tvojho pohybu. Kde je strom, ktorý si sám zasadil? Kde žena, ktorú si obľúbil? Kde dom, ktorý si postavil? Odrhol si všetky príležitosti, aby si naplnil svoj život poslaním, pre ktoré bol určený.*“ A uveďme ešte nasledujúcu vetu, ktorá môže veľa napovedať o genéze SPRAVODLIVÉHO: „*Hľa, temer si zabudol i na túto, hádam, ostatnú príležitosť, pomôcť k šťastiu dvom ľuďom, ktorí sa môžu mať radi*“ (s. 45).

V protiklade k „bezbožnému“ mestu, kam chrchliak unáša Etelku, starý otec z *Poviestky* síce vynáša svojho vnuka do hôr, bližšie k „nebu“ a zaslubuje ho Bohu, no v skutočnosti aj on zastupuje záujmy protikladné *životu*. Preto i jeho vlastná smrť, viac-menej prirodzená, je subtilným, no logicky neústupným argumentom nadvlády „prirodzenosti“ nad akoukoľvek ideológiou, ktorá ju chce premôcť. Napokon i samému Ondrejovi „*cudzincovo zasiahnutie* (to, že priviedol Ondreja k Eve a „*ukázal cestu*“ Eve k Ondrejovi) *videlo sa... prirodzené*“ (s. 135).

Sojčiak z *Kamaráta Jaška* i cudzinec z *Poviestky* sú z tých SPRAVODLIVÝCH, ktorí nie sú v konflikte priamo zapojení svojimi záujmami. Títo tulácki založení samotári život iba sledujú, aj to bez väčšieho zaujatia – až keď cudzinec v rozhovore s Ondrejom spoznáva jeho nevinnosť, „*do jeho tváre akoby sa pomaly vracal záujem o život*“ (s. 115) – a až zjavná nespravodlivosť ich privedie k akcii. Sojčiakovo konanie je motivované v súlade s tónom celej poviedky pateticko-romanticky: má *ostatnú príležitosť naplniť svoj život poslaním*; u cudzinca je jeho normotvorná

činnosť maskovaná (falošne motivovaná) tým, že ide o „zábavku, ktorá zaženie nudu“ (tamtiež).

Ak teda Chrobák preberá fabulu poviedky *Kamarát Jašek* „od cudzích vzorov“ (Felix, 1938), robí tak zrejme najmä kvôli tomu, že sa mu ideálne hodí do hodnotovej paradigmy, ktorá v ňom už zrela a toto dozrievanie pomohla urýchliť. Etická norma Chrobáková v nej našla svoje prvé formulovanie, našla príbeh, ktorý môže byť jej explikáciou či ilustráciou.

Iste nie je pritom bez významu, že z próz, ktoré tu rozoberáme, boli pred poviedkou *Kamarát Jašek* publikované len *Chlapská reč* a *Učennivá Marta a starostlivá Mária* (por. Halaša, 1976), ktorá je však funkčne „nekompletná“, a teda nedostatočne explicitná – akoby už vopred rátala s úplnou paradigmou, do definitívnej podoby sformovanou až v *Kamarátovi Jaškovi*. O poviedke *Chlapská reč* sa zmienime neskôr.

V *Kamarátovi Jaškovi* však autor akoby ešte neveril významotvornej sile príbehu (možno i preto, že príbeh nebol „jeho“), pridáva preto po prvý i posledný raz spomínané úvahové pasáže, z ktorých sme citovali. Neskôr už bude z estetických ohľadov nútený výraznú významovú kostru príbehu zakrývať – k takému zakrývaniu patrí napríklad z hľadiska jej skutočnej sujetovej funkcie falošná motivácia cudzincovej spravodlivosti.

No nielen v motivácii, ktorá je v Chrobákových „rozprávkach“ iba daňou realistikosti, ale aj v podstatnejších zložkách svojich próz bude autor významové jadro zahaľovať. V porovnaní s *Kamarátom Jaškom* je napríklad distribúcia funkcií v *Poviestke* oveľa menej priehľadná. Je znejasnená tým, že – ako sme už spomínali – funkciu ŽENY (konštantne obdarovávanú vysokou mierou pasívnosti) v nej zohráva Ondrej. V závere však nepochybujeme o prognóze funkčného preskupenia, ktoré upraví vzťahy do náležitej podoby. Ďalej oproti netajene „démonickému“ chrchliakovi je negatívna funkcia starého otca maskovaná jeho príslušnosťou k „celestnému“ princípu, ktorý v „kultúrnom“ svete konvenčne predstavuje kladný hodnotový pól. A rovnako oproti naturalisticky nezahalene podanému boju na život a na smrť medzi Sojčiakom a chrchliakom je skutočnosť, že aj medzi cudzincom a starým otcom ide o rovnako konzekventný boj dvoch nezlučiteľných princípov, maskovaná „službou“: cudzinec starého otca nezabíja, naopak, po smrti mu ešte preukáže poslednú kresťanskú úsluhu – vykope mu hrob a pochová ho. Nie je však pravdivejší obrazný zmysel, ktorý sa skrýva za uvedenými slovnými spojeniami? „Nekopal hrob“ starému otcovi cudzinec už predtým svojím konaním? Napokon, v poslednej vete príbehu cudzincovo vříšenie mohyly stráca už akúkoľvek ambivalentnosť: „Až do večera starostlivo ich (ťažké kamene) ukladal na hrob, akoby tým chcel poistiť šťastie tých dvoch pred zmŕtvychvstaním starca“ (s. 139).

V týchto dvoch poviedkach sú rovnaké hodnoty – hodnoty „prirodzeného“ života – bránené na dve strany: proti chaosu „démonizmu“ (*Kamarát Jašek*) i proti sterilite „celestnosti“ (*Poviestka*), proti požívateľnému egoizmu i proti neplodnému sebaodriekaniu.

Pre hodnotové dourčenie chrobákovského univerza je dôležitý i priestorový aspekt jeho próz. Povedka *Kamarát Jašek* je vymedzená trojakým priestorom, pričom s každým z nich „domovsky“ súvisí jedna z hlavných postáv: s *horou* Jašek, s *dedinou* Etelka a s *mestom* chrchliak. Hodnotová protikladnosť *mesta* a *dediny* je jasná, no v kontexte naturizmu sa prekvapujúco ukazuje, že *hora* je u Chrobáka hodnotovo (t. j. z hľadiska vhodnosti toho-ktorého prostredia pre realizáciu životného princípu) ambivalentná. V *Kamarátovi Jaškovi* je ešte hodnotovo pozitívna, no v *Poviestke*, ktorá je priestorovo vymedzená *horou* (starý otec) a *dedinou* (Eva), je už negatívna (Ondrej horu opúšťa a odchádza s Evou do dediny). Chrobákova ŽENA, ktorá je centrom životného princípu, naplňujúceho sa v jej spojení s MUŽOM, patrí do dediny. Etická norma jeho próz nepripúšťa, že by sa takéto spojenie, „*harmónia, na ktorej stojí a trvá svet*“ (s. 138), mohlo uskutočniť v meste.

Tejto problematike – problematike ženy v meste – sa venujú dve poviedky: *Učennivá Marta a starostlivá Mária* a *Silueta*.

Učennivá Marta a starostlivá Mária

	1.	2.	3.
M			
Ž	Mária	Mária	
Z	Ondrej	Marta	
S			Mária

Silueta

	1.	2.	3.
M			
Ž	Evelína	muž	Evelína
Z	šéf	Evelína	
S			

Pri analýze prvej z nich J. Števček zistil, že všetky hodnoty v Chrobákom zobrazenom svete tejto prózy (a zobrazuje mesto!) sú akoby v úvodzovkách (1971: 109–110). Rozdiel v axiológii medzi biblickým príbehom, ktorý je prototextom poviedky, a samotnou poviedkou Števček určuje ako „rozdiel hodnôt a pseudohodnôt“ (tamtiež: 110). Práve preto vzťah, ktorý sa v *meste* vytvoril medzi Martou a vojakom, nemôže byť plnohodnotným vzťahom medzi ŽENOU a MUŽOM, a nemôže teda ani predstavovať aprobovanú hodnotu. ŽENOU je v tomto príbehu Mária, a tá končí tragicky preto, lebo nemôže zo svojho ZVODCU urobiť svojho MUŽA: na dedine je to znemožnené „osudovým“ zásahom (odchod Ondreja na vojenčinu) a v meste je takýto vzťah, ako už vieme, principiálne nemožný... Jej prvé zvedenie Ondrejom, akokoľvek brutálne, by ešte nemuselo definitívne zabrániť harmonickému vyústeniu – keďže sa odohralo vo „vhodnom“, t. j. dedinskom prostredí (napríklad v próze *Drak sa vracia*

má Eva s Drakom nemanželské dieťa, a príbeh sa predsa končí harmonicky), fatálne nenapraviteľné je až jej druhé „zvedenie“ Martou, resp. *mestom*.

V *Silujete* niet SPRAVODLIVÉHO – spravodlivý je samotný príbeh. Je to moralita o neprípustnosti brániť rozvinutiu života. Privolením na potrat Evelína zabíja život v nej kľúčiaci, a tým sa hodnotovo polarizuje na stranu *smrti*: „*Studený kameň ležal jej na vyrabovanom živote. Cítila v sebe hrob*“ (s. 153). Jej postava je tak navždy, „osudovo“ determinovaná – nemôže viac vstúpiť do vzťahu s MUŽOM, pretože v tomto vzťahu ŽENA musí realizovať princíp života. Evelína sa však už raz tohto princípu zriekla, preto je jej odopretý navždy – jej pokus stať sa matkou s náhodným mužom, ktorého zvedie, je zákonite neúspešný. Tenzívny záver poviedky („*Jej tvár je zvrátená hlboko nazad v kresle pred oblokom, oči sú zavreté a ústa cedia pomalými dúškami tragický pocit samoty...*“ s. 157) núti čitateľa hľadať vyrovnanie, detenziu inde: „nad“ príbehom, vo formulácii poučenia z neho, v konštatovaní morálneho pravidla.

Úplnú detenziu vo vyústení prinášajú iba tie Chrobákové prózy, ktoré sa končia konfiguráciou MUŽ – ŽENA, prípadne MUŽ – ŽENA – SPRAVODLIVÝ. Výnimkou je iba *Chlapská reč*, kde je detenzia neúplná – príbehu chýba „vyššia spravodlivosť“, ktorá by konflikt dvoch sokov (Ondreja Madluša, zvaného Drak, a rozprávača Petra) vyriešila v chlapsky otvorenom boji. Záverečný stav, ktorým sa potvrdzuje situácia pred návratom Draka, je „správny“, nesprávny („nechlapský“) je spôsob, akým ho rozprávač dosiahol: prezradí Drakovi, že s Evou čaká dieťa.

Chlapská reč

	1.	2.	3.	4.
M	Drak		Peter	Peter
Ž	Eva	Eva	Eva	Eva
Z		Peter	Drak	
S				

Príbeh je však oproti doteraz rozoberaným fabulám „nevážny“. Názov *Chlapská reč* je ironický, zjavne sa tu signalizuje odstup autora od rozprávania. Fabula je posunutá od mýtizmu smerom k realizmu. Postava rozprávača Petra je vykreslená väčšmi ako charakteristická figúrka než ako stelesnenie „iracionálnych motívov mýtickej povahy“ (čo je podľa O. Čepana charakteristické pre „plán postáv“ v slovenskom naturizme; 1977: 89). Ak si však uvedomíme, že zo všetkých tu rozoberaných próz táto vznikla ako prvá a že v rámci kompletného súboru knihy *Kamarát Jašek* je staršia už len próza *Ostatný raz* (a tá je ešte „realistickejšia“), potom vo vývine Chrobákovskej tvorby od prvotín po zbierku *Kamarát Jašek* treba konštatovať práve opačný posun – od realizmu k mýtizmu. To korešponduje s Čepanovými vývodmi, podľa ktorých naturizmus „rozšíril námet anekdotického ‘výseku zo života’ na rozlohu ‘života vôbec’“ (tamtiež: 118).

Duo Charlie

	1.	2.	3.	4.
M	Karol	generál	generál	generál
Ž	Karolína	Karolína	Karolína	
Z			Karol	
S				muzikant

Tretia „mestská“ poviedka *Duo Charlie* je na rozdiel od predchádzajúcich dvoch (*Učennivá Marta a starostlivá Mária, Silueta*), ktoré sú ponímané tragicky – fraškou. V meste sú – ako vieme – všetky vzťahy neautentické, v úvodzovkách, všetky hodnoty sú pseudohodnotami. Preto aj tam, kde by v tejto poviedke mohol vzniknúť spor o Karolínu medzi Karolom a generálom (3. situácia), nedochádza k nemu. Smrť tancujúceho páru ho „s predstihom“ vyrieši. Finálna dvojica „pozostalých“: slepý muzikant a chromý generál, je z hľadiska riešenia sujetu nezmyselná, ide vlastne o výsmech riešenia. Nepriamo sa nám tak dáva najavo, že ani nešlo o skutočný konflikt, lež o pseudokonflikt. Boj dvoch mužov o ženu patrí do oblasti primárnych ľudských prejavov, základných (a ľudský rod zakladajúcich) inštinktov a citov, ktoré sú v meste nemožné. Jediným „potrestaným“ je „SPRAVODLIVÝ“ muzikant – chce urobiť radosť, a spôsobí smrť. V tejto próze sú vlastne všetky funkcie v úvodzovkách.

Návrat Ondreja Baláža

	1.	2.	3.	4.
M	O. Baláž		2. muž	2. muž
Ž	žena	žena	žena	žena
Z		2. muž	(O. Baláž)	
S				O. Baláž

Drak sa vracia

	1.	2.	3.	4.
M	Drak		Šimon	Šimon
Ž	Eva	Eva	Eva	Eva
Z		Šimon	(Drak)	
S				Drak

Funkčné rozvrstvenie poviedky *Návrat Ondreja Baláža* sme vyložili v predchádzajúcej časti, a tak už len stručný komentár k Chrobákovmu najznámejšiemu dielu – „rozprávke“ *Drak sa vracia*. Aj v tejto próze (rovnako ako v poviedke *Návrat Ondreja Baláža*) je funkcia navracajúceho sa muža (Draka) ako ZVODCU len zdanlivá – tentoraz preto, že Drak sa takým javí iba z pohľadu dediny, on sám však s podobným zámerom neprichádza. Psychológia tohto Draka je oveľa prepracovanejšia

v porovnaní s Drakom z *Chlapskej reči*, ktorý koná predovšetkým na báze inštinktov, „prírodne“ (sem patrí i zabitie soka z predhistórie príbehu). I letmé porovnanie oboch Drakov (podrobnejšie nájdeme u Šútovca, 1982: 122n.) nám z ohľadu Chrobákovho spisovateľského vývinu signalizuje posun tentoraz od mýtizmu k realizmu. „*Drakov návrat... zničil mýtus a nastolil realitu*“ (Šútovec, 1982: 145) v rámci textovej ontológie – a bol by ju pravdepodobne nastolil i v Chrobákovskej tvorbe, keby bola mala svoje systematické pokračovanie...

IV. Syntaktické pravidlá

I napriek poslednej poznámke sa môžeme oprávnene nazdávať, že pre nové (iné) osvetlenie najrelevantnejšej časti Chrobákovskej tvorby (a práve tá je predmetom nášho záujmu) môže byť užitočný prístup, ktorý bol vypracovaný pre skúmanie mýtov. Legitímnosť mytologického prístupu k próze naturizmu principiálne obhájil O. Čepan (1977, najmä kapitola *Mýtická osudovosť*). Podľa neho „pôsobnosť mýtických prvkov... zasahuje prakticky do všetkých oblastí výstavby prózy naturizmu“ (tamtiež: 127). Tak je to aj v prípade D. Chrobáka, kde nás tematická kondenzácia jeho próz upozornila na príbuznosť ich štruktúry so štruktúrou mýtov. V doterajšom postupe sme tematický plán Chrobákových próz rozčlenili na paradigmatickú a syntagmatickú zložku. Konštatovali sme, že „prečítaním“ syntagmy dospievame k maximálne kondenzovanému deju. Teraz chceme upozorniť na významotvorný aspekt syntagmy, na to, čo sme v súvislosti s funkciou SPRAVODLIVÉHO nazvali „normotvornou činnosťou“.

Mýtus sa podľa Lévi-Straussa vyznačuje podvojnou štruktúrou: „historickou a ahistorickou zároveň“ (1974: 231). Lévi-Strauss vedie paralelu medzi mýtom a jazykom, no nestotožňuje ich: „mýtus je integrálnou súčasťou jazyka (langue); poznávame ho prostredníctvom reči (parole), vzniká vďaka výpovedi (discours)“ (tamtiež: 230). Mýtus je podľa neho určený časovým systémom, ktorý spája vlastnosti langue a parole. Vždy sa vzťahuje k minulým udalostiam, „ale skutočná hodnota, ktorá sa pripisuje mýtu, vyplýva z toho, že tieto udalosti, vnímané ako odohrávajúce sa v istom časovom okamihu, tvoria tiež trvalú štruktúru. Tá sa vzťahuje zároveň k minulosti, prítomnosti i budúcnosti“ (tamtiež: 231).

Syntagmy Chrobákových próz poukazujú práve na túto „trvalú štruktúru“. Tento „ahistorický“ aspekt Chrobákovskej tvorby postihol už dávnejšie J. Števec: „Chrobák vycítil a podchytil... latentné smerovanie slovenskej prózy... k fiktívnej, ‘večnej’ slovenskej dedine, k akejsi umeleckej abstrakcii jej prostredia, morálky a zvykoslovia“ (1962: 18).

Prostredníctvom syntagmiem (výberu a kombinácie prvkov) jednotlivých Chrobákových textov poznávame paradigmu (počet prvkov a pravidlá ich spájania) textu Chrobákovskej tvorby ako celku (pravda, ako sme uviedli, s obmedzením na knihy

Kamarát Jašek a Drak sa vracia). Chrobákove prózy ukazujú na neprípustnosť istých syntagiem, iné syntagmy zas v nich vystupujú ako vzor. To všetko nepriamo poukazuje na istú normu, na pravidlá, usmerňujúce organizáciu prvkov Chrobákových próz, štrukturujúce ontológiu jeho textov. Formulovaním týchto pravidiel na abstraktnej úrovni funkcií dospievame ku „gramatike“ Chrobákových próz, čitateľskou indukciou z úrovne konkrétneho epického príbehu sa dostávame zasa k ich etike. Obidve štruktúry, gramatická i etická, sú homologické a predstavujú sformulovanú axiológiu Chrobákových textov, ktorá zasa nie je ničím iným ako realizáciou najhlbšej významovej štruktúry týchto textov – ich mytologického systému.

Chrobák teda – ak sa máme vrátiť k jeho úvodnému porovnaniu s Urbanom – si tiež „povedal svoje“. Nepovedal to však priamo, resp. (vzhľadom na citované pasáže z *Kamaráta Jaška*) hovorí nielen priamo, ale najmä spôsobom, ktorý má zabezpečiť jeho výpovedi charakter „trvalej štruktúry“. Jeho „reč“, rovnako ako reč mýtu, sa vyznačuje špecifickými vlastnosťami, ktoré „možno hľadať iba *над* zvyčajnou rovinou jazykového výrazu“ (Lévi-Strauss, 1974: 232). Chrobák „hovorí“ témou, fabulou či presnejšie, jeho „jazykom“ je „ahistorická“, nadčasová norma, vyplývajúca z fabuly. Chrobákove fabuly nepriamo, na spôsob exempla poukazujú na systém hodnôt, s ohľadom na ktorý by mal človek upraviť svoje správanie (najmä človek „mestský“, ktorý sa týmto systémom už neriadi a ktorému predovšetkým je Chrobákova literárna výpoveď určená). Chrobák teda tvorí aj „novú hierarchiu hodnôt“ a sugeruje ju čitateľovi. Táto sugescia je vykonávaná s ozajstným „novoromantickým“ pátosom, keďže autor „nový poriadok“ predkladá nie ako svoj individuálny názor, ale ako nadčasový princíp, ovládajúci svet, čo je charakteristické pre všetky mytologické systémy.

Zachytenie „mytologického systému“ Chrobákových textov budeme považovať za finálnu etapu našej analýzy. Ešte predtým sa však pokúsime o formulovanie pravidiel, ktorými sa na úrovni maximálne kondenzovaných „obsahov“ (t. j. na úrovni funkcií) riadi „syntax“ Chrobákových próz. Tak ako na úrovni primárneho jazyka poznávame *langue* cez *parole*, na úrovni Chrobákovho umeleckého textu cez „prečítanie“ jednotlivých dejových situácií (*parole*) sa nám sprístupňuje jeho *langue*, t. j. pravidlá, ktorými sa text základne riadi a prostredníctvom ktorých k nám „prehovára“ hĺbková významová sústava. Tá je priamo neuchopiteľná, význam sa zviditeľňuje len „fungovaním“ vecí, skúsenosťou, čo „platí“, a čo nie. Poznanie pravidiel (t. j. formulovanie skúsenosti s „fungovaním“ Chrobákových sujetov) je tak posledným krokom k poznaniu sústavy základných významov, organizujúcich univerzum Chrobákových textov. „Hovoriť o pravidlách a hovoriť o význame znamená hovoriť o tom istom“ (Lévi-Strauss, 1993: 19).

1. *Finálne konfigurácie MUŽ – ŽENA a MUŽ – ŽENA – SPRAVODLIVÝ predstavujú afirmované riešenia a prinášajú detenziu. (Sú „harmóniou, na ktorej stojí a trvá svet“.) Ostatné riešenia sú z hľadiska „normy“ negatívne a detenziu neprinášajú.*

2. Konfigurácia MUŽ – ŽENA – ZVODCA sa vždy rieši v prospech vzťahu MUŽ – ŽENA.

3. Ak ŽENA nedokáže ZVODCU premeniť na (svojho) MUŽA, buď umiera, alebo ostáva osamotená.

4. Ak postava, predstavujúca ZVODCU, nemá intenciu prijať inú funkciu (MUŽ, SPRAVODLIVÝ), musí zomrieť, alebo odísť.

5. Nekompletnosť funkcií v niektorej próze signalizuje nekompletnosť zobrazovaného sveta (neúplnosť vzťahov v ňom) a próza vyúsťuje tenziou alebo neúplnou detenziou.

6. Vzťah MUŽ – ŽENA je hodnotou (a nie pseudohodnotou), len keď mu predchádzal pri obsadení tými istými postavami vzťah ZVODCA – ŽENA.

Posledné pravidlo si žiada vysvetlenie. Kvalitatívne treba rozlišovať medzi dvoma druhmi vzťahov ZVODCA – ŽENA: jeden s možnosťou zmeny na typ MUŽ – ŽENA (samozrejme, pri tých istých postavách), druhý bez tejto možnosti. Do druhej skupiny patria vzťahy: chrchliak – Etelka, Marta – Mária, starý otec – Ondrej, Karol – Karolína, šéf – Evelína, Evelína – náhodný muž; do prvej skupiny ostatné. Ak skúmame vzťahy druhej skupiny, zistíme, že ich bezperspektívnosť má dva rozličné dôvody. Prvým je biologická nemožnosť funkčnej premeny ZVODCU na MUŽA (Marta – Mária, starý otec – Ondrej), druhým dôvodom je, že buď obidve alebo jedna z účinkujúcich postáv súvisia s mestom, kde hodnoty úplne absentujú. To nás, mimochodom, vedie k nasledujúcemu pravidlu:

7. Postava, ktorá zastupuje princíp mesta (v „mestských“ prózach je to kompletná paradigma postáv), nemôže dospieť k afirmovanému vzťahu, teda k vzťahu MUŽ – ŽENA.

Vráťme sa však ešte k pravidlu 6. Vzhľadom na toto pravidlo treba predpokladať, že všetkým afirmovaným (harmonickým) vzťahom MUŽ – ŽENA predchádzal vzťah ZVODCA – ŽENA, i keď nie vo všetkých príbehoch nájdeme o ňom zmienku. V Chrobákových prózach možno totiž rozlíšiť dva druhy vzťahov medzi mužom a ženou (medzi postavami, nie funkciami!): vzťahy „zdravé“ (t. j. prirodzené) a „nezdravé“ (neprirodzené). A. Matuška vyznačuje i perspektívu oboch typov vzťahov: „U prostých ľudí prírody je láska naplnením, silou skladnou, tvoriacou...; u ľudí z mesta... je láska silou ničivou, ktorá sa končí zhnusením alebo aspoň dezilúziou“ (1972: 377).

V Chrobákovom hodnotovom systéme prirodzenosť splyva s prirodnosťou. Intervencia prírody je v prvej etape vzťahu medzi mužom a ženou veľmi silná – práve ona zaručuje, že nejde o falošný či umelý vzťah a že muž a žena naozaj „*patria k sebe*“. Aj v tých „dedinských“ sujetoch, ktoré sa začínajú konfiguráciou MUŽ – ŽENA, musíme takýto počiatočný prírodný vzťah predpokladať (*Chlapecká reč, Návrat Ondreja Baláža* – tu sú indíciou i spomienkové pasáže Ondreja Baláža). A v „rozprávke“ *Drak sa vracia* na začiatku druhej kapitoly je i priamo uvedený „archivýjav“ zvedenia „ženy s batohom“ (zvedenia Evy Drakom). Tento

výjav sa potom v zmiernenej, menej „prírodnej“ forme opakuje i vo fragmente *Ábel Jariabek*. Chronologicky druhé zvedenie je v týchto prózach už menej impulzívne – nehatená *prírodnosť* je tu už zrejme korigovaná *kultúrnou* nutnosťou organizovať správanie jednotlivcov tak, aby ich čo najviac mohlo „*uskutočňovať zmysel života*“. No aj v druhej konfigurácii MUŽ – ŽENA je vždy prítomná láska ako „sila skladná, tvoriaca“. V *Drakovi*, kde to tak spočiatku nie je, bojuje Šimon práve o ňu: Eva akoby popierala, že Šimon, jej muž, bol aj jej ZVODCOM, a až keď mu dodatočne „prizná“ i túto funkciu, je ich vzťah „*naplnením*“.

Paradigmaticko-syntagmatická schematizácia na funkcie a dejové situácie sa však ukazuje ako nedostatočná, ak chceme rekonštruovať významovú štruktúru Chrobákových próz aspoň v minimálnej úplnosti – to znamená v takej miere, že by touto štruktúrou boli vysvetliteľné všetky základné fenomény Chrobákových textov. Tu sa objavuje potreba zjemniť prechody medzi jednotlivými dejovými situáciami. V úlohe konektorov sa pritom môže vhodne uplatniť funkcia v čisto proppovskom zmysle, „ktorej názov je skráteným a zovšeobecneným označením činov vo forme substantíva“ (Meletinskij, 1971: 153). Takýmito činmi, ktoré majú hlbšie významové podložie, sú u Chrobáka napríklad *odchod z dediny a návrat do nej, únos ženy a jej navrátenie, počatie, resp. nepočatie dieťaťa, narodenie, resp. zabránenie narodeniu dieťaťa*. Ďalej – ako sme už spomínali – významový dosah má i okolnosť, či sa príbeh odohráva v meste alebo na dedine.

Všetky tieto okolnosti by sa dali zachytiť iba za cenu priveľmi zložitého modelu, preto namiesto pokusu o jeho zostavenie aspoň čiastočne ich zahrnieme do dvoch posledných pravidiel:

8. *Ak postava, ktorá v konfigurácii MUŽ – ŽENA plní funkciu MUŽA, odchádza, stráca tým navždy možnosť znovu vstúpiť do tejto konfigurácie s tou istou ženskou postavou.*

9. *Z hľadiska princípov života, ktoré stelesňuje a ktoré je predurčená plniť, ŽENA patrí do dediny. V opačnom prípade nenastane harmonické vyústenie.*

V. Mytologický systém

Pokúsme sa teraz syntetizovať naše pozorovania do uceleného významového systému. Hĺbkový mytologický systém je vlastne štruktúrnym fixovaním procesu autorovho riešenia tzv. základných otázok, predovšetkým tej najzákladnejšej – otázky hlbkej protikladnosti (oddelenosti) života a smrti. Dilema života a smrti je aj u Chrobáka východiskovým problémom, ktorého riešenie podstatne určuje štruktúru autorovho „mýtu“ či presnejšie, mytologické podložie jeho textov. C. Lévi-Strauss vykladá mýtus „predovšetkým ako logický nástroj na prekonanie protirečenia“ (Meletinskij, 1971: 159). Podľa neho „úlohou mýtu je poskytnúť logický model na riešenie protikladov“, čo je však „neuskutočniteľné, ak sú protirečenia skutočné“

(Lévi-Strauss, 1974: 254). A keďže v mýte ide o skutočnú protirečivosť, mýtické myslenie problém „rieši“ tak, že nepreklenuteľnú opozíciu krajných pólov zmierňuje prostredníctvom dvojice menej vzdialených protikladov (tamtiež: 248n.). Fixovaním radu týchto protikladov v tzv. mediatívnom procese dospievame ku komplexnej mytologickej sústave, zachytávajúcej úplnú škálu opozícií – od tých najvšeobecnejších až po celkom konkrétne postavy, motívy, reálie vyskytujúce sa v príbehu.

V týchto intenciách zachytil mediatívny proces slovenského naturizmu O. Čepan (1977). U každého autora naturizmu označuje základné mýtické témy, centrálné protirečenia (konflikty), archetypové postavy a výslednú žánrovú formu. V prípade D. Chrobáka identifikuje tieto mýtotovorné prvky: „D. Chrobák konštruje svoj mýtus družnosti na pozadí borby muža (večne mužské) so zlom a neporozumením, ktoré ho obklopuje. Významový kontrast pohany a cti má svoj pendant v archetypových postavách tuláka – druha a soka. Zápas dobra so zlom, o ktorý u Chrobáka pravidelne ide, sa antropomorfsky projektuje na pozadie drsnej prírody a inklinuje k žánrovej forme fantasticko-didaktickej rozprávky“ (1977: 138).

Čepan teda zachytáva krajné póly mediatívneho procesu: východiskový a finálny. Jeho systém dobre modeluje pomery v najreprezentatívnejších Chrobákových textoch (*Drak sa vracia*, *Kamarát Jašek*), no nezachytáva už napríklad ani „mestské“ prózy, ani tie, kde je centrálnou postavou žena. Ukazuje sa teda, že je nutné oba krajné póly posunúť ešte extrémnejšie: východisko mediatívneho procesu väčšmi zovšeobecniť a jeho vyústenie skonkretizovať. Zároveň v takto rozšírenom diapazóne identifikovať dostatočný počet medzistupňov.

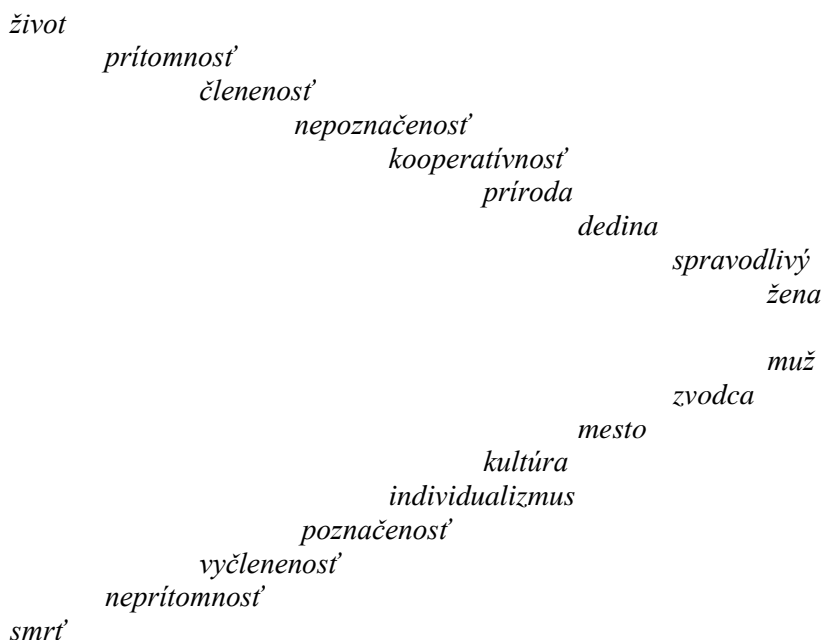
Konkrétne to znamená umiestniť ako základné východisko opozíciu *život – smrť* (protiklad princípu života a smrti ako najvšeobecnejšiu opozíciu Čepan konštatuje, no iba globálne vo vzťahu k naturizmu ako celku) a na terminálnej strane dve odstupňované dvojice funkcií: SPRAVODLIVÝ – ZVODCA a ako „cieľový“ stav pár ŽENA – MUŽ. Základné významotvorné prvky chrobákovských fabúl tak predstavujú tieto krajné, rámcujúce roviny spolu s ďalšími, sprostredkujúcimi medzistupňami. Tých medzistupňov (mediátorov) v podobe opozičných dvojíc navrhujeme v tejto chvíli šesť: *prítomnosť – neprítomnosť*, *včlenenosť – vyčlenenosť*, *nepoznačenosť – poznačenosť*, *kooperatívnosť – individualizmus*, *príroda – kultúra*, *dedina – mesto* (pozri tabuľku *Významová štruktúra Chrobákových próz*).

Prevod medzi abstraktným významovým plánom a konkrétnou fabulou sme zachytili v paradigmaticko-syntagmatickej schéme funkcií. Funkcie (MUŽ, ŽENA, ZVODCA, SPRAVODLIVÝ) predstavujú najnižší stupeň abstrakcie, sú najmenšími samostatnými významovými jednotkami (t. j. najnižšími „čisto“ mytologickými jednotkami), no zároveň ich styčná plocha s plánom postáv je dostatočne veľká na to, aby na konkrétne postavy mohla prejsť z problémových hlbok textu podstatná časť významového náboja. Deje sa tak najmä vďaka „monofunkčným“ postavám, kde hodnotová polarita (náležitosť postavy ku kladnej či zápornej sfére) ostáva prechodom do fabuly neskreslená. No aj polyfunkčná postava – najmä ak jej funkčná

premena je autorsky dostatočne komentovaná, explikovaná (Ondrej Baláž) – môže byť takisto nositeľom (materializáciou) hĺbkového významu.

Z hľadiska autorského generovania tém sú teda funkcie takým stupňom v procese „presakovania“ významového jadra na povrch textu, kam už možno (po prvý raz) dosadiť terminálne textové jednotky – postavy. Z hľadiska čitateľského dešifrovania významu textu sú funkcie zasa prvým zovšeobecnením (bez ohľadu na to, či ich nazveme funkciami, typmi, archetypmi a pod.), cez ktoré sa čitateľ dostáva k pochopeniu textu, čiže k odhaleniu jeho významovej štruktúry.

Významová štruktúra Chrobákových próz:



Náš model významovej (hĺbkovej) štruktúry Chrobákových próz (ich mytologického systému) má jedinou ambíciu – poslúžiť lepšiemu pochopeniu jeho textov. Môžeme ho považovať za hypotézu hĺbkovej štruktúry Chrobákovskej prózy ako celku (pravdaže, stále s vyššie spomínaným obmedzením). Jednotlivé mediatívne stupne sa pritom nemusia vyskytovať v každej próze, no základné významové prvky každej z próz by mal tento systém zachytávať. Schéma teda vychádza z ontológie a axiológie Chrobákových próz a iba vo vzťahu k nim má vysvetľujúcu potenciú. Prítom Chrobáková „mytológia“ je konzekventnejšia než, povedzme, mytologické

systemy primitívnych národov, v ktorých sa problém nikdy celkom nerieši. Chrobák riešenie nachádza: spojenie muža a ženy je popretím protikladnosti života a smrti a plod tohto spojenia – dieťa je jednoznačným argumentom prináležitosti tohto vzťahu ku kladnému princípu života. Láska ako hodnota vyvolávajúca a odôvodňujúca tento vzťah predstavuje spojenie nadosobného (kolektívneho) „záujmu“ s individuálnym „naplnením“. Práve prostredníctvom lásky sa môže nositeľ individualizmu presunúť do kladného hodnotového poľa. Kde niet takejto plnohodnotnej lásky, príbeh či postava vyúsťuje buď na krajne zápornom póle *smrti* (napr. chrchliak) alebo blízko neho (*vyčlenenosť* Evelíny).

V rámci mediatívneho procesu postupného zmiernovania protikladov môžeme teda v rámci Chrobákovej tvorby identifikovať – zdá sa nám – spolu deväť najcharakteristickejších rovín. Zmiernením protikladu medzi *životom* a *smrťou* je protiklad *prítomnosti* a *neprítomnosti*. Neprítomnosť podstatne handicapuje postavu (Ondrej Baláž, Drak z *Chlapskej reči*), no môže hodnotovo predurčiť i celú fabulu – to vtedy, keď je fabula „neprítomná“ na dedine, čo hodnotovo vykazuje všetky jej postavy do zápornej oblasti („mestské“ poviedky).

Zmiernenou podobou opozície prítomnosť – neprítomnosť je protiklad široko chápanej *včlenenosti* do života ľudského spoločenstva a *vyčlenenosti* z neho. Na ďalšej úrovni *poznačenosť* postavy je zmiernenou podobou jej vyčlenenosti a je zároveň aj znakom (indexom) tejto vyčlenenosti – buď ako stopa predchádzajúceho stavu (jednooký Drak) alebo ako prognóza (tehotenstvo Márie, ktoré sa v meste prekvalifikuje na fyzickú poznačenosť, na „*brucho... naduté a slizké*“).

Vo vzťahu k ďalšiemu stupňu protikladov možno povedať, že poznačenosť, t. j. zrejma odlišnosť, je zviditeľnením *individualizmu* (nekooperatívnosti) postavy, v opačnej perspektíve, v smere zmiernovania protikladov sa individualizmus zasa javí ako subtilnejšia (diskrétnejšia) forma poznačenosti.

Postava, ktorá je predstaviteľom „záporného“ individualizmu (v zmysle sebaapresadenia), sa môže hodnotovo prekvalifikovať – ako sme už vyššie naznačili – prostredníctvom lásky (vstúpením do vzťahu MUŽ – ŽENA). No okrem lásky je ešte jeden spôsob podstatného zmiernenia negatívnej determinovanosti individualizmu, ktorý síce neprináša osobné presadenie sa, ba ani osobné „naplnenie“, skôr isté „zadosťučinenie“ vyššiemu poriadku – je to *spravodlivosť*. V pláne mužských postáv sa to prejavuje funkčnou premenou ZVODCU na SPRAVODLIVÉHO. „Spravodlivosť“ Ondreja Baláža hodnotovo pokrýva záporné situovanie jeho *vyčlenenosti* (samoty). V jeho „spravodlivej samote“ cítime veľkosť tragického rozpätia jeho osudu. Toto rozpätie dosahuje takmer maximálne (hraničné) rozmery v „spravodlivej smrti“ Márie. Príbeh Márie je skutočnou tragédiou s takmer úplnou škálou významových kontrastov. Do hry tu vstupujú všetky mediatívne stupne (až na poslednú – cieľovú: ŽENA – MUŽ), pričom pôsobia simultánne, a vytvárajú tak silné napätie protikladne pôsobiacich síl. Na jednej strane, vo sfére svojej fyzickej situovanosti, je Mária lokalizovaná tromi zápornými stupňami, najbližšími k *smrti*

(*neprítomnosťou* na dedine, *vyčlenenosťou* z mestskej society, čiže svojou osamotenosťou, a napokon *poznačenosťou* tehotenstvom). Na druhej strane uspošobenie jej vedomia ju v nasledujúcich troch stupňoch lokalizuje na „kladnú“ polovicu škály (*kooperatívnosť*, charakterizovaná ako „*starostlivosť*“, inklinácia k *prírode* a k *dedine*). Tento veľký kontrast sa „rieši“ svorkou, spájajúcou obidva hodnotové póly – spravodlivou smrťou.

Z hľadiska presunu do kladného hodnotového póla je zaujímavé i „riešenie“ v próze *Drak sa vracia*. Titulná postava sa vracia do dediny zaťažená kompletným súborom atribútov (až na „krajnú“ *smrť*) zo záporného hodnotového póla: bol dlho *neprítomný*, žil *vyčlenené*, je *poznačený*, vnímaný je ako *nekooperatívny*, princíp *kultúry* stelesňuje jeho hrnčiarstvo, ba zdá sa, že ho možno dať do súvisu i s princípom *mesta*. I keď v texte Draka niet o tom zmienky, možno predpokladať, že počas svojej neprítomnosti bol aj – či najmä – v meste. Nepriamo tento dohad môže potvrdzovať skutočnosť, že pri písaní filmového scenára *Draka* sa Chrobák podrobne venoval i Drakovej neprítomnosti a vykreslil jeho konkrétne zážitky v meste. (Za ústnu informáciu ďakujem Branislavovi Chomovi.) V závere príbehu sa však Drak nielenže stáva SPRAVODLIVÝM, ale mimo rámca konfliktu vstupuje do nového vzťahu so Zoškou ako MUŽ a ŽENA, a dostupuje teda až k finálnemu bodu harmónie.

Hodnotový protiklad medzi *individualizmom* (nekooperatívnosťou) a *kooperatívnosťou* (kolektívnym cítením) je zmiernený protipostavením *kultúry* a *prírody*. V Chrobákovom ponímaní ide o protiklad medzi umelým (preto záporné situovanie kultúry) a prirodzeným. Vzdialenosť medzi *kultúrou* a *smrťou* je tu už značná, no ich súvis môžeme nájsť napríklad v tanci (a napokon i v hudbe, ktorá ho sprevádza) ako bezprostrednej príčine smrti protagonistov *Dua Charlie*.

Nasledujúci protiklad *dediny* a *mesta* prináša zase zmiernenú podobu protipostavenia prírody a kultúry, prirodzeného a umelého. Dedina je „lepšia“ ako mesto, pretože v porovnaní s ním je predsa len menej „umelá“ (ba pre Chrobáka vôbec nie je umelá). Tu sa už hĺbková štruktúra dostáva veľmi blízko k povrchu textu, ba rovno naň. Topos dediny či mesta býva v prozaickom texte zvyčajnou súčasťou primárne (t. j. aj bez hĺbkovej interpretácie) vnímateľného tzv. kontextu reality.

Nasledujúci stupeň (*zvodca* – *spravodlivý*) okrem toho, že oslabuje príkre hodnotové odlišenia mesta a dediny, je i ďalším priblížením sa k terminálnym textovým prvkom: vovádza nás do kontextu funkcií, ktorý pre naše potreby predstavuje spojenie tradičných kontextov deja a postáv. ZVODCA koná vo svojom individuálnom záujme, kým SPRAVODLIVÝ koná – všeobecne povedané – v záujme života. Napokon MUŽ je zmiernenou, presnejšie, zušľachtenou či ešte presnejšie, užitočnou podobou ZVODCU a ŽENA je zasa vyústením životného princípu a zároveň prvým stupňom jeho realizácie. Prvotné zvodcovstvo MUŽA je agensom, uvádzajúcim do pohybu proces, ktorý ústi do „plodného“ zväzku MUŽA a ŽENY. Uskutočnením tohto zväzku sa konečne napĺňa „vôľa“ životného princípu.

V štúdií sme sa pohybovali na pomerne abstraktnej rovine. Úplnejšie poznanie textu však podľa nás nie je možné bez odhalenia jeho hĺbkových významových súvislostí, niekedy presahujúcich aj oblasť vedomej autorskej koncepcie. Pri ceste za týmito poznáním nemožno apriórne uprednostniť ani vylúčiť nijaký postup: v konečnom dôsledku nie je rozhodujúce, či sa k pochopeniu dospieva intuitívnou „skratkou“ (ako je to v prípade literárnej kritiky a sčasti aj esejistiky) alebo cestou podrobného a hádam až únavného opisu. Ak sme v prístupe k Chrobákovým prózam uprednostnili druhý spôsob, bolo to i preto, že takúto cestu považujeme za ľahšie kontrolovateľnú a následne i korigovateľnú. A tak každá budúca korekcia môže len prispieť k lepšiemu poznaniu Chrobákových textov i štruktúry prozaického textu vôbec.

(1977)

Autobiografickosť a sujet

(Ľ. Ondrejov: *Šibeničné pole*)

Posledná kniha Ľuda Ondrejova, zbierka próz *Šibeničné pole* (1958), bola prijatá s rozpakmi. Výrazom rozpakov bolo i to, že „kritika jej nevenovala potrebnú pozornosť“ (Klátik, 1969: 185). Štyri krátke prózy – novela, či ako hovorí autor na konci textu, „*drobný obrázok*“ *Výšiny*, „*príhoda*“ (aby sme znovu použili autorskú charakteristiku) *Šibeničné pole* a dve miniatúry *Noční vtáci sa navštevujú* a *Rozprávka z Veľkej doliny* – nepôsobia homogénne ani v rámci celku knihy, ani samy osebe.

Žánrovo hádam najviac identifikovateľná je beletrizovaná reportáž *Noční vtáci sa navštevujú*. Autorovo rozprávanie o ceste za „*nočnými vtákmi*“ – horskými chatármi, svojím dokumentarizmom dostatočne odôvodňuje absolútnu linearitu sujetu. Rozprávač podáva udalosti tak, ako sa prihodili – a keďže to, čo sa prihodilo, nezávisí od neho, od jeho výberu, ohľady na nejaké cieľavedomé komponovanie rozprávania museli ustúpiť do pozadia. V tomto „dokumentárnom“ žánri by boli vlastne nemiestne.

Tejto štýlovej polohe bodrého, mužného rozprávania trochu prekvapujúco protirečí záver textu, posledný odsek, ktorý celý príbeh akoby odsúval do uzavretej, dokonanej epickej minulosti a žánrovo ho posúval k rozprávke: „*Od tých čias, ako sa toto stalo, býva vraj v našich lesoch hojnosť bukvic a iných výživných lesných plodov. Srnky sa na nich koncom leta natoľko vypasú, že ich nepremôže nijaký lišiak*“ (*Dobry človek ide lesom*, s. 103).

Rozprávač takto harmonicky uzatvára poslednú z epizód svojho putovania – príbeh o tom, ako lišiak napadol a zmárnil srnca. Ukončením epizódy sa náhle končí i celá próza. Rovnako dobre sa mohla skončiť i skôr, no autor mohol „pridať“ i ďalšie epizódy. Aby „legalizoval“ ukončenie textu, používa postup známy z ľudovej rozprávky: zviditeľnenie aktu rozprávania. Ak sa doteraz všetko odohrávalo akoby v momente rozprávania, v jednoliatom a neprerušovanom epickom toku, odrazu sa nastoľuje časová dištancia: „*Horár mi dal lišiakovu kožu do daru. Tu mi visí medzi dverami, krásna a ohromná, ibaže ju trochu mole poobžierali*“ (tamtiež).

Uvedená pasáž bezprostredne predchádza tú, ktorú sme citovali predtým a ktorú sme hodnotili ako rozprávkovu zmierlivú. V tomto Ondrejovovom texte sa teda minulosť signalizuje dvoma spôsobmi: rozprávkovosťou, detenzívnou idylickosťou (hojnosť bukvic, výživné lesné plody, obraz vypasených a neohrozovaných srniek),

no zároveň aj ironickým, disharmonickým motívom molí, ktoré tú minulosť, „*krásnu a ohromnú*“, trochu „*obžierajú*“...

Proti čomu či komu je namierená táto irónia?

Prv, kým odpovieme na túto otázku, prejdime k ďalšej próze – k *Šibeničnému poľu*. Tu už naozaj aj s negatívnym hodnotiacim vyznením platí, čo napísal recenzent knižky: autor „navlieka na rozprávačskú niť korálky príbehov, bez tesnejšieho spojenia, bez viditeľného a vopred určeného zámeru“ (Petřík, 1958: 27). A ďalej: „Jeho poviedky pôsobia dojmom nezakončenosti, neúplnosti, príbehy nemajú gradáciu a zostup, vôbec sa neriadia pravidlami umeleckého literárneho útvaru“ (tamtiež).

Ak sme v próze *Noční vtáci sa navštevujú* aké-také pravidlá a aký-taký „útvar“ našli, tu je to už väčší problém. Monografista Z. Klátik ho však nachádza aj tu: hovorí o „novelistickej útvare“, ktorý sa rozvíja „na ostrej hranici medzi poetickosťou rozprávky a balady... a groteskou, ktorá náhle obnaží celkom inú, antipoetickú skutočnosť“ (1969: 184). No popravde skôr ako o „útvar“ – od ktorého očakávame istú žánrovú homogénnosť – pôjde o „originálnu kombináciu“ (Klátik, 1969: 185). Naozaj, bez pocitu, že tu čosi „škrípe“, možno asi ťažko prijať susedstvo až baladicky estetizovaných a precítených výjavov opustenej ženy a matky s poklesnutým anekdotizmom, ktorého hnacím motorom je zrejme akási skrytá záľuba v obrazoch mužského úpadku.

Čo je zmyslom tohto literárnoesteticky anachronického príbehu? Naozaj tu budeme „márne hľadať nejaký druhý, vnútorný zmysel, symbolické značenie“ (Petřík, 1958: 27), alebo budeme *Šibeničné pole* považovať za „svedectvo ešte nevyčerpaných tvorivých fondov a bohatého poetického zázemia Ľuda Ondrejova“ (Klátik, 1969: 185)?

Onen „preukazný zmysel“ i „symbolické značenie“ odhaľuje Klátik v novele *Výšiny*, nesúcej podtitul *Drobný obrázok dvoch Adamov*: „Adamovia (metonymia) zastupujú ľudí, ktorí spejú k etickým výšinám, k ľudskému zbrataniu“ (1969: 180). Klátikove vývody o tejto novele sú presvedčivé, rovnako ako príklady, ktorými ilustruje symboliku Ondrejovových „metaforických obrazov“: upomína nás na „obraz pomýlených, roztratených a vyjašených jahneniec v meste, ktoré bezhlavo behajú sem-tam a narážajú na sklo, padajú do fabrického kanála a pod.“, čo je obraz zrážky prírody a civilizácie; alebo na obraz starenky, ktorá v ústach akoby omáľala hrst' voňavých kvietkov materej dúšky, čo je zase symbol materinského citu, „materinskej duše“ (1969: 175). Zároveň však ako čitatelia nemôžeme nezbadáť, že tieto symbolické okná do hĺbky Ondrejovových textov sú vsadené do materiálu, ktorý sotva podporuje lyrickú, metaforickú konzumpciu. Novelu rozpráva dospelý rozprávač spomínajúci si na detstvo, pričom výber motívov a epizód z tohto detstva – najmä v prvej časti novely – je volený s takou priehľadnou tendenčnosťou, že text skôr ako lyrickú či lyrizovanú prózu pripomína prózu racionalistickej proveniencie: jednotlivé príhody sú iba sledom argumentov majúcich podporovať ústrednú myšlienku autora. Kurióznosť úvodných pasáží novely zvyšuje i fakt, že žánrovou predlohou (možno len podvedomou) je tu zrejme administratívny dobový útvar päťdesiatych rokov – vlastný životopis človeka z biednych sociálnych pomerov, teda žáner výrazne antilegendický,

v ktorom sila sociálnych faktov jednoznačne determinuje rozprávajúci subjekt smerom k jeho triednemu uvedomeniu.

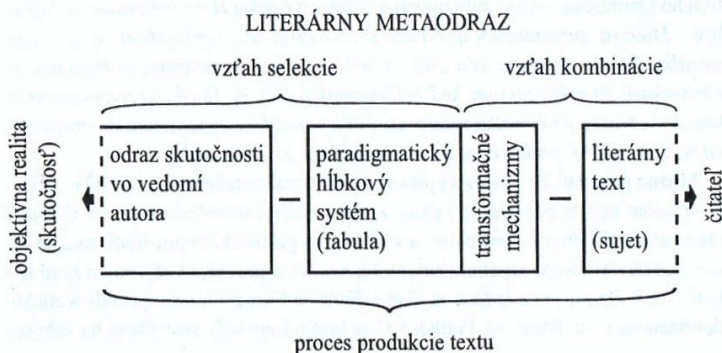
V tejto polohe však autor svoje rozprávanie dlho neudržal a od „uvedomenia“ čoskoro prechádza k čítaniu, aby napokon znovu skončil v anekdotizme – epizódou hľadania liečiteľskej knihy v krypte, ktorá sa končí groteskne, s minimálnym rešpektom pred majestátnosťou smrti. Hľadači v náhlivosti pohádza kosti nebožtíkov do rakiev bez ladu a skladu, takže „kdektorý dostal štyri ruky a iný zas štyri nohy... Akože poputujú na súdny deň, ak to bude dáko ďaleko?“ (s. 64).

Tak nejako ako títo nebožtíci sú poskladané (rekonštruované) i Ondrejovove prózy z knihy *Šibeničné pole*. Susedstvo heterogénnych prvkov vyvoláva v čitateľovi intenzívny pocit štýlovej a žánrovej nevyrovnanosti. Jednotlivé motívy sa nevynárajú s ohľadom na logiku fabuly a stratégiu sujetu, s ohľadom na istý kompozičný zámer, ktorého výsledkom by mal byť ucelený zmysel textu – dôvod ich prítomnosti v texte akoby bol skrytý kdesi mimo neho. Text je len zámienkou ich prezentácie.

Tu sa musíme obrátiť na inštanciu, na ktorú v súvislosti s Ondrejovom upozornil J. Števíček – na osobnosť autora. Autobiografickosť Ondrejovových textov sa neprejavuje iba „skryto“ (Čepan, 1984: 716), ale s postupujúcim završovaním jeho diela sa stáva stále viac „nezakrytou“ (Števíček, 1989: 372). Kniha *Šibeničné pole* (napríklad i v konfrontácii s denníkovými záznamami *Dobrý človek ide lesom*) ponúka dostatok dôkazov o nezakrytej, takpovediac fyzickej autobiografickosti, ale aj o autobiografickosti duchovnej – a o tú nám najmä ide.

Táto problematika zasahuje takmer úplný kontext Ondrejovovej tvorby a jej argumentovanie by si vyžiadalo príliš veľký priestor. Obmedzím sa preto na vyslovenie niekoľkých základných téz (niekde pôjde len o hypotézy), ktoré by mohli osvetliť charakter sujetu v knihe *Šibeničné pole*.

Bol už spomenutý žánrovo i štylisticky nehomogénny charakter próz z tejto knihy. Jedno vysvetlenie či presnejšie, identifikácia tejto „nehomogénnosti“ v procese produkcie textu sa ponúka za pomoci modelu literárneho zobrazovania, ako ho uvádza N. Krausová (1984: 286):



Ondrejovove texty akoby predstavovali iba prvú fázu produkcie textu, fázu selekcie: simultánne, nehierarchizované vynáranie sa segmentov zo zážitkového komplexu autora, vynáranie, na ktoré však musí byť istý dôvod, ak nemá byť celkom ľubovoľné a chaotické, ale naopak – priam systémové. Nejde teda o úplne neutriedené rozprávanie, ale o rozprávanie, pri ktorom „triedenie“ ustrnulo v istom bode a neprebehlo až do „konca“.

I v takomto „polotvare“ je však isté triediace kritérium nepochybne prítomné a dá sa nielen čitateľsky vycítiť, ale do istej miery aj exaktne identifikovať. Model, ktorý odvodila N. Krausová, nám poslúžil na to, aby sme predbežne identifikovali aspoň miesto, po ktoré sa dostal proces produkcie textu v prózach *Šibeničného pola*. Vidíme, že je to rozprávanie štrukturované, hierarchizované, pravda, usporadujúci princíp (triediace kritérium) nie je dovedený až do finálnych krokov žánrového algoritmu – ako text sa nám ponúka to, čo má podobu nedostatočne transformovanej paradigmy autorovej osobnosti.

Znovu, teraz už v systémovejších súvislostiach, sa dostávame k autorovej osobnosti. Osobnosť autora, jej paradigma je jednou zo základných zložiek textotvorného procesu – riadi (vedome, ale aj podvedome) vynáranie sa jednotlivých tém, ich zoskupovanie i premeny. V tejto súvislosti – a práve s dôrazom na hĺbkovosť, t. j. nerefektovanosť autorskej paradigmy – psychokritika hovorí o štruktúre a dynamizme „autorovej podvedomej osobnosti“ (Mauron, 1969: 54), ktorá sa prejavuje napríklad v leitmotívoch, v kľúčových slovách, v architémach. Ukazuje sa, že dielo E. Ondrejova nielenže poskytuje dostatok príležitostí na takto orientované skúmania, ale že zmysel niektorých jeho textov – predovšetkým textov z knihy *Šibeničné pole* – možno uspokojujúco postihnúť až na tejto hĺbkovej úrovni.

Na túto skutočnosť naráža už Z. Klátik, keď o *Výšínach* hovorí: „Fabula, charakter, idea – to všetko umiesil autor z iného cesta, zo skúsenosti staršej a hlbšej“ (1969: 170), rozumejme, staršej a hlbšej, ako je spisovateľova čiernobalocká skúsenosť, zachytená v denníkoch *Dobrý človek ide lesom*. Skutočne môže ísť o staršiu skúsenosť, no zasa nie až takú úplne starú. *Výšiny* sú výrazom životnej skúsenosti zrelého Ondrejova, ako ju anticipoval a vytušil v článku *Hory umierajúcich básnikov*: „*Mladosť, plná ideálov, nevidiaca triezvo do života, s prívieskom výchovy a jej morálky, ľahšie premáha silu 'zla', silu živočíšnu a prirodzenú, rozvíjajúcu sa v básnikovi. Vo veku staršom, keď oči triezvejšie vidia do ľudského životného boja, kde sa výchova a jej morálka takmer stratili a nahradené sú zákonom vlastnej osobnosti, tam 'dobro' prehráva proti rozbužnému 'zlu'*“ (s. 161).

Možno povedať, že *Výšiny* sú písané z pozície takto určeného „staršieho veku“. S ohľadom na istú príbuznosť fabuly *Výšin a Zbojníckej mladosti* (aj vo *Výšínach* ide o mladosť a dozrievanie chlapca v plebejsko-pastierskom prostredí) možno *Výšiny* považovať za istú repetíciu *Zbojníckej mladosti*, pravda, so záporným znamienkom. Ak v *Zbojníckej mladosti* sa kladie dôraz na formatívnu silu prírody a etickou dominantou je tu dobro, vo *Výšínach* sú jednotlivé epizódy sústredené na zobrazenie

formatívnej sily spoločnosti, a to ako sily zla! No okrem tejto vonkajšej sily zla autor *Výšín* pozná i vnútorné rozkladné sily – je to práve onen „zákon vlastnej osobnosti“, ktorý je najvplyvnejším textotvorným činiteľom. Objavujú sa tu motívy, ktorých prítomnosť môžeme vnímať ako náhodnú len do tej chvíle, kým ich neusúvzťažníme s tým, čo Mauron nazval podvedomou štruktúrou osobnosti autora. Sú to motívy, ktoré sa opakovane, v rozličných variantoch objavujú v Ondrejovových textoch a ktoré zrejme tvoria emocionálne jadro spisovateľovej osobnosti. Určite napríklad nemožno za periférny v tejto próze, ale ani v celej Ondrejovovej tvorbe považovať moment pitia, alkoholizmu. Vo *Výšínach* sa v tejto súvislosti stretávame s archívým, bezosporu „vyprodukovaným“ z tenzívnych zdrojov autorovej emocionality: matka „bez výčitiek a hnevu“ (s. 17) ukladá spať syna, ktorý sa po prvý raz opil. Takéto správanie sa matky zväčšuje, samozrejme, pocit viny u priestupníka a – keďže tu bez obáv z nekorektnosti môžeme prejsť z literárnej do biografickej roviny – tá je o to väčšia, že je neodčiniteľná, keďže matka je mŕtva a zo syna sa stal alkoholik. Tento výjav „minipiety“ tvorí tenzívne jadro – jedno z najnaliehavejších – neskoršej Ondrejovovej tvorby a ďaleko presahuje významovú rozlohu novely *Výšiny*. Pre „potreby“ fabuly tejto novely je významovo „nadbytočný“, objavujú sa tu významové prebytky, na ktorých začlenenie je potrebný širší kontext, ako je kontext jednej novely, ba i širší, ako je rozloha Ondrejovovej literárnej tvorby – kontext životný.

Týmto kontextom je, podľa všetkého, motivovaná i podvedomá obrana alkoholizmu, akú môžeme vo *Výšínach* zaregistrovať. Adam Gajdošík, pijan, je výsostne pozitívna postava, a nevedno, či napriek svojmu pijanstvu, alebo vďaka nemu. Činy vykonané v stave opitosti sa v hĺbkovej hodnotovej štruktúre vnímajú ako činy pozitívne – napríklad Dmitro, starší rozprávačov brat, v opitosti rozoženie svadbu sestry Júlie, no keď sa v texte vrátíme o stranu späť, zistíme, že tento výtržnícky čin bol vlastne pozitívny: Dmitro rozohnal „cudzotu, čo viala z našej drevenice“ (s. 19). Alkoholizmus sa v tejto novele nepriamo obhajuje aj tak, že sa dáva do súvislosti s antiklerikalizmom, čo bola v časoch vyjdenia *Šibeničného pola* osobitne aktuálna problematika. Návšteva krčmy sa v novele podáva ako liečivá a utišujúca reakcia na traumatizujúci zážitok z viac-menej vynútenej návštevy kostola. A tak mladý Belo Bujdošík musí po birmovke absolvovať so svojim „krstným otcom“ Adamom Gajdošíkom pravý krst vínom v „krčmičke na kraji mesta“ (s. 16). Alkoholizmus dostáva v takomto naaranžovaní priam ideologicky pozitívne zafarbenie, a ak aj nie je v novej spoločenskej skutočnosti žiaduci, je aspoň vysvetlený, a tým aj tolerovateľný.

O *Výšínach* Z. Klátik napísal, že je to „variant novej histórie ‘mladosti’“ (1969: 177). Prvý variant (*Zbojnícka mladost*) je variant mýtický, ktorý – ako je to funkciou mýtu – má preklenúť rozpory a zároveň – pohybujúc sa do istej miery v ahistorickej ideálnej nadčasovosti – otvára i do budúcnosti možnosť túto „ideálnosť“ realizovať. Druhý variant (*Výšiny*) je obrátený späť – ako ospravedlnenie

neuskutočnenia programu dobra. Ak prvý variant predstavuje projektívnu fázu Ondrejovovej tvorby, v ktorej vládne princíp ideality a celostnosti (zmysluplnosti), *Výšiny* sú typickým prejavom retrospektívnej fázy, v ktorej priblíženie sa realite je natoľko dôsledné (deziluzívne), až sa stráca jej celostný zmysel a textovým princípom sa stáva momentovosť (epizodickosť) a fragmentárnosť. Je samozrejmé, že v tejto druhej fáze sa rozpadáva i mýtická štruktúra rozprávania – nahrádza ju anekdotizmus a v žánrovom premietnutí zaznamenávame posun od legendy k autobiografii.

Je zaujímavé, že ide o posun, ktorý akoby smeroval proti „prirodzenosti“ textotvorného procesu. Na „začiatku“ literárneho diela, v jeho „predtextovej“ fáze zvyčajne býva dokumentárny, zážitkový (čiže biografický) fakt, ktorý sa tematizuje, prispôsobuje sa literárnym modelom a usúvzťažňuje s významovými konvenciami, čiže semiotizuje sa. (Pri akcentovaní biografickosti táto semiotizácia zväčša dostáva podobu legendy.) Ondrejovov vývin však smeruje opačne: od legendy k biografii. Semiotizované prvky (je známe, že Ondrejov i svoj život a správanie akoby prispôboval jergušovskej legende) sa spätne ontologizujú. Pravda, nie úplne – i *Šibeničné pole* je ešte literatúrou, nie dokumentom, i keď literatúrou podozrivých kvalít, a to práve preto, že v nej rušivo pôsobia nedostatočne semiotizované dokumentárne prvky, resp. nedostatočne „odsemiotizované“ prvky legendy.

Tak či onak, prózam zo *Šibeničného pola* nemožno uprieť znakovú platnosť, teda aj istú k celostnosti tendujúcu tvarovosť a s tým súvisiacu prítomnosť zmyslu textu. Pritom však miera semiotickej nasýtenosti jednotlivých prvkov textu značne kolíše (odtiaľ náš dojem štýlovej nevyrovnanosti). Zaujímavé je, že významovo sú v týchto prózach najviac nasýtené – ako to už bolo čiastočne ilustrované – práve autobiografické momenty, teda tie, ktoré sú najbližšie k ontologickému, dokumentárnemu východisku textu. Takéto intímne spolužitie biografém so sémantémami, takáto tematizácia subjektu je prirodzená v lyrike. V epike je „legálna“, ak sa subjekt posunie smerom k legendickosti (čo je prípad *Zbojníckej mladosti* a *Jerguša Lapina*). Teraz sme však vo chvíli, keď sa Ondrejov legende bráni: ak v živote ešte zo zotrvačnosti udržiava isté legendické prvky, v literatúre je voči sebe pravdivejší a pripúšťa rozbitie legendy, čiže aj rozbitie celostnosti, zmyslu. Deje sa to tak, že do legendických formálnych štruktúr dosadzuje nelegendickú, nesymbolickú, reálnu motiváciu. Napríklad koncepcia života ako púte, dominujúca v *Martinovi Nociarovi Jakubovie*, je koncepcia legendická, ktorá každému prvku textu dodáva vyššie, symbolické značenie. V próze *Noční vtáci sa navštevujú* je zachovaná legendická schéma púte, ibaže je zbavená ideálnej perspektívy a významového presahu: je to už len kruto zrealnená, bezperspektívna, skôr rekapitulačná „púť“ za bývalými partnermi od pohárika.

J. Sławiński uvádza, že na rozdiel od biografie, ktorá je „nespojité a fragmentárna“, legenda „ukazuje život danej postavy ako súvislý a trvalý proces, podriadený zreteľnému organizujúcemu princípu, vyznačujúcemu sa vnútornou teleológiou“ (1975: 19–20). A práve tejto „vnútornej teleológie“ sa v knihe *Šibeničné pole*

Ondrejov vzdáva: „vysoké“ a zmysluplné formálne štruktúry legendy sú naplnené „neideálnou“ a rezignovanou bezcieľnosťou ľudskej existencie. Obrazy zániku sa s výnimkou *Rozprávky z Veľkej doliny* konštantne zjavujú v závere všetkých próz knihy: k čomu sa tu putuje, je smrť. V próze *Noční vtáci sa navštevujú* je rozprávačovo putovanie na začiatku falošne motivované nespavosťou, no čoskoro sa odhalí pravá motivácia – je ňou hľadanie smrti:

Išli sme hlbokou dolinou. Hore na hrebeni po pravej ruke navrstvené previsy svietili z nočnej tmy.

„Čuchaňa,“ zakričal som, „čo by sa stalo, keby sa zošuchla lavína? Ja nemôžem spávať a teba odsúdili... Nestalo by sa nič...“

Začal som kričať a spievať z celej sily, ale lavína sa nepohla. Námraza ju nepustila.

(s. 96)

I v próze *Šibeničné pole*, tematicky značne exkluzívnej, môžeme nájsť množstvo autobiografických prvkov. Pravda, ide o duchovnú autobiografiu, o obraz človeka bez vôle, eticky značne citlivého, ktorý sa za to, že ubližuje svojim najbližším, trestá ešte väčším vlastným úpadkom. Dalo by sa uviesť dostatočné množstvo príkladov na túto duchovnú (ale i fyzickú) autobiografickosť v rozlohe celej zbierky *Šibeničné pole* (rozhodne aspoň v prvých troch prózach), čitateľ Ondrejova ju však určite i sám dostatočne presvedčivo zaregistroval.

Teraz už hádam možno zodpovedať i otázku vyslovenú na začiatku. Irónia rozprávača-Ondrejova je namierená voči nemu samému. Áno, je tu aj „láskavosť spomienky“ (Petřík, 1958: 27), ale tá je tu pravdepodobne najmä preto, aby s ešte väčšou trpkosťou zapôsobil obraz zániku.

Ludo Ondrejov vstupoval do literatúry v atmosfére ideálnych vzopätí a programov, v atmosfére sociálne ušľachtilého individualizmu a idealizmu. „Nie život utvára dušu tvorcu, ale priam naopak. Duša tvorcu si formuje život“ (cit. podľa Kuźma, 1975: 91) – tieto slová poľského expresionistu Przybyszewského zrejme vystihujú i čosi podstatné zo životného programu Ondrejova. Záverečná fáza jeho tvorby zachytáva spisovateľovo trpké, no poctivé uvedomovanie si stroskotania tohto programu, jeho kruté „odidealizovanie“: dionýzovské opájanie sa zredukovalo na pitie a z nietzscheovského voluntarizmu ostali len posledné zvyšky slabej vôle. Irónia rozprávača prózy *Noční vtáci sa navštevujú* je sebaíroniou človeka, ktorému sa nepodarilo realizovať v živote projekt vlastnej duše.

(1986)

Predposledné veci

(J. Kostra: *Len raz*)

Zbierka *Len raz* (1968) je posledná publikovaná zbierka básní Jána Kostru. Ani po jej uverejnení však básnik neprestal časopisecky publikovať a podľa editora básnikových *Vybraných spisov* „na začiatku sedemdesiatych rokov sa Ján Kostra pripravoval na vydanie ďalšej básnickej zbierky“ (Tomčík, tamtiež). Editor verše z posledného básnikovho obdobia zaradil vo štvrtom zväzku spisov do samostatného oddielu pod názvom *Erbový znak*, v čom neskôr našli niektorí literárni vedci posmelenie hovoriť o týchto textoch ako o básnickej zbierke (Winczer, 1989: 91).

V tomto zmysle by *Len raz* bola predposlednou Kostrovou zbierkou – pravda, keby sa bol odhodlal zbierku *Erbový znak* vydať (či už pod týmto alebo – čo je pravdepodobnejšie – pod iným názvom). V skutočnosti „autor však nakoniec usúdil, že koncepcia zbierky nebola celkom doriešená“ (Tomčík, 1977b: 340). O príčinách „nedoriešenosti koncepcie“ sa môžeme len dohadovať, isté indície nám však môžu poskytnúť jednak spoločensko-politické súradnice doby konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov a jednak kryštalizujúci sa „tvar“ Kostrovej básnickej tvorby ako celku.

Zbierka *Len raz* je v porovnaní s ostatnými básnikovými zbierkami, najmä tými z povojnového obdobia, netypická tým, že v nej takmer niet ústupkov „požiadavkám doby“, aspoň nie v explicitnej podobe tzv. angažovanej poézie, i keď socialistickej rétorike sa nie vždy ubránil (napríklad báseň *A more, ktoré ustúpilo...*). V porovnaní s ňou *Erbový znak* predstavuje čiastočné znovuupadnutie do zlozvyku politického konformizmu (básne *Erbový znak*, *Zápisky z prímoria* a i.), čo si autor iste musel uvedomovať. No pri rozhodovaní o knižnom publikovaní hádam ešte väčšmi musel autora zneisťovať priveľmi „súkromný“ charakter chystanej zbierky, kde báseň je často tematicky určovaná tvarovo nezvládnutým sporom, ktorého ani predmet, ani protivníci nie sú celkom jasní. Kostra svoj trvalý subjektivismus vedel „prekonávať“ dôrazom na tvarovú dokonalosť básne, ktorá „svojou vlastnou estetickou súdržnosťou mohla čeliť nárazom vonkajšieho sveta“ (Števec, 1977a: 156). Vo viacerých básňach *Erbového znaku* – a v niektorých už i v zbierke *Len raz* (*Doplnkový sonet o zlom sne*) – je však akoby voči náporu „skutočnosti“ bezbranný: s neprajným okolím bojuje jeho vlastnými zbraňami (invektíva, zneváženie

protivníka a pod.), nie svojou vyskúšanou schopnosťou nájsť na zložitost' života „prosté slovo na zemi“ (*Prvé a posledné*, s. 215).

Výnimočne apolitický charakter zbierky *Len raz* možno pripísať postupne sa liberalizujúcej spoločensko-politickej atmosfére šesťdesiatych rokov, ktorá vyvrcholila v známom šesťdesiatom ôsmom roku a v ktorej sa kládol dôraz na nepoplatnosť skutočného umenia politike. Toto oslobodzovanie umenia od utilitarnej zviazanosti s politikou bolo vlastne najvýraznejšou a takmer všeobecne prijatou tendenciou v slovenskom umeleckom prostredí tých čias.

Ak sme teda povedali, že v zbierke *Len raz* Kostra neustupuje pred požiadavkami doby, treba to spresniť. Ak dovtedy pred „požiadavkami doby“ tento básnik naozaj ustupoval, ak sa časti svojho „ja“ vedome („uvedomelo“ či až „radostne“) vzdával v prospech dobovo-politicky deformovaného „my“, v časoch komponovania zbierky *Len raz* kostrovsky typické ustúpenie pred duchom doby znamenalo preňho vlastne možnosť plne sa vrátiť – tentoraz už bez ospravedlňujúcich či až sebaobviňujúcich vysvetlení – k vyjadreniu toho, čo tvorilo skutočnú tematiku a problematiku jeho poézie.

Pravda, Kostra svoje najvlastnejšie témy, konštanty svojej tvorby nikdy celkom neopustil. Tie tvoria napokon hlavnú niť tak často zdôrazňovanej kontinuitnosti jeho básnického diela. Avšak to, čo nazývame jeho „dielom“, je tvorené aj prvkami, idúcimi proti tejto kontinuite a problematizujúcimi dosiahnutý status quo: novými témami, ktoré básnik buď vyhľadáva, alebo – častejšie – je nimi zasiahnutý, oslovený a jeho odpoveďou je – s výnimkou neúspešného pokusu o ruptúru v zbierke *Za ten máj* (1950) – úsilie súladne začleniť tieto nové prvky do svojho básnického univerza, čo sa, pravda, neobišlo bez jeho modifikovania. Zjednodušene povedané, jeho básnické zbierky sa skladajú z troch tematických vrstiev: zo súboru konštánt, ktorý prechádza jemnými inováciami i vnútorným preskupovaním akcentov (1), z dobovo aktuálnych tém, ktoré si básnik s väčšou či menšou mierou sebadeštrukcie osvojuje (2), a z osobne aktuálnych tém, ako ich autorovi prinášajú nové zážitky, a najmä jeho meniacia sa životná i veková situovanosť (3).

Ak tzv. konštanty predstavujú pre Kostru záruku jeho umeleckej i osobnej identity, ďalšie dva prvky ju skôr atakujú a jeho tvorba je ustavičným hľadaním súladu medzi prvkami vnášajúcimi zmenu a estetickou štruktúrou básne, ktorá je vratkým (vybalansovaným) znehybnením dočasne nadobudnutej rovnováhy. Každá nová Kostrova báseň akoby bola prepísaním predchádzajúcej; akoby tá predchádzajúca bola vystavená novým skutočnostiam a pod ich dojomom a ich zásahom korigovaná. Pravda, Kostra takto „neprepisuje“ jedinú báseň, ale akoby ich paralelne prepisoval viac. Kostrova tvorba sa tak „posúva“ časom a priestorom v pomerne širokom zábere (podľa P. Winczera vari v úplnom – pozri jeho názor o „celostnej koncepcii poézie“ u tohto básnika; 1899: 69), a nie je to vždy napredovanie nedobrovoľné, ako by sa mohlo zdať z nostalgickej konštanty jeho poézie. Hedonizmus umožňuje tomuto básnikovi vnímať i radostnejšiu tvár každej zmeny a čo je dôležité, je

zároveň i hedonizmom básnickým – básnikovo podliehanie vplyvom, novotám a novinkám, ktoré prinášali novoprichádzajúci slovenskí autori, je veľmi prítlačlivým lícom jeho prispôsobivosti (rubom je jeho prispôsobivosť spoločensko-politická). Spôsob, akým Kostra dokázal premieňať „inovácie“ iných básnikov na samozrejmu súčasť (svojej) básnickej výbavy, by si vyžadoval zvláštne skúmanie, ktoré by možno poodhalilo i zdroje iritujúceho pôsobenia jeho tradicionalizmu.

Zo spomínaných troch vrstiev je v zbierke *Len raz*, ako sme spomenuli, na rozdiel od predchádzajúcich kníh iba minimum tzv. dobových aktualít. Pokiaľ ide o motivické konštanty (žena, poézia, domov), básnik tentoraz najväčšiu pozornosť venuje reflexiám o vlastnej básnickej tvorbe, o vnútorných i vonkajších podmienkach, ktoré uvoľňujú či zablokujú jeho básnickú tvorivosť (por. Plutko, 1968). A pokiaľ ide o osobne aktuálnu tému, v zbierke *Len raz* je ňou téma starnutia a smrti, ktorou Kostra „predbehol“ svojich viac-menej generačných rovesníkov: o čosi staršieho A. Plávku (nar. 1907) i o čosi mladšieho P. Horova (1914). Tých táto téma „zastihla“ až začiatkom sedemdesiatych rokov a na pozadí povrchnej novoschematickej tzv. angažovanej poézie si u kritiky vyslúžili nemálo chvál za životnú autenticnosť a hĺbku pohľadu do vnútra človeka zoči-voči jednej zo základných (vlastne poslednej) životných situácií...

Uvedomenie si vlastnej smrti – téma, ktorá spôsobila v súvislosti s Plávkom toľko literárnokritickej radosti, je u Kostrov v inej, „prednormalizačnej“ kultúrnej klíme, ktorá fakt smrti nevytesňovala na okraj, podávaná vecne, ba až s akousi skrytou satisfakciou, plynúcou z toho, že básnikovi sa vlastné starnutie stáva viditeľným dôkazom plynutia kultúrneho času. U Kostrov nachádzame totiž predstavu dvojakeho času: času prírodného, ktorý sa cyklicky opakuje a svojou opakovateľnosťou vlastne ruší nevratnosť udalosti, v každom prípade zbavuje jedinečnosti aj fakt zániku, a času individuálneho, patriaceho do sféry kultúry, ktorý lineárne smeruje od zrodu jedinca k jeho zániku. (M. Tomčík v podobnej súvislosti hovorí o „prírodnej podstate času“ a o „historickom čase“; 1977a: 322.) Ten druhý, kultúrny čas možno poprieť jedine kultúrnou udalosťou par excellence, artefaktom, ktorý tu po nás ostane – napríklad tvarovo „dokonalou“ básňou. Práve dokonalosť tvaru je dejinami vyskúšaný spôsob, ako zaručiť objektu dlhovekú rezistenciu voči korozívnemu pôsobeniu času.

Takto sa vykryštalizoval Kostrov estetický perfekcionizmus už v jeho predchádzajúcej tvorbe. V zbierke *Len raz* sa mu dostáva prekvapujúcej relativizácie:

*...a celý život opravuje text.
Kolkokrát ho už písal na čisto,
vytesal do skaly,
do bronzu odlial.
A všetky krasopísané pravdy
zvetrali.*

(A celý život opravuje text; Nepočká jeseň, s. 110)

Je to, pravdaže, hyperbola, jedna z najobľúbenejších Kostrových figúr, po ktorej siaha vždy, keď je ódicky naladený. Jeho chvály sú zvyčajne postavené na zveličení, ktoré je veľmi zručne maskované niekedy hladkým konverzačným podaním, inokedy poetizmami vyvolávajúcimi dojem nenápadnej básnickej konvencie – a práve toto nereálne zveličenie dodáva úľavnú štylizovanosť vzťahu lyrického subjektu a jeho adresáta (najčastejšie adresátky). Báseň, ktorá mala byť pôvodne svedectvom či „záznamom“ o vzťahu, sa stáva nereálnou, inak povedané, stáva sa ideálnym modelom vzťahu. A túto idealitu artefaktu, samoučelnosť, čiastočne oslobodenú od životnej naliehavosti nadobúda i báseň zaznamenávajúca „nešťastné“ vzťahy či pesimistické životné pocity. Tak ako Kostra preháňa v ódických polohách, aby sa odstupom, ktorý získal prostredníctvom hyperboly, pripravil na hrozbu neidylického vyústenia, rovnako v básňach, kde prevláda elegický tón (a elegickou je vlastne celá zbierka *Len raz*), monumentalizuje hrôzu, „zaháňajúc“ tak jej životnú naliehavosť do sféry vznešeného:

*... a Dunaj tečie tak ticho, až desí.
V mesačnej noci vykloniš sa z okna
a on si valí svoje megatony
po namastených dobrých ložiskách.
Zaškripe v pántoch stará bránička,
posledná prázdna električka zvoní,
ale on vklzne s ťarchou pod pontóny
a valí náklad tak ticho, až desí.*

Tak ako valil vlny cez pralesy.

Spravím ti o tom báseň, ak sa ozveš, kde si.

(Kde si?, s. 106)

Fakt „spravenia básne“ je u Kostru vždy úľavný. Situácia, „keď sa píšú básne“, je preň situáciou životne priaznivou, pretože napísanie básne (čo aj s akokoľvek pesimistickým vyznením) prináša reálny dôkaz o schopnosti básnika estetizovať vlastnú životnú situáciu, a tým od nej poodstúpiť, nenechať sa ňou pohltiť. A naopak, neschopnosť artikulovať svoje položenie predstavuje krízový stav, ktorý bude takým až do okamihu napísania básne. Kniha *Len raz* zachytáva i tento nepriaznivý moment, pravda, už „len“ ako tému viacerých básní, čiže v jeho estetizovanej (zvládnutej) podobe. Naproti tomu v *Erbovom znaku* je neartikulovanosť mnohokrát súčasťou štruktúry samej básne, čo znižuje jej hodnotu.

Úľavné u (a pre) Kostru je aj intimizovanie (miniaturizovanie) a mechanizovanie tvorby, ľudského života či života na Zemi vôbec. „Zmajstrovať“ báseň zo súčiastok

porozkladaných po stole je čosi celkom iné, ako vytvoriť ju z prvkov, ktorých pôvod je neznámy a ich vynáranie sa iracionálne. Remeselná práca zahrnuje garanciu opakovateľnosti, permanentnej dispozičnosti – a to je možno oveľa dôležitejší dôvod, pre ktorý Kostra siaha k takémuto prekódovaniu, než akási módna snaha o scivilnenie výrazu. Všetky tie Kostrove publicizmy, hovorovosť, miestami až žoviálnosť, odpatetizovanie tvorby a technicizácia lásky („*Ó, to osvetľovacie nádiерko, / také krásne, moderného tvaru, / s rozsvetovačom na vrcholku!*“; báseň *O*, s. 112) sú skôr výsledkom jeho úsilia básňou presunúť stále vzácnejšie a výnimočnejšie „veci“ do sféry banálneho, eo ipso každodenného a ľahko dostupného.

Možno s podobným zámerom sa v zbierke *Len raz* jemne banalizuje kultúrny, čiže aj básnikov individuálny čas. Presnejšie, autor rezignuje na boj s časom a táto rezignácia v istom zmysle zbezvýznamňuje aj „protivníka“. Ak doteraz veril v exkluzivitu básne ako istej záruky individuálneho prežitia ponad čas svojej fyzickej existencie, teraz zoči-voči stále naliehavejšiemu uvedomeniu si absolútosti fyzického zániku sa takáto vysoká funkcia básne značne relativizuje a úmerne s tým sa „znižuje“ aj slovník:

*Myslel si, sprostý, že si majstrom slova
a že sám seba môžeš vymajstrovat'
(ak by ťa zvalchovali bežné drámy)
z dažďa a dúhy, zo sneženia,
že stačí spätná rýchlosť, stlačiť páku,
a navrátiš sa do opaku
pomocou básne, svojho stelesnenia.*

Nie, nekrútiš tým kolesom.

(*Koleso*, s. 129)

Vidíme, že sa tu tiež stráca dôvernosť „mechanického“ sveta, jeho funkčnosť a spochybňuje sa spoľahlivosť remeselnosti básnenia. Relativizuje sa klasická opozícia *ars longa, vita brevis*, ktorou sa doteraz Kostrov estetizmus riadil. Krátkodobosť života už nie je tak jednoznačne vyvážená dlhovekosťou umenia – akcent sa začína nenápadne presúvať z kultúrneho na prírodný čas.

Lebo opakovateľnosť prírodného času začína byť vzácnosťou – každá jeseň môže byť posledná, rovnako ako každý zážitok! Posledné tri strofy básne *Kalendár* dokonale (a podmaňujúco) ilustrujú túto novú básnickú „stratégiu“: lyrickí aktéri odďaľujú zážitok stretnutia, lebo „*chvíľu tú*“ nechcú mať „*minutú*“. Báseň už nie je určená na pretrvanie (čo malo byť zabezpečené jej klasickou dokonalosťou, nadčasovým tvarovým perfekcionizmom), ale na zaznamenanie vecí zažívaných možno posledný raz:

*Nenáhlo nám je stretnúť sa.
Nie sme my takí nedočkaví,
že prvá vlna horúca
schumle nám telá, túžbu splaví.*

*Oddaľujeme chvíľu tú
nie z odriekania, ani z trémy.
Nechceme ju mať minútú.
A dobre je ti. Dobre je mi.*

*Dali sme si ju navzájom
a blaženi sme týmto darom.
Hľaď, ako víchor nad májom
bezmocne šklbe kalendárom!*

(s. 145)

O „posledných veciach“ sa, pravda, nikde v zbierke *Len raz* nehovorí – pátos „posledných vecí“ by bol v jej triezvo-ironickom tóne celkom cudzorodý. Zároveň však nemožno nevidieť isté upriamenie na zážitky, o ktorých (sa) vie, že sú z posledných. V tom zmysle „*len raz*“ možno čítať aj ako „ešte raz“, pričom básnik nás (a možno i seba) názvom knihy usmerňuje na falošnú stopu: aby nemusel priznať tragickú (a vo svojej tragickosti patetickú) definitívnosť druhého významu („ešte raz“), radšej opakuje romanticky štylizované (a teda už trochu konvenčné) gesto nadčasového absolutizovania výnimočnosti zážitku („*len raz*“). A vedený rovnakým štylistickým kódom konvencionalizácie výnimočného, zovšedňovania hraničného, autor naliehavosť situácií „posledných vecí“, zachytávaných vo väčšine básní, oslabuje tým, že ich evokuje v rámci menej vypätej atmosféry, ktorú by sme mohli nazvať atmosférou „predposledných vecí“ – ako hodnota začína byť zažívaná každodennosť. Takéto vnímanie skutočnosti je napokon pripravované už predchádzajúcou básnikovou zbierkou s názvom v tomto ohľade príznačným – *Každý deň* (1964).

Nevznešenosť básní poslednej Kostrovej knihy sa napokon paradoxne ukázala ako faktor, ktorý im zabezpečil prežitie. Báseň, ktorá už nemusí vzdorovať času, môže byť oveľa podliehavejšia voči vonkajším vplyvom, ak má zachytiť atmosféru chvíle či ak má byť priamo „*produktom* (jej) *atmosféry*“ (*Koleso*). „Slabosť“ Kostrovej básne, prejavujúca sa napríklad i v podliehavosti aktuálnym básnickým vplyvom (konkretisti, Rúfus, Válek), i „slabosť“ lyrika, prejavujúca sa v jeho neskrývanej (alebo len trochu skrývanej) sebaľútosťou – obe tieto „slabosti“ sa po rokoch ukazujú ako veľmi kultivovaná odpoveď na dobovú literárnu situáciu i na existenciálnu situáciu starnúceho básnika. Atraktívnosť básnickej novinky nadobúda po Kostrovom prevzatí decentnú samozrejmosť tradície a zameranie na vkusovo akceptovateľné zvládnutie

sebaľútosti uchránilo básnika Kostru roku 1968 pred rétoricky bezočivou gestikuláciou voči svetu, ktoré sa objavilo u vývodiaceho básnika tých čias M. Válka už v zbierke *Príťažlivosť* (napríklad báseň *Robinson: A predsa budeš rásť, / budeš sa zdvíhať / a budeš stúpať po oblúku dúhy, / poletíš, aj bosou nohou pôjdeš po vesmírnom skle, / umelé slnká zažihajúc pred sebou. / Ó, zázračný krásny stroskotanec, / padajúc naspäť, začneš odznova, / aj z ničoho atď.*; *Básne*, s. 79).

V čase jej vyjdenia sa zbierke *Len raz* nedostalo mimoriadneho ohlasu – bola to doba absolutizujúca momenty inovácie a tvrdých interakcií básne so skutočnosťou. Čas zrelativizoval mnohé z reprezentatívnych hodnôt poézie šesťdesiatych rokov, mnohé tiež z poézie Jána Kostru, zdá sa však, že najmenej tie jeho básne, ktoré vznikli s plným vedomím (aj vlastnej) relatívnosti.

(1997)

Tatarka alebo Démon pátosu

Na konci roku 1968, keď sa mal Dominik Tatarka stať šéfredaktorom časopisu *Kultúrny život*, predkladá svoju koncepciu tohto týždenníka:

„Predstavovali sme si to tak. Na prvej strane stály obraz, socha. Pod tým kurzíva krásnej, zasvätenej interpretácie, esenciálna, presná... Hm... čo ja viem: obce – myslíte na nás, myslíme na vás – aký je život v obciach, ako táto: akí sú tam učitelia, čo robí vidiecka inteligencia. No, zaujímalo nás to. Viete, ani to nemali byť noviny, ale dar, každotýždenný dar slovenským čitateľom. Napríklad taká rubrika: požehnanie do domu, nejaká perovka alebo čo, ktorá by upamätúvala na domov. Fotografia slovenského úľa, včelína. Fujary. Ženskej šatky, napríklad poľnej hrabáčky. Znaký tradície, príslušenstva, rodu, ktoré nás ochraňujú. (...) Napríklad recenzie. Aby sa v nich autori nebáli prejavovať prajnosť: žičíme každému, kto prináša dar. Alebo: profil súčasného národného hrdinu – vypovedá robotník, roľník, študent. Ako sa konštituuju krajové centrá, ako tam vidia kultúru svojho prostredia? Hm. Sirotince, starobince – ako to tam vyzerá? Čože, také veci: ľudové cintoríny, ľudoví rozprávači, súčasná zbojnícka rozprávka. Etnológovia by sa vybrali s magnetofónmi zachytiť autentické názory ľudových umelcov“ (M. Bútora: *Sedem dní s Naničom*, rkp., cit. podľa Zajac, 1993: 97–98).

Jedinou vecou, ktorá v tejto predstave pôsobí rušivo, je magnetofón. Ak by tam nebol, nič by nám nebránilo situovať takýto koncept časopisu kamsi do minulosti, skôr vzdialenej ako blízkej. Alebo presnejšie, stretáva sa tu viac minulostí. Je to ponajprv a ako všadeprítomný základ romantická atmosféra jara národov, času počiatkov, keď sa „národ znovu zrodí“, ako napísal roku 1847 Ctiboh Zoch, vítajúc Hurbanove *Slovenské pohľady* (Zoch, 1977: 94). Včelín, fujara, šatka poľnej hrabáčky zas pripomínajú čas poromantický, keď namiesto dynamizovania slovenský život sa ornamentalizoval. Sirotince a starobince nás môžu upomenúť na hlasistickú sociálne pozitívnu prácu; zvrat „požehnanie do domu“ na jazykovú ornamentalistiku vojnovjej Slovenskej republiky, keď národný kroj bol často na nerozoznanie od sutany; „robotník, roľník, študent“ zas celkom isto pochádzajú z obdobia „budovania socializmu“, pričom je zachované i komunistické poradie v ich vymenovaní; a napokon slogan „myslíte na nás, myslíme na vás“ je pripomenutím famóznejej

predaugustovej jednoty ľudu a jeho vodcov pri rokovaní medzi ČSSR a ZSSR v Čiernej nad Tisou.

Je táto koncepcia centrálného, neregionálneho kultúrneho časopisu, ktorý vychádzal v niekoľkodesaťtisícovom náklade archaická alebo anachronická? Zjavné a sústredené Tatarkovo úsilie fundovať slovenskú kultúru archetypálnymi argumentmi, ktoré v šesťdesiatych rokoch vrcholí, nám odpoveď na otázku uľahčuje: ide o pokus predstaviť v časopise archaickú, či presnejšie večnú tvár Slovenska a slovenského človeka – tú jeho doteraz „*neznámu tvár*“, ktorej hľadanie a nachádzanie postuloval v rovnomennom článku v *Slovenských pohľadoch* už roku 1940. V ďalšom článku z toho istého roku (*O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*) hovorí Tatarka už číro romanticky o potrebe „*zo všednosti... vyslobodiť ten náš obyčajný život, našu nádej, náš sen, aby bol taký nový, ako bol svet pri stvorení sveta*“ (*Proti démonom*, s. 29).

V oboch prípadoch – z roku 1940 i z roku 1968 – môžeme za Tatarkovým romantizmom pobaďať hlbšiu, ba veľmi hlbokú motiváciu: túžbu po „regeneračnej funkcii návratu k Času počiatku“ (Eliade, 1990: 75), čo má mať najmä v zlej politickej situácii po sovietsko-spojeneckej okupácii v auguste 1968 i liečebné účinky. Ako hovorí M. Eliade v súvislosti s terapeutickými praktikami primitívnych národov, „ide o návrat k Času počiatku, ktorého liečebným cieľom je začať existenciu odznova, znovu sa (symbolicky) narodiť“ (tamtiež). Tatarkova nemetropolitná, primitivizujúca koncepcia časopisu, ktorý by podával predovšetkým svedectvo o „hlbokom“ Slovensku, je zrejme aj výrazom psychologicky i národnoobranne motivovanej túžby zastaviť politický čas – lebo prítomnosť už nepredstavuje čas „jari“ (čo aj „pražskej“), lež čas československej jesene či zimy. História, ktorá je zdrojom čerstvej traumy, tu chce byť ignorovaná; evokuje sa predstava cyklického času, v ktorom „dejiny neprebiehajú po vzostupnej línii, ale sme svedkami opakujúcich sa podobností“ (Mesároš, 1993: 8).

Takýmto chápaním času sa vyznačuje mýtické vedomie – a tiež vedomie postmoderné. Je však medzi oboma jeden dôležitý rozdiel. Kým to prvé minulosť pravidelne, s obradnou trpezlivosťou privoláva, druhé ju predvoláva, čiže cituje, čiže dáva do úvodzoviek. Kým v prvom ide o vážne rituály, vychádzajúce z viery v trvalý hodnotový systém a znovu ho potvrdzujúce, v druhom ide o rozličné hry, ktoré v konečnom dôsledku relativizujú hodnoty a deštruuju vieru. Ak úlohou sakrálnych kultov je posilňovať a obnovovať ustálenú hierarchiu, postmoderná koexistencia rôznych historických či štýlových vrstiev na úzkom páse prítomnosti hierarchiu skôr splošťuje, ak nie celkom ruší. Pri širokoplánovom, neselektívnom simultanizovaní rôznych vrstiev minulosti medzi sebou navzájom i s prítomnosťou dochádza nutne k ich eklektickému vzťahu – robotník sa stretáva s fujarou, poľná hrabáčka s magnetofónom, papuče so ženským šarmom: „*Napríklad hlásateľky v televízii. Sedíte doma, v papučkách a prihovára sa vám čaro*“ (*Sedem dní s Naničom*, cit. podľa Zajac, 1993: 98). A práve prostredníctvom vedomého eklekticismu, štylizovanej

hry na anachronizmus sa manifestuje irónia, odstup subjektu od dejín, od prítomnosti a napokon i od seba samého.

Nie však u Tatarku. Tu nenájdeme ani štipku pobavenia nad týmito a podobnými bizarnými spojeniami. Myšlienka continuity a prastarej fundovanosti národnej kultúry sa síce v citovanej Tatarkovej koncepcii (a nielen v nej) uskutočňuje eklektickým spájaním prvkov (emblémov, rituálov, sloganov, ale i stereotypov a zlovykov) rozličnej historickej proveniencie – ide tu naozaj o brikoláž, o typické tatarkovské „zamajstrovanie si“, no povznesený tón nás upozorní, že sa tu „majstruje“ na stavbe chrámu. Tatarka ako sochár-amatér mocujúci sa s „*obrovským bukovým kmeňom*“ (*Skúste si zamajstrovat', SP 1966; Proti démonom, s. 379*) je ochotný pripustiť istú skepsu horalského „publika“ voči jeho „*estetickému zámeru*“ („*usmievali sa, krútili hlavou...*“), no keď ide o zámer formovať národné i svoje vlastné, individuálne bytie, predstavu brikoláže, majstrovania, náhodnosti vylúči a každý element skutočnosti, každý moment existencie bez výnimky usúvzťažní so zmyslom, s podstatou, s večnosťou: „*Zmyslom života je život, je akt, pohyb, je chvíľa, prítomná ako nasledujúca. Človek žije v prítomnej večnosti*“ (*Kultúra ako obcovanie, KŽ 1968; Kultúra ako obcovanie, s. 60*).

Lebo Tatarkov eklekticismus chce byť hodnototvorný, stvoriteľský, skladobný – tam, kde iní vidia skladisko, on vidí skladbu. Pripomína to tvrdohlavé vizionárstvo našich romantikov na troskách nádejí, akúsi ritualizovanú bezmocnosť. Jeho model je plný zábavných anachronizmov, no on ho vidí ako vznešený archaizmus. Pozná totiž, naučil sa (život ho naučil, do povahy mu vštepil) spôsob, ako nevidieť rozbiehavosť, roztatárenosť sveta – nahradíť iróniu pátosom.

Pátos udrží vo sfére vážneho aj to, čo by nás inak potešilo, pátos urobí zakázané ovocie i z toho, čo by nás inak do pokušenia neuviedlo. Pátos chráni pred korozívnym pôsobením skepsy, pátos ukotvuje každú prízemnosť vo vzduchu (hore, v transcendentne) – to vďaka nemu lístie už nešelesť, ale zhovára sa s Bohom. „*Dielo je pochopiteľné len ako vývinový osobný rad, ako strom, ktorý koreňmi vrasť do domácej pôdy a korunou do nebeskej oblohy*“ (*Vyznanie sochárom, KŽ 1968; Proti démonom, s. 428*). A napokon štylistický a sujetový pátos (básnenie sujetom) spôsobuje, že čítať Tatarku-prozaika nie je veľmi pútavým podujatím.

Na druhej strane však práve vďaka patetickému ponímaniu života ako „*diela ducha*“ a človeka ako „*každodenného tvoriteľa*“, ktorý „*vnucuje zmysel prítomnému daniu*“ (*O duchovnú orientáciu...; Proti démonom, s. 30*) môžeme vnímať Tatarkovo dielo aj ako permanentný zápas – ktorému sa je hodno prizrieť – o „*vnútenie zmyslu*“ čomukoľvek, čoho sa jeho rozprávanie dotkne. Z tohto hľadiska nájdeme u Tatarku pasáže, ktoré vnucujú totožný zmysel daniu často protikladnému či aspoň nesúrodému, no i také, ktoré vnucujú tej istej veci rozličné, často opačné významy. Tatarkovská avantúra, alebo ak sa máme vyjadriť pascalovsky, tatarkovská stávka je stávkou s vlastnou výrečnosťou: dokážem presvedčiť samého seba, že moje dielo i dielo môjho života je kontinuálnym zmyslotvorným procesom, tvorbou vlastnej ľudskej i národnej osobnosti?

Tatarkova potreba sebaapresviedčania nás nemusí prekvapiť, keď si po ňom aj my pripustíme, že jeho životný príbeh sa dá čítať aj ako rad situácií, z ktorých mnohé medzi sebou súvisia len na spôsob protikladu, opaku, popretia. Nemusí tu teda ísť o súvislé narastanie zmyslu, môže ísť aj o narastanie entropie. Jednotlivé situácie (čo aj základné) nemusia byť základnými kameňmi zmysluplnej stavby, lež radom variantov, z ktorých každý má viac-menej rovnakú hodnotu, keďže nasledujúci často anulujú predchádzajúci. Zmysel akosi nenarastá, život sa netvorí. Ak jeden skutok popiera druhý, ktorý z nich je platný? Ten neskorší, lebo veríme na zmúdenie, alebo ten skorší, lebo veríme na inštinkt mladosti k pravde? Môžeme si vybrať z týchto dvoch vier, alebo nemusíme veriť ničomu: všetko je rovnako možné, všetko je rovnako (t. j. nijako) hodnotné... Tatarka-hodnototvorca túto poslednú situáciu nemôže pripustiť, preto nachádza riešenie (ktoré je, mimochodom, svojim nevyhnutným smerovaním k extrémom typicky postmoderné): do programu života zabudováva čosi ako skrytý intenzifikátor, a tak každý nasledujúci variant má čosi navyše, akýsi dôvažok presvedčivosti. Každé nové gesto bude výraznejšie, cit silnejší, zážitok extatickejší, zvolanie hlasnejšie, postoj monumentálnejší, ležanie naliehavejšie, kladenie fundamentov fundamentálnejšie.

Vstup do KSC je štandardný, vystúpenie je manifestačné. Pohoršlivá služba strane sa odohráva viac-menej v rámci plnenia plánu horlivosti, odmietnutie ďalej slúžiť je už ponúknuté ako zjavenie („*konečne sa mi otvorila hlava*“; *Démon súhlasu*, s. 8), ktoré má osvietiť aj druhých a vyvolať verejnú vlnu pohoršenia voči tým, čo ešte stále zabíjajú „*pravdu našich čias*“ (tamtiež, s. 76), hoci my, osvietení, sme ju už prestali zabíjať toľ pred mesiacom.

Príslušnosť ku katolíckej cirkvi nie je vecou výberu, je „zdedená“, no i tak ju treba roku 1940 verejne deklarovať: „*Som kresťan*“ (*O duchovnú orientáciu...; Proti démonom*, s. 29); vystúpenie z cirkvi za stalinizmu je síce dobovo konformným, no predsa len výrazným a voči Bohu odvážnym gestom; pokus o návrat k nej („*Mama moja, čo som to urobil!*“; *Navrávačky*, 1990, s. 34) je už tatarkovsky typickým pokusom vláčiť celú národnú kultúru na chvoste vlastných potuliek, t. j. momentálne (uňho je to však zakaždým definitívne!) ju prerobiť na bázu sakrálneho princípu uctievania.

Kataklizmatická skutočnosť dvadsiateho storočia, a najmä skutočnosť od začiatku druhej svetovej vojny je podľa postmodernej mienky „taká destabilizovaná, že nedáva podnet ku skúsenosti“ (Lyotard, 1991: 95), a ak, tak hádam k jedinej: možno ju vnímať ako rad argumentov, vyúsťujúcich do presvedčenia, že „rozklad základov je jediná možná forma emancipácie“ (Vattimo, 1991: 158). Tatarka však smúti za autenticitou a reaguje tak, že sa pokúsi, povedané Vattimovými slovami, „obnoviť fundujúcu civilizáciu“ (tamtiež). Civilizácia sama, socialistický tábor, slovenská skutočnosť i Tatarkov život v nej však nahromadili toľko protirečení už v základoch, že preklenúť ich možno len za pomoci mýtu.

Mýtus, tento skvelý nástroj spoločenskej autohypnózy i individuálnej autosugescie, najstarší a zatiaľ najúčinnnejší stroj na fabrikovanie zmyslu spoľahlivo funguje aj

Tatarkovi. M. Bútora výstižne hovorí o „mýtotvornej potencii Tatarkovho diela i osobnosti“ (1993: 119), no treba dodať, že túto potenciu autor využíva nielen na zjednocovanie sveta, lež i na sebaintegráciu. Dali by sa uviesť zábavné i dojímavé príklady z jeho textov, kde sám autor sa stáva mytologickou bytosťou, čiže „imaginatívnou konštrukciou“, ktorá má „zaplniť medzery v našom poznaní“ (Levin, 1969: 61). Nazve sa napríklad, zdanlivo sebaznižujúco, „*karpatským pastierom*“ (Navrávačky, 1989, s. 20), no v jeho ponímaní je to jednak post archetypálny a jednak odkaz na vysoko kultivované umenie. Predtým totiž bol povedal: „*Brancusi, rumunský pastier, ktorý sa našiel v Paríži*“ (O uctievaní bohov, SP 1967; *Kultúra ako obcovanie*, s. 50).

V opozícii voči nebásnickej demagógii mináčovského typu apológovia Tatarku právom vyzdvihujú jeho mýtopoetickosť. Niekedy však natoľko podľahnú ušľachtilosti zámeru jeho vízie, že sa stávajú jej spolutvorcami a dotahujú do súladnosti, dokonalosti a ucelenosti to, čo je vnútorne konfliktné, čo neladí. „Mytológia je súhlas so svetom nie aký je, ale akým by chcel byť,“ hovorí R. Barthes (1957: 18). Tomu, čo si Tatarka navrával, sa dnes verí na slovo, a čo zavrával, sa jednoducho vynechá: „Bol vyznávačom slobody a odporcom násilia,“ píše M. Bútora (1993: 120), „či išlo o rok 1938 alebo 1968.“ K tomu ale treba doplniť, že nie pokiaľ išlo o rok 1948. Pár týždňov po komunistickom puči nachádza „*hlboké uspokojenie v politickej a sociálnej štruktúre našej republiky po februárových udalostiach*“ a ako spisovateľ slávnostne deklaruje: „*ani na myseľ mi neprichodí obávať sa o svoju tvorivú slobodu*“ (Tvoriví umelci majú si osvojiť dialektický materializmus, Pravda 15.4.1948; *Proti démonom*, s. 100–101).

Aj z takéhoto spájania vecí, v ktorých veru niet vzájomnej koherencie („víťazný február“ vs. tvorivá sloboda), sa rodila Tatarkova cesta k zmyslu. Nástojenie na zmysle ho dovedie k voluntárnemu spájaniu nespojitého, k absurdite: „*Veľká októbrová socialistická revolúcia v dejinách urobila obrovský krok k reštaurácii ľudských vzťahov. Vytvorila základný predpoklad na uskutočnenie beztriednej spoločnosti na Zemi, ktorú nazývam posledne obcou božou*“ (KŽ 1968; *Kultúra ako obcovanie*, s. 180).

„Úsilie o zachovanie vlastnej totožnosti“ zdôrazňuje u Tatarku aj Šmatlák (1968: 440), tiež jeho „duchovnú jednotu a kontinuitnosť“. Ale naozaj? Neexponoval, „neangažoval“ sa vari Tatarka aj v takých sférach života (v politike), v ktorých u nás zachovať si „vernosť humanitným ideálom a hodnotám presahujúcim človeka“ (Hamada, 1994: 42) prosto nebolo možné? Hľa, ako deštruuje svoju pamäť (a veď kultúra je pamäť!) kvôli politicky želateľnému vyznaniu jedného svojho nijako nie zanedbateľného zážitku.

Najprv verzia z *Navrávačiek*:

Ale jeden Ukrajiniec mi povie: Što vy, u vas šiněl. Na mne bolo najdôležitejšie, že som mal remenný kabát, ktorý nepremokol, ktorý bol záchranou života. No ale keď mi ukázal... podo mnou priepasť... tak som šiněl vyzliekol. Potom prišiel jeho podriadený a povedal: u vas sapogi. Báječné juchtové poltopánky, nepremokajúce,

s trojitou podrážkou. Ale mali nevýhodu, že keď prídeš do polmetrového snehu, tak sa ti naberie. Jeho pohľad absolútne všetko vyjadroval. Tak som vyzul topánky a výmenou som dostal čižmy. Krásne, nové. Povedal som si: to je výmena na úrovni. Také čižmy, to je radosť nosiť. Naimpregnované do snehu. Obul som čižmy, ale o sto metrov pobadám: to je koniec. Tie čižmy mali vzadu spálenú kožu nad pätou. Na jedných čižmách sa rozhoduje, či skapeš alebo nie. Spálená koža je krutý nepoddajný plech, ktorý mi zodieral do krvi päty ako v nejakom kovovom stĺpci. A ja som nemohol byť ranený. Chlap musel skapať aj s ľahším zranením. Lebo bol november, dážď, sneh a hlad.

Čižmy som zahodil a z jutového vreca som si urobil lapte.

(Navrávačky, 1990, s. 15–16)

Túto drastickú skutočnosť, keď (sovietski) partizáni nemali nijaké ohľady na druhého človeka a cenou za ich prežitie bola smrť iných, prefabuluje Tatarka v naivno-bodrej rozprávke *Červený Benčat* na oslavu partizána a na kult drsnej chlapskej solidarity v drsných časoch:

Svoje ľahkomyselné kopytá, ktoré ma dosiaľ nosili po svete a dosiaľ som ich nevzal na vedomie – začínam nazývať nožičkami, začínam sa s nimi zhovárať: Nožičky moje, ešte vydržte. Alebo sa vám už nechce? Videli ste: Stačí vybočiť z vyšľapaných stupají tohto zástupu, sadnúť do zátišia pod previs skaly, človek vo chvíli usína. Kým si zdriemne, pokryje ho ľadová glazúra, z nosa a brady mu odvisnú ľadové cencúle. Je celkom jednoduché teraz zadriemať. (...)

V takej chvíli akýsi dlháň ku mne dôjde, drgne do mňa plecom, vyrazí ma zo zástupu. Koniec piotra položí na plece nasledujúceho chodca v tom nekonečnom zástupe. Moje chlebníky so strelivom tiež tak rozvešia. Kriekne na mňa ako na hluchého:

– *Obuj sa.*

A do snehu predo mňa pohodí pár nových čižiem.

– *Benčat, boha ti, to si ty?*

Drepnem, kde práve som. Pozhadzujem z nôh poltopánky a pokúšam sa to nadiat' na seba. Ale nejde to. Ono v tých nie snehom, vodou, ale olejom napitých juchtových čižmách sú aj nežné flanelové onuce. Zaviniem si do nich jednu, druhú nohu. Natiahnem jednu, druhú čižmu. Postavím sa. Skúsím kročiť raz, druhý raz: kráča sa, akoby som mal dušu alebo aspoň pol tela v perinách, temer bezbolestne sa vznášam ako v oblakoch.

– *Benčat, kde si to vzal?*

– *Bol som tam dolu. Ty vravíš, že sa tu vyznáš? Tamto dolu žijú bohatí garbiari. Venovali mi.*

Keď ty tak, tak i ja tak. Zodel som remenák, jedinú pozoruhodnú vec na sebe, a pohodil som mu ju práve tak do snehu. On mi zas svoj vojenský mantel. To znamená

– *prijal ho. Remenný kabát bol znakom veliteľa. Byť celý v remeni bolo v tých časoch vrcholom chlapskej slávy.*

(*V úzkosti hľadania*, s. 181–182)

Ak predpokladáme, že neskoršia verzia z *Navrávačiek* je bližšia k tomu, čo by sme mohli nazvať pravdou, potom sme svedkami toho, ako sa umenie používa na prekódovanie pekla („*podo mnou priepasť*“) na nebo („*sa vznášam ako v oblakoch*“), smrti na vstúpenie do raja. Existenciálnu situáciu, ktorá ho takmer stála život, autor vďaka umeniu (poslúchajúcemu dobový partizánsko-glorifikačný kód) prevráti na situáciu, ktorá mu život zachránila. To nie je „sebautváranie tvorbou“ (Zajac, 1993: 92), ale pervertovanie základných životných skúseností, z akých sa buduje „životná cesta“, stavanie ich zmyslu na hlavu – je to sebaopieranie tvorbou!

Ak sa nám teraz zazdá, že rozprávať príbehy v Tatarkovom ponímaní znamená zastierať si oči pred skutočnosťou, bude to len náš číro nihilistický dojem? Áno, tatarkovské rozprávanie je tvorba, povýšenie skutočnosti nad ňu samu, jej transcendovanie. Pri transcendencii vôbec, a najmä pri transcendencii kresťanského typu, ku ktorej sa tu smeruje, ide o neprítomnosť referencie – referenčným poľom je „tam“ a „potom“, ktoré sa dá interpretovať dvojako: buď ako „nikde“ a „nikdy“, alebo ako „všade“ a „večne“. Tatarka si vybral druhú interpretáciu, lebo iba na tej treba pracovať a tvoriť ju, kým tá prvá si nevyžaduje nič – čo nie je koherentné s tradičnou morálkou. Takto k jeho rozprávaniu pristupuje etický pátos tvorby, rozprávanie sa stáva tvorbou hodnôt, sebatvorbou i tvorbou bohov a v tom peknom rozbehu možno i obojím – sebahotvorbou: „... ženy si na mne vymysleli prísahu polibkom, pretože v jejich nepaměti trvala hypnotická představa zrady polibkem. Jidáš zradil Krista, vydal ho polibkem na smrt. V padesátém roce mého života zvedaly ženy z kočárků děti, nechávaly mi je líbat na břicho, rozpínaly si blůzky a podprsenky a dávaly mi k políbení bradavičky prsů“ (*Sám proti noci*, s. 59).

Naozaj, Tatarkov romantizmus je prijateľný, ba krásny iba tam, kde je sebadojímavý, kde sa (jeho) kultúra obracia sama k sebe a začína sa po troche alebo i nemierne vychutnávať. No tam, kde kultúra nie je čosi samozrejmé, lež čosi, k čomu sa dopracováva, čo sa dočahuje ako svietiace jablčko na vrcholci stromu, tam, kde Tatarka na celý národ generalizuje prirodzenú ambíciu dedinského chlapca a dieťaťa moderny „ísť hore“ (hoci rovnako prirodzené môže byť aj postmoderne „ísť dole“, veď tie najzrelšie jablčka ležia, hľa, pekne v tráve!), tam je náš básnik sujetu iba nudným konštruktérom; a kde nie je nudný, je nebezpečný – ako každý sugestívny ideológ.

A ako každý ideológ, ako každý strojca budúcnosti prestáva i on postupne vidieť skutočnosť, súc zahľadený za ňu a nad ňu. Aký však zažíva šok, keď ju z času na čas naozaj uvidí, keď sa jej prizrie bez okuliarov svojich ideových konštrukcií: ako mu len svet krivdí, že nemá ním vysnenú podobu!

Pri hľadaní „*vnútornej potencie*“ národa i umenia zostupuje Tatarka až do

predhistorických, archetypálnych hlbín bytia a kultúry a adoruje „príručné, tak povediac, vreckové Venuše, malé, prsnaté, širokoboké bohyně plodnosti“ (Tóthove Venuše, KŽ 1967; *Proti démonom*, s. 412). Alebo inde a neskôr: „...objavil som v sebe lásku k výtvarnému umeniu. Čo, aký tvar! Ja som to miloval, stotožňoval som sa! Mal som taký pocit zbožnosti. Povedzme Maillol, Maillol... Pomona – stojaca žena, bruchatá, ritnatá, ktorá na dlani podáva jablko. Ty si boh, myslel som si“ (Navrávačky, 1990, s. 25).

A odrazu doma (v kuchyni?) nastáva výpadok transcendentálneho videnia: nevidí „boha“, ale čosi celkom iné, z „reality sna“ sa stáva nočná mora skutočnosti, vizionárstvo sa mení na diabolskú imagináciu: „Cez zamáčanú letnú sukňu vidím a cítim mrazivý výsypok sadla, prekryvajúci celkom lono, odvisajúci až kdesi do pol stehien. Doparoma, odporná zástera. Všetko ti uznám, rodila si, troje detí si vynosila, ale, ale. Prečo to vláčiš? A odkedy! Nevrav, že všetky ženy, ktoré troje detí vynosili, musia nosiť takýto výsypok, takýto vak ohyzdnej tučnoty, hoci, i keď po čase všetkým nám čosi odvisá, vädne“ (*Listy do večnosti*, s. 96).

Závazok vysoko situovať zmysel bytia takto občas vedie nielen k pomerne neškodnému snobizmu, ale aj k pokrytectvu, čo z kresťanského hľadiska už nie je celkom neškodné. No aj na to – ako na všetko – má kresťanstvo vysvetlenie. Dvojaké vnímanie skutočnosti, dvojaký meter na svet a na ľudí je predsa prejavom „kresťanského dualizmu“: „medzi svetom javov a svetom metafyzických hodnôt niet korešpondencie, ba je priepať“ (*O duchovnú orientáciu...; Proti démonom*, s. 30). Kresťanský model je preto „univerzálny“, že je pripravený „vysvetliť“ (t. j. preklenúť mýtom) akúkoľvek nekoherentnosť ľudského života a správania. Ba o čo je nekoherentnosť väčšia, s o to väčším efektom sa nachádza sceľujúci zmysel – či už ide o šavlovské „obrátenie“ alebo tatarcké „prožrenie“ (Havel, 1991). Je však Tatarcký kresťanský variant skutočnejší ako ostatné len preto, že je posledný? Nebude to skôr tak, že kresťanské „vysvetlenia“ sú istým spôsobom útechy tam, kde nijaké vysvetlenie nejstuje?

Celé jeho dielo „tvorí jednotu vízií a dezilúzií“, hovorí o Tatarckovi J. Špitzer. Je to pravda až na to, že je otázne, či možno v súvislosti s tými „všetkými peripetiami, zákrutami, nádejami a sklamaním z fiktívnych utópií“ (Špitzer, 1994: 15) hovoriť o jednote. Najväčšou víziou, ku ktorej po Tatarckovi pristupujú jeho neobíditeľní a vskutku úctyhodní pokračovatelia, je pravdepodobne vízia jednoty, vízia zmyslu – tá nie je verifikovateľná, tá môže existovať len ako viera. Udržať víziu jednoty sa dá len za cenu vytvorenia „dvojediného“ sveta, sveta ducha a sveta zmyslov, ktoré dva svety potom rozlične spájame – a máme zábavku na dve tisícročia, ba i na tretie. Silno totiž pochybujem, že signály neprítomnosti zmyslu, ktoré moderná skutočnosť nahusto vysiela, dokážu aspoň v budúcnosti preniknúť cez kožu slovenskej národnej kresťanskej humanistickej tradície.

Tej tradície, ktorú Tatarcka – kdesi na začiatku dočasne zasiahnutý nihilizmom – znovu zakladá; a aby stavba bola čo najpevnejšia, vychádza až z archetypálnej

prehistórie. Tej tradície, ktorá zoči-voči nepredvídateľnosti každodenného života vytvára si usporiadaný svet absolútnych hodnôt, svet sakrálny, „jediný, ktorý je reálny, ktorý skutočne existuje, a všetko ostatné je beztvarym priestorom, ktorý ho obklopuje“ (Eliade, 1990: 25). Chrániac, t. j. sceľujúc Tatarku, sceľujeme trhliny v absolútne, kadiaľ k nám preniká predstava života, ktorý môže byť samým sebou anulovaný. Zmysel Tatarckovho protitotalitného protestu, ktorý je nesporný, však nezachránime tak, že ho zbavíme všetkej protirečivosti, áno, i náhodnosti. Čo ak sú pokračovatelia tatarckovskej cesty zároveň pokračovateľmi našej romanticko-heroickej, jánošíkovskej, vznešeno-patetickej koncepcie čelenia a skrytými opovrhovateľmi skeptickej, postmodernej koncepcie subverzie? Hlboké, prírodno-fundamentálne tatarckové argumenty nebudú zrejme ničím iným ako tvorbou mýtu, ktorý „prevracia kultúru na prírodu alebo aspoň spoločenské, kultúrne, ideologické, historické na prirodzené“ (Barthes, 1993: 81). Takto vyrobenou samozrejmosťou mýtus nemôže nič spochybňovať, naopak, mýtus je rozprávanie, ktoré potvrdzuje – potvrdzuje svet, národ i rozprávača samého.

Dominik Tatarka, tento „romantický pútnik“ (Černý, 1990: 50), nebol schopný žiť v postmodernom svete, „v ktorom už niet základov ani v rovine metafyzickej ani v rovine... autorít“ (Vattimo, 1991: 157). Preto si tieto základy a autority vytváral: raz ich veľkolepo tesal na spôsob sochára-monumentalistu, inokedy ich len tak podomácky „zmajstroval“. Ako stavebný nástroj používal jazyk, a keďže bol „skvelým rozprávačom“ (Špitzer, 1994: 14), vždy bol veľmi presvedčivý či už pre veľmi široké, či veľmi úzke publikum.

A pokiaľ ide o presvedčivosť voči sebe samému? Tu nám asi navždy ostanú len dohady. Možno jeho „príliš vyvinuté stredisko reči“ (Ionesco, 1989: 223) mu do mozgu vložil – podobne ako inému veľkému romantikovi Victorovi Hugovi – sám Najvyšší ako nástroj sebaútechy, keďže On už nijakú útechu poskytnúť nemôže... „*Divné, čo všetchno človeka napadne, když mu někdo naslouchá*“ (*Sám proti noci*, s. 23).

(1996)

Postmoderné vyústenie?

(Š. Moravčík: *Sedláci*)

Hovoriť o postmodernizme v súvislosti so slovenskou literatúrou sa donedávna zdalo málo odôvodnené. A nielen slovenskou – mnohí západní bádatelia považujú postmodernizmus za výlučný produkt rozvinutej západnej civilizácie, ktorý v stredoeurópskych literatúrach a spoločnostiach jednoducho nemohol nájsť podmienky pre svoj vznik. Argumentuje sa tu „odlišnosťou civilizačných úrovní, nedostatkom životného luxusu, neexistenciou ‘spleenu z blahobytu’ masovej spoločnosti, z čoho vyplýva nedostatočnosť podmienok, ktoré by žičili utváraníu široko chápaného postmodernistického postoja“ (pozri Goszczyńska, 1991: 72).

Markantný rozdiel v životnej úrovni medzi Západom a Východom by nám však nemal zastierať množstvo hlbšie fundovaných príbuzností, vychádzajúcich zo spoločnej tradície európskej kultúry. Podľa V. Bělohradského „európska tradícia znamená, že nik nemôže žiť mimo svedomia, previesť ho na nejakú anonymnú organizáciu, ako je zákon alebo štát“ (1991a: 11). Konceptia „angažovaného intelektuála“, taká populárna svojho času na Západe a priam povinná – pamätáme sa – u nás, nie je podľa Bělohradského ničím iným ako odovzdaním sa týchto ľudí do „služieb nejakej strany, v ktorej vidia dejinotvornú silu“ (tamtiež: 12), čo v konečnom dôsledku znamená kolaboráciu s totalitarizmom. „Len čo človek prijme rolu v systéme, ktorý slúži nejakej nutnosti (napr. nastoleniu ‘vyššej’ dejinnej formy spoločnosti), jeho vlastná ľudskosť je preň už len pokúšením, nad ktorým sa musí naučiť víťaziť“ (tamtiež: 14) – a návrat k tejto „vlastnej ľudskosti“ je i návratom k európskej tradícii.

V západných spoločnostiach dostával tento návrat v priebehu uplynulých dvoch desaťročí subtilnú podobu intelektuálneho poučenia z modernizmu – podobu postmodernizmu. V krajinách tzv. socialistického tábora východnej a strednej Európy sa odohral v spektakulárnej podobe „revolučného“ roku 1989 – revolučného dávame do úvodzoviek, pretože všetkým tým „revolúciám“ išlo o *anulovanie revolúcie*, o návrat k predrevolučnému stavu; revolúciu môžeme v tomto kontexte považovať za absolutizáciu (totalizáciu) modernistickej idey pokroku. Medzi postmodernou (Západ) a postrevolučnou (Východ) dobou tak nejde iba o analógiu, ale o identický proces, odohrávajúcí sa, pravdaže, v rozličných modifikáciách, na

rozličnej úrovni artikulácie, v rozličnom stupni markantnosti a šírky spoločenského dosahu. Na jednej strane je to stav „po“ moderne, na druhej „po“ revolúcii ako realizovanom „sne“ každej moderny. „Základnou kategóriou modernosti je ‘prekonanie minulého’, a preto modernosť samu nemožno prekonať: každá činnosť, ktorá prekonáva niečo minulé, patrí ešte k modernosti. Všade tam, kde je zmysel poňatý ako ‘prekonávanie minulého’, hodina modernosti ešte neodbila,“ hovorí V. Bělohorský (1991b) a na margo postmodernej kultúry dodáva: „Predovšetkým toto ‘post’ nikdy nesmie znamenať ‘za’ v tom zmysle, že by modernosť bola ‘prekonanou minulosťou’; postmoderný životný pocit je predovšetkým odvratom od poňatia zmyslu ako ‘prekonávania minulého’, (tamtiež).

Hlavnou témou revolúcií, smerujúcich k vytvoreniu tzv. socialistických štátov, bolo práve „prekonávanie minulého“. Ak sme vyššie nazvali situáciu európskeho Východu postrevolučnou, neznamená to, že ju treba datovať od udalostí roku 1989 – postrevolučný životný pocit vzniká v okamihu odvratu od všetkoobjímajúcej koncepcie „prekonávania minulého“. V našej kultúre a literatúre sa tento pocit začína rozširovať najmä od obdobia tzv. konsolidácie a s príchodom nových literárnych generácií stále väčšmi prenikal i do tzv. legálnej, nesamizdatovej tvorby. Napriek odlišným sociálnym i kultúrnym podmienkam naša literatúra i spoločnosť smerovala k podobnému pocitovému a svetonázorovému vyústeniu ako spoločnosť západná.

Najcharakteristickejšie v tomto ohľade sú prózy Pavla Vilikovského, publikované koncom osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov, no i Moravčíkovi *Sedláci* (1988). Všetky tieto texty boli však napísané približne o desaťročie skôr.

Nasledujúce čítanie Moravčíkovho románu by nám malo pomôcť identifikovať znaky, ktoré môžeme všeobecne považovať za výraz postmoderných postojov, resp. za prejav doznievania modernizmu i v slovenskej literatúre. Pravdaže, postupovať striktnie podľa postmodernistickej šablóny by zároveň znamenalo v niektorých ohľadoch deformovať obraz Moravčíkovho textu, jeho poetiku. Preto sme sa nechali prednostne viesť nie metodicky vytýčeným „cieľom“ nášho čítania, ale pokusom o sledovanie vnútorného zmyslu textu. Napokon aj v tomto sa nám nepriamo Moravčíkov text ukazuje ako postmodernistický. A. Blanch hovorí, že „literárny kritik musí pre seba vyvodit’ dôsledky z nedourčenosti postmodernistických textov. Jeho komentár nemôže byť nikdy sceľujúci, má skôr spočívať na rade reflexií alebo ešte lepšie – sugescií späť s textom“ (1988: 92). Ak sa naše pozorovania často nedostali nad úroveň sugescií vyvolaných textom, potom – ak len nie je chyba v interpretátorovi – to tiež môže nepriamo svedčiť o tom, že Moravčíkov text akoby si sám vynucoval adekvátny, t. j. postmodernistický prístup.

Rámčujúce kapitoly *Sedlákov* – prvá (*Brázda*) a posledná (*PS*) – prinášajú témy natoľko dôležité pre rozprávačov subjekt (narodenie dieťaťa, smrť rovesníka), že nás to môže nepriamo upozorniť na to, že celá tá epika „uprostred“ je nesená a koordinovaná problémom *hľadania identity* rozprávačského (autorského) subjektu.

Pritom dejovo (a iste i významovo) sa tu smeruje od narodenia k smrti, k bezútešnosti; a perspektíva nájdania identity asi tiež nebude nádejná, veď jej hľadanie sa začína i končí *cudzími* textami: listom manželky z pôrodnice a pololudovotvorivou básňou na smrť Lútaja.

S bezútešnosťou, ktorú tu cítime, sa dá vyrovnat' i tak, že vygumujeme z vlastných pocitov akýkoľvek optimizmus – lebo práve on nás traumatizuje zoči-voči reálne zažívaným faktom. Jednoducho nepripustíme možnosť pozitívnej perspektívy, ba vývinu vôbec, zmyslu dejín, zmyslu sveta a života. Táto *superskepsa, panrelativizmus* nie je v umeleckých dielach postmodernistického typu záležitosťou apriórneho postoja, filozofickej doktríny – naopak, je to dôsledok a výraz životného pocitu produkovaného skutočnosťou.

Existuje viac spôsobov, ako možno vlastnú identitu precítiť, ako ju definovať i ako si ju takpovediac náhradnými spôsobmi navodiť; jedným zo spôsobov je vzťah k tzv. veľkým dejinám. Tento vzťah je v knihe naznačený pomerne jasne: „*Na plátne dejín nebolo nič*“ (s. 17), „*pravda bola vždy len dcérou času*“ (s. 26), „*doba hnaná do bahna*“ (s. 28), „*dneska šok, zajtra šok – to je tvoj zajtrajšok*“ (s. 74). Je tu zrejmá nechúť k absolutizáciám, nedôvera v perspektívnosť dejín, odcudzenie sa tomu, čo by sme mohli nazvať Veľkým Časom.

Ďalším spôsobom nahmatávania (definovania) vlastnej identity je vzťah k užšiemu prostrediu – sociálnemu, rodinnému, k svojim najbližším. Týmto motívom kniha napokon aj začína; nájdeme v nej i motívy erotickej (najintímnejšej) intimity, intimity rodinnej a nakoniec aj intimity, dalo by sa povedať, sedliackeho života. Názov knihy vlastne pomenúva sociálno-rodinné prostredie, s ktorým sa rozprávač chce identifikovať. A v zobrazení všetkých týchto motívov sú opäť akcentované prvky rozkladu. Vnímanie sveta ako racionálneho, zmysluplného celku je taktó vylúčené. Preto sa senzibilita autora orientuje na svet minulý, bájný, mýtický, rozprávkový, na „*významné stavby vtedajška*“ (s. 77), ako ironicky nazval pavučiny.

Toto dedinské prabytie Moravčík evokuje na hoffmannovsko-gogol'ovský spôsob. V prvej časti knihy celé kapitoly evokujú strigônsko-stredoveký svet plný puchnutia, vredov, orgiastických únikov – je to prabytie veľmi blízke chaosu. CHAOS je Moravčíkovým prototypom, predobrazom sveta a zárukou jeho vzniku. V knihe *V Kiripolci svine kujú* (1988) hovorí: „... všetko je tak zariadené preto, aby na svete panoval plodný chaos. Jedine z neho, zo zmätku v srdci mužovom a v tielku ružovom môže vzniknúť nový svet“ (s. 46). V *Sedlákoch* ho autor nachádza aj vo svete báji a fantázie. Hovoríme „nachádza“, ale ide tu o jeho *kreáciu*, ktorá v rámci celkovej neorganizovanosti, neriadenosti a necielenosti života (antiteleologický princíp) dáva vyniknúť slepému vitalizmu, inštinktom, prézentistickému hedonizmu, spontánnosti ako predkultúrnemu stavu (čiže stavu, ktorý ešte nie je produkovaný ako opozícia voči modernému, principiálne sprostredkovanému kontaktu medzi ľuďmi). To všetko je možné vďaka prvotnému CHAOSU, z ktorého sa ako ďalší triediaci, resp. svet usporadúvajúci princíp vyčlení VITALIZMUS a z neho zas ako jeho esenciálna

podoba EROS. Kapitoly ako *Útek z pekla*, *Láskomorňa*, *Umrľcie hodiny* zreteľne ukazujú dominantnú úlohu týchto troch usporadujúcich princípov.

V niektorých kapitolách však Moravčíkov kreacionizmus nesmeruje k evokácii „prabytia“, ostáva na pôde moderného sveta ako jeho protipól: je tvorený ako *paralelný svet*. V sekvenciách o združstevňovaní sú to napríklad epizódy s Idylkou a Pitruškou, kde sa rozprávač cez jazyk, cez pomenovanie (telefón nazve „*volajničkou*“) dostáva do hrového sveta. Skusmo to môžeme pripodobniť k vianovskej negácii alebo presnejšie, ignorancii logického a organizovaného sveta.

K hoffmannovsko-gogol'ovskej evokácii „prabytia“ a k vianovskej ignorancii moderného pragmatizmu a jeho nahradeniu nevinno-fantazijným svetom pristupuje v tejto knihe ešte tretia vec, vari najživšie jadro Moravčíkovho vitalistického panerotizmu: sadovsko-surrealistická pokojná metodika orgazmu, kruto výsmešný libertínsky duch, ktorý ničí všetko, čo len trochu pripomína snahu po absolútnej platnosti, po ovládnutí prírody a jej nápovedí.

Ak by sme mali túto Moravčíkovu predstavu sveta nejako nazvať, potom hádam faunovskou koncepciou sveta. Tento svet je identický preto, že pojem identity v ňom nejestvuje, je identický, nevediac o tom. S istým zjednodušením môžeme povedať, že takýto svet zachytáva prvá časť knihy (*Prah*). V druhej časti (*Pole*) kontrastne vstupuje do hry nový, superorganizovaný svet, resp. jeho koncepcia, projekt – a tu sa už oveľa viditeľnejšie angažuje i rozprávač so svojou iróniou, kontrastne stavajúci starý svet mýtickej minulosti proti novému svetu utopickej budúcnosti. Veci potom vyznievajú tak, že ak starý svet, verný svojim potrebám rozprávkovosti, mýtickosti, fantazijnosti urobil z capa fauna, nový svet chce urobiť z capa družstevníka. Ak starý dedinský svet dostatočne vysvetľovala jeho tmárska nadstavba (povery, čary a pod.), novému svetu takáto presvedčivá, vysvetľujúca a zdôvodňujúca nadstavba chýba: vo svojej mýtickej, fiktívnej, fantazijnej zložke jednoducho nie je presvedčivý ani zaujímavý. Ani epicky! A možno práve preto Moravčík pri zobrazovaní nového sveta z neho uniká do polôh toho, čo sme nazvali vianovskou fantáziou – aby ho zdôvodnil. Sú to však len drobné ostrovčeky celistvého, úplného sveta, v ktorom faktu i fikcii „ide o to isté“. Celkovo totiž možno povedať, že vrch tu nadobúda fragmentárna vízia sveta, ktorá sa smerom k prítomnosti prehlbuje – čím sme bližšie pri dnešku, tým je svet rozbitejší. A čím je rozbitejší, tým menej sa možno s ním identifikovať.

Tu si môžeme pripomenúť titulné SEDLIACTVO ako priestor možnej identifikácie autora. Pravda, sedliactvo môžeme interpretovať (sú také miesta v knihe) aj ako jav, od ktorého sa autor dištancuje. Myslím, že ani jedna, ani druhá interpretácia by nebola úplná, keby sme ju absolutizovali. U Moravčíka sú totiž v hre vždy aspoň dva zorné uhly, dva aspekty. Moravčík evokuje i komentuje, dojíma sa aj sa vysmieva, je ponorený, no občas sa aj vynorí, je to svet, v ktorom je „svoj“, no i svet, ktorý je mu „cudzí“: „*Boli úbohí, škaredí vo svojich bukolických gatiach, idiotsky krútili palcami a ošivali sa, akoby sa práve vykotúľali z pliev... Ako všetci sedliaci*“ (s. 51).

Tých zorných uhlov je viac. V jeho knihe nájdeme množstvo skrytých i neskrývaných citátov, parafráz, alúzií, hlási sa tu mnohosť jazykov, a práve ona umožňuje rozprávačovi s čitateľom sa priam pohrávať: to, čo píše a hovorí, vyzerá často ako jeho „vlastné“, no zrazu sa odhalí ako „cudzie“, s čím sa stotožňoval, to odrazu ironizuje. Na margo tejto mnohojazykovosti možno povedať: koľko „textov“, toľko pohľadov na svet. To implikuje nemožnosť identifikácie s takýmto divergentným celkom; dominuje tu relativizmus ako pohľad na svet a fragmentárnosť ako obraz sveta (svet ako znôška fragmentov).

Takže ešte raz: sedliactvo. Aj vo vzťahu k nemu Moravčík zachováva ambivalentný postoj. Niečo ho na sedliactve priťahuje, niečo odpudzuje – a najčastejšie je to tá istá vec. Odtiaľ ten pocit krásy hnuša, to je ten praspontánný alebo superodcudzený svet (v tejto chvíli je to takmer to isté), keď sme schopní zamilovať sa i do vlastného zhnusenia. Je to svet vybičovaného hedonizmu, skrytého narcizmu každého dekadentného postoja.

Narcizmus (hedonizmus) tu treba hodnotiť predovšetkým ako návrat k sebe cez vlastné zmysly. Zdá sa, že to isté robili v poézii naši senzualisti začiatkom 60. rokov. Urobili to radikálne (najradikálnejšie Stacho, ale v niektorých básňach i Ondruš), no časom akoby sa zľakli konzekvencií svojej vízie zmysluprázdného sveta, ktorý by ich kdesi na konci čakal, a tvorba väčšiny z nich sa stala zaťatým popieraním tohto pôvodne postmodernistického smerovania.

Moravčíkov svet je podobný svetu senzualistov, ibaže on svoj pocit z neho sleduje dôslednejšie. Celá autorská jazykovo-štylistická suverenita slúži napríklad nie na konštituovanie autora a na lepšie uchopenie sveta, ale na jeho popretie: používa sa na parodické účely, ako výsmech tým, ktorí si ešte stále myslia, že „le style c'est l'homme“. Túto zásadu vymyslel poriadkumilovný klasicizmus; oproti nej stojí dnešná predstava iracionálneho, neuchopiteľného, neidentifikovateľného sveta.

No predsa sa toto panrelativizovanie kdesi zastavuje i u Moravčíka: pri spontánnosti. Spontánnosť môžeme chápať ako istú (pomerne značnú) redukciu človeka, ale zároveň je to aj prvý stupeň jeho identity. A táto identita je reklamovaná nielen pre autorský subjekt, ale aj pre – ak to tak možno povedať – organizmus jazyka: slovné hry, frazeologizmy, citáty, autentické i vymyslené príslovia, to všetko sú fragmenty kedysi úplného sveta a zároveň – a to je tvorivý, pozitívny moment – z tejto veľkej intertextuality, z tohto verbálneho chaosu akoby sa rodil nový organizmus. Organické (bios) je to, s čím sa možno identifikovať; zároveň nič, čo pokračuje „za“ organické, „za“ biologické si už nezaslúži našu dôveru. V Moravčíkovom ponímaní z toho možno ani nevyplýva, že biologické je dobré, značí to len, že naozaj je. Do sféry organického patrí napríklad i nárečie ako prejav spontánnosti, no i spojitosti, jazykovej komunity, bezprostrednosti medziľudských vzťahov.

Z tohto hľadiska je dôležitá kapitola *Magnetické pole*. V nej matka so svojimi synmi trhá burinu, ktorá akoby im rástla pod rukami, a ťažká si spoločne s ďalšou ženou: sťažujú sa na nezládnosť tohto organického sveta, sveta živelného

bujnenia (do ktorého patrí aj animálna Mňaguňa – pokušenie manželov). A v tej chvíli prúdu privolávači do družstva so svojim projektom usporiadaného, organizovaného, zvládnutého a riadeného sveta. Stoja tu oproti sebe neskrotná príroda a príroda skrotená, inštitucionalizovaná – a ženy dajú prednosť tej druhej. To je zlomový moment románu a zároveň jeho problematické miesto: stretávajú sa tu dve koncepcie života a autor akoby vedený súcitom k unaveným ženám dáva zvlášť tej, ktorá nie je ani v jeho očiach ideálna, ktorá je rezignáciou na princíp neskrotnej vitality, no ktorá umožňuje prežiť – síce s menšou intenzitou, ale aj bez väčších konfliktov.

Nakoniec sa ešte vráťme k Moravčíkovmu jazyku. Je to jazyk, ktorému autor dôveruje a ktorý preto miestami akoby sám produkoval text. Dôveruje sa tu žilvu: prúdu reči, ktorý so sebou strháva ďalšie slová. Napríklad: „*doba braná ako dáka dobabraná vec*“ (s. 64), „*z nadoblačných lačných nádob*“ (s. 93), „*kal už našiel svoju formu: kaluž*“ (tamtiež). To všetko je znakom rešpektu voči jazyku i voči tomu ponímaniu sveta, ktoré stojí na strane „*plodného chaosu*“. Svet literatúry, svet jazyka, celý ten labyrint textov je tým rajom srdca, ktorý môže priniesť autorovi aspoň akú-takú možnosť stotožnenia, identifikácie – v ňom môže objaviť svoju totožnosť. Je tam aj pokora pred Veľkým Životom, zastúpeným či esenciálne prítomným v jazykových fragmentoch (príslovia, slovné vynálezy, „objavy“ kúskov starého živého sveta) a je tam aj sebavedomie tvorcu, ktorý v podobných čriepkoch vie nájsť to, čo ho povznáša, čo ho spája s minulosťou.

Pozoruhodné je, že keď tento pocit spolupatričnosti s minulým, túto „úctu k dosiahnutému, k tradícii“ (Bakoš, 1989: 11) ako jednu z charakteristických črt postmoderného životného pocitu autor orientuje do budúcnosti, objaví sa v tomto kontexte celkom prekvapujúci pátos. Ak ho u Moravčika niet veľa v románe *Sedláci*, stále viac ho nachádzame v jeho ponovembrových publicistických vystúpeniach. Ako (postmoderný) umelec Moravčík „nesníva o nijakom lepšom svete: stačí mu vytvorenie paralelného sveta, kde sa s veľkým smiechom hľadá na obraz úpadku onoho oficiálneho sveta, v ktorom utópie Novoveku sa brali ešte vážne“ (Blanch, 1988: 90–91). Keď však prekročí sféru umenia, vstupuje do oblasti Dejín, ktoré chce meniť, vytvárať. Ak jeho umenie ako citlivý seizmograf situácie človeka a spoločnosti dospelo k postmoderným postojom, jeho artikulované ideové koncepcie predstavujú recidívu modernizmu s jeho nárokmi na „prekonávanie minulého“, s jeho postulovaním „veľkého pochodu k osvietenej jednote ľudstva“ (Bělohradský, 1991b) či aspoň národa.

To je však už rozpor, ktorý sa po novembri 1989 stal typickým pre časť slovenských umelcov. Pre pochopenie zdrojov tohto rozporu bude zrejme okrem iného potrebné znovu prečítať a interpretovať ich umelecké texty. Interpretácia je proces, ktorý sa končí iba komunikačnou smrťou textu.

(1988, 1991)

Svet bez hlavy, telo v príbehu

(P. Vilikovský: *Krutý strojvodca*)

Ak nás autor názvom svojej knihy naviguje na isté jej pasáže, treba predpokladať, že pôjde o miesta ak už nie kľúčové, nuž aspoň významovo viac zaťažené ako tie ostatné. Predpokladajme teda, že prozaik Pavel Vilikovský chcel názvom svojho súboru *Krutý strojvodca* (1996) naznačiť smer, ktorým sa máme cez tie dve miesta, kde sa hovorí o „*krutom strojvodcovi*“, uberať, aby sme sa dostali k zmyslu jeho textov, alebo inak a jeho slovami povedané, aby ich prečítanie (a nakoniec i napísanie) nebolo „*nadarmo*“ ako tá vražda Márie B. (*Celkový pohľad na Máriu B.*), na zmysel či „*poslanie*“ ktorej detektív-„*snorič*“ neprišiel.

Ak sa teda i necháme viesť touto stopou, obozretnosť nám jednako velí, aby sme celkom nezabudli, že môže byť len jednou z viacerých. Treba totiž rátať i s možnosťou, že je vedome falošná, zavádzajúca alebo, čo je z istého hľadiska „horšie“, že nám autor podhadzuje okaté významy, pre ktoré nám chýbajú skutočnosti (s. 7), aby nás tak upozornil, že nijaké poslanstvo, nijaký význam neexistuje: ani v texte a ani v nás, ktorí vstupujeme do každodennosti s naivnou dôverou, že má hlavu a päť.

Opatrnosť je namieste i preto, že pokiaľ ide o „hlavu“, o inteligibilitu, pochopiteľnosť sveta, ktorú si uvedomujeme jednak mimovoľne a zažívame rutinne tým, že veci „fungujú“ (že napríklad vlaky do Rumunska chodia), a jednak sviatočne, vo chvíľach „osvietenia“, náhleho pochopenia, uzrenia zmyslu, že teda pokiaľ ide o túto „hlavu“ sveta, Vilikovský sa doteraz prejavoval dosť skepticky. Ba v tých textoch knižky, ktoré boli napísané za komunizmu (napríklad *Rómeo z epochy socialistického realizmu*), neváhal na margo zmysluplnosti sveta použiť slovo „*absurdný*“: áno, ten „*potulný psík*“ (s. 64), ktorý chcel inžiniera Kasanovského za nohavicu dotiahnuť k akémusi zmyslu, ten sa mu musel vo svete „*zvrátenej zákonitosti*“ (s. 73), v ktorom sme, „*doriti*“ (s. 74), žili, naozaj javiť ako „*absurdný*“ (tamtiež).

Že by dnes už bol na tom autor (i my) inak? Že by sa totiž – ako naznačuje vo svojej recenzii *Krutého strojvodcu* Milan Hamada (1997) – autor otváral iracionalite najmä kvôli „snahe dopátrať sa jej zmyslu“? Vylúčiť to nemôžeme, ale máme právo položiť si i ďalšiu otázku – rečnícku, pravdaže – či taká nepatrná, dnes takmer

nezbateľná zmena ako jeden politický prevrat v jednom dnes takmer neviditeľnom štáte mohla spôsobiť, že svet (ten náš i ten „zvyšný“) prišiel o svoju absurditu?

Vilikovského debut *Citová výchova v marci* (1965) sprevádzalo výstižné Hamadovo zistenie, že v jeho prózach „sa zrážajú dve tendencie: úsilie o pluralitu videnia s úsilím o presné vymedzenie významu“ (1969: 180). Od „plurality videnia“ autor časom dospel až k tomu, že – opäť Hamadovými slovami z recenzie *Krutého strojvodcu* – „všetko relativizuje“. A jeho prvotné „úsilie o presné vymedzenie významu“ sa malo vyvinúť na dnešnú vôľu „dopátrať sa zmyslu ľudskej existencie“ (Hamada, 1997). Napriek tomu, že to posledné znie na Vilikovského primohutne, možno pripustiť, že nejakej podobnej túžby sa autor hneď odpočiatku nevzdal a že myšlienku o existencii zmyslu dával hanblivo najavo svojím nerezignovaním na predstavivosť (na „lyriku“), alebo neskôr, keď sa hanbil už aj hanbiť, nápadnou (čiže podozrivou) nehanebnosťou popierania akéhokoľvek zmyslu (*Večne je zelený...*, 1989).

O tom, že takéto pokušenia, ba nutkania, ba priam existenciálne potreby boli, celkom isto vieme z toho, že ich neskôr popiera či rezignuje na ne: „*Bol som vtedy mladý a ešte som veril v náhodu,*“ hovorí rozprávač jednej z najnovších próz knihy – *Všetko, čo viem o stredoeurópanstve* (s. 5). O svojej žene zas z rovnakej perspektívy poznamená, že „*bola mladá a verila na budúcnosť*“ (s. 6). Koľko sviežej nádeje sa batolilo v týchto vierach – a ako rýchlo dobatkala! Keď sa inžinier Kasanovský na vlastnej koži, na vlastnom príbehu presvedčí, že nádej (príťahujúca také sľubné pojmy ako náhoda či budúcnosť) je nevhodné vybavenie do sveta, tvrdo sa jej vzdáva, vylučuje ju zo zoznamu vecí, s ktorými treba rátať, a takýto bezperspektívny, zlomyseľný svet sa stáva „*zákonitosťou*“, i keď vtedy ešte „*zvrátenou*“.

Dnešný Vilikovský sa vzdal už aj tejto veľkoleposti popierania zmyslu: tému zbavuje expresívnosťou (práve expresívny prístup k „problému života“ dovolil, nazdávam sa, Hamadovi nazvať ho v debute romantikom), zbavuje ju naliehavosťou až tak, že o nej takmer vôbec nechce hovoriť – čo je najnovší spôsob jeho hanblivosti. Len pripomínam, že ide o tému „hlavy“ sveta, o jeho pochopiteľnosť, ktorá nie je možná bez prijatia hypotézy zmyslu. Len zmysel, táto odvážna a často nebezpečná fikcia, nám vie usúvzťažniť fragmenty, premeniť úlomky sveta na indexy, na šípky, ktoré kamsi ukazujú. O tom, či hypotéza platí, sa možno presvedčiť iba v praxi – ak veci fungujú, možno sú naozaj nejako, v rámci istých súradníc, koordinované. Lenže, žiaľ, možnosti našej praxe sú veľmi obmedzené: o praxi posmrtného života vieme len z nespoľahlivých televíznych či biblických seriálov, o tom, čo bolo pred našim narodením, vieme tiež len z druhej ruky tzv. kultúrneho dedičstva, ba aj o praxi našich súčasníkov, tzv. blížnych, môžeme súdiť len so značnou približnosťou, takže radšej nesúdime nič, aby sme neboli nemilo prekvapení.

Ostávame tak len my sami, a aj to nie celí: to, čo chceme a v čo veríme, nemožno považovať za celkom spoľahlivý dôkaz nieže prítomnosti zmyslu, ale ani našej existencie. Kiežby aspoň to druhé bolo akomak presvedčivé, hmatateľné! Nielen

„skutočnosť“ druhých, ale aj „skutočnosť“ našich predstáv, „skutočnosť“ výmyslu, a vôbec všetko, čo patrí do sféry tzv. duševného, je priveľmi nespoľahlivé, ak máme hovoriť o overiteľnosti sveta či aspoň nás samých. Lebo, zdá sa, aj o tom sú Vilikovského prózy: ak má mať niečo zmysel, najprv to musí byť. Čo je skutočné? Čo je konkrétne? Čo by sme mohli nazvať „životom“? To sú otázky, ktoré sa v jeho textoch ustavične vracajú – až natolko, že meditácia nad nimi je možno hlavným motívom jeho písania, presnejšie, jeho písanie je prerušovanou, no vytrvalou meditáciou na túto tému.

Overiteľné je predovšetkým telesné. Textov na tému „telo“ nájdeme u Vilikovského dostatok. Overiteľné, a najmä uveriteľné je tiež citové. Silný citový zážitok nám dáva pocítiť, že sme. „City,“ povedal Vilikovský svojho času Tatarkovi, „ozajstné, zostanú...“ (Vilikovský, 1997: 8). Hovoriť o tom, že cit je Vilikovského témou už vari netreba – napísalo sa o tom dosť a dobre. (Pripojme len poznámku, že jeho fascinácia telom – mŕtvym či živým – je posadnutosťou stopami citu: to cit, dobrý či zlý, stvára s telom také kúsky, že ho niekedy až rozkúskuje; duševné sa prejavuje telesne.) Ale neskôr alebo inokedy už neverí ani citu, keďže cit je priveľmi výrazný, extatický, priveľmi kontúrovaný na to, aby sme za tým pekne po slovensky nešípili šaľbu. Preto sa píše už len o pocite, o „*konkrétosti pocitu*“ (s. 33), ktorým si postava overuje reálnosť svojej existencie: „*pach vlhkej zeme, výkalov, šteklenie listia na zátylku, bolesť v krížoch*“ (tamtiež).

Hedonizmus, z ktorého Vilikovského-prozaika neprestanem podozrievať, je tu veru stále zvláštny, i keď oproti dakedajšku už umiernennejší – no i rafinovanejší. Nechce už intenzívne pocity, extázu slasti, ubližovania či zabíjania, bolesť mučeného tela, lebo intenzita je podozrivá svojou zrejmosťou. Na to, aby sme zakúsili svoje bytie, netreba už veľkoleposť utrpenia, stačí skromná „*trpkastá chuť*“, lebo tá je v istom zmysle spoľahlivejšia, uveriteľnejšia svojou nejednoznačnosťou: „*Zahryzol zubami do tenkej halúzky, ktorá ho píchala do líca, pocítil trpkastú chuť; ozajstnú*“ (s. 34). Sme tu už ďaleko od priamočiareho a inštinktívneho hedonizmu istého Peterka, okukávača (povedať voyeur by bolo nevhodné) Jánošíkovho utrpenia, človeka možno tiež podozrievavého, nie však voči vlastným pocitom, o ktorom sa rovno povie, že preto „*cmúľal kožu zo slaniny, ... lebo si rád uvedomoval svoje telo. Rád mal pocity, vtedy vedel, že je*“ (poviedka *Včerajšia kučierka na tvojom dnešnom krku*, s. 93).

Pri cite ide o silný zážitok, ktorému sa dá príľahko uveriť (tak ako sa dá uveriť vražde, ktorej obeť máme pred očami, tak ako sa dá uveriť znásilneniu, ktorého sme boli obeťou, tak ako sa dá uveriť zahryznutiu do krku, ak je ten krk náš, či aspoň ak sú naše zuby) – preto Vilikovského autorský subjekt, čototáram, Vilikovského pochybujúci subjekt hľadá veci efemérnejšie, nezbadateľnejšie. Presnejšie, také, ktoré sú len jeho, a kde teda nie je nebezpečenstvo, že ich niekto zvonku uchopí a začlení do akejsi sústavy, kde by otročili zmyslu, ktorého existenciu treba vlastne dokázať. Možno preto sa v jeho texte „*rojčí*“ (kto?) o „*vnútornej prítomnosti, v ktorej sú dni a noci iba farebnými odtieňmi pocitu*“ (s. 27).

Spoločivejšie ako citmi sa uvedomujeme pocitmi, ba najlepšie len ich „odtieňmi“. Možno preto po vyššie vykreslenom zážitku „šťastného snoriča“, sediaceho „medzi výkalmi v tmavom kúte parku“ (s. 34), zážitku, o ktorého výraznej pocitovosti – keby nám bol dopriaty – by sme ťažko zapochybovali, sa u Vilikovského nezabudne doložiť spochybnujúci otáznik. Takže ešte raz: „Konkrétnosť pocitu: pach vlhkej zeme, výkalov, šteklenie listia na zátylku, bolesť v krížoch?“ Pochybuje sa tu preto, že pocit je priveľmi „konkrétny“? Ako ešte viac vyostříme svoju vnímavosť, ak nie tým, že ju spochybníme?

A tak sa pokračuje v tom, čo by sme mohli nazvať infinitezimalizáciou vnemu: už to nie je cit ani pocit, už je to len „nálada“. „Môže sa azda jednotliviec dopracovať k presnejšiemu poznaniu, ako je nálada?“ (s. 3) – tieto slová kladie rozprávač na prvej strane poviedky *Všetko, čo viem o stredoeurópanstve* do úst Camusovi. A o niekoľko strán ďalej, uvažujúc o dôvodoch Camusovho takmer výlučného záujmu o „talafatky a pišoláčiny“, kladie si rečnícku otázku: „Že by už iba tieto bezprizorné, neinventarizované okamihy vedel pocítiť ako život?“ (s. 7).

Ak trochu odvážne zovšeobecníme: len to, čo ešte nemá zmysel (t. j. čo sa vymyká sústave dokazujúcej samu seba), je skutočné, nezbavené prirodzenej a primárnej existencie. A tak aj naším skutočným životom je len to z neho, čomu nerozumieme, čo nás irituje, čo nás priam zločinne priťahuje. Alebo z inej strany: možno práve v tej najpomínuteľnejšej pomínuteľnosti, v mihu oka, v prchavosti chvíle či v záchvate našej prechkosti sa skrýva možnosť opatrného konštituovania zmyslu. Ak pristihneme všetky tie efemeridy pri existencii, je tu istá možnosť, že je i (naše) bytie.

Nedôverčivý Vilikovský postupuje vo svojom pátraní k stále jemnejším veciam – a práve postupovaniu smerom k jemnejšiemu sa zvykne hovoriť kultivácia, a práve rad takýchto kultivácií tvorí kultúru. Ďaleko sme už od tatarkovskej „vášne“, ktorá sa prejavuje navonok jednak ako „hrdinstvo“ a jednak ako „plodenie“ – a predsa cítime, že tá vášeň nie je u Vilikovského zabudnutá, len sa jej dostalo smutnovýsmešného komentára. Ďaleko sme i od Švantnerovho obrazu rýchlika zo záveru *Života bez konca*:

Život je možno tento rýchlik, uháňajúci šialene nocou. Niekde vpredu je rušeň, ktorý vo svojich železných útrobach mocne pracuje. (...) Hore na mostíku bdie strojník. Stojí pri zábradlí a celým telom zachytáva hrmot a chvenie stroja. Chce končiť poctivo svoju prácu. Zmeriava stále rýchlosť, kontroluje prístroje, siaha rukou na páky pred sebou, ktoré už spoľahlivo rozoznáva podľa hmatu, myslí tiež na ľudí tam, vo vozňoch, lebo nechcel by ich mať na svedomí. Ach nie. (...) Niekedy vyzrie okienkom dopredu i na trať. Ale veľa nevidí. Reflektory osvetľujú len malú plošinku. Tam ďalej je tma a nik nevie povedať, čo v sebe skrýva. Možno krásny slnečný deň, možno ešte hlbšiu a temnejšiu noc a možno samu smrť.

(s. 729)

Švantnerov strojník je *svedomitý*, Vilikovského strojvodca je *krutý*, ani jeden však „nepočká“ (s. 53), „nepostojí“ (s. 72). Švantnerov strojník poctivo dovezie náš život k smrti ako cieľu, Vilikovského strojvodca nás nezúčastnene odkiaľsi kamsi (povedzme z Bukurešti do Bratislavy) vieze – a život nám ubieha za oknami a zmysel sa vezie v inom vlaku. Ani umenie ho nezachytí: môže nám len poskytnúť ilúziu, že sme ho na chvíľu, raz – ako pred utopením – uzreli celostne, ako zjavenie, a najmä ako prepasenú príležitosť, ale popravde, „*to sa, prirodzene, nedá, vidieť celý život*“ (s. 72). Ak sa ho pokúsime vypovedať po kúsku, vyrozprávať, „*bude to dlhočizný príbeh*“ s koncom „*v nedohľadne*“ (s. 53), ktorý sa nám nepodarí dovyprávať; môžeme sa akurát „*zajakať nevypovedaným*“ (tamtiež) – a vystúpiť.

Táto vízia nie je veľmi optimistická voči možnostiam toho, čo postmodernisti nazývajú „veľkými rozprávami“. Veľké rozprávania konštituuju celok; celok je nadaný zmyslom, vie udeliť zmysel i detailu. Lenže celku Vilikovský nevelmi verí – celkový pohľad je pohľadom z hľadiska zmyslu a my pritom vieme, že *Celkový pohľad na Máriu B.* znamená len technický termín pre fotografiu, ktorá nám neukazuje nijaký zmysel, iba smrť v jej nehanebno-výsmešnej nahote. Z fragmentov pátrania Vilikovského „*snorič*“ neposkladal nič – mŕtvoľa je pre tohto melancholického vyšetrovateľa len nostalgickým dôkazom, že čosi naozaj bolo, že bol život. Lebo napokon posledný a jediný dôkaz toho, že sme, je, že sme boli: „*Všetko prejde. To je to najhoršie i to najlepšie, čo možno o živote povedať*“ (s. 74).

Proti tomu, teda proti plynutiu času, možno protestovať vášnivo, tak ako Peterko, ktorý sa zahryznutím do *dnešného* krku svojej manželky pomstí za to, že už na ňom nie je *včerajšia* kučierka. Možno však protestovať (ak ide vôbec o protest) i subtilnejšie, nebadanejšie – opisom unikavého: spomienky, nálady, kyvu vetvy, omrvinky, prídychu...

Kam až pôjde Vilikovského zmysel pre márnosť šedivú detailu? Nevedno, no v každom prípade je to vzrušujúca otázka, lebo Vilikovský preniká do priestorov, kam ešte slovenská spisovateľská noha, zdá sa, nevkrčila – i keď tí najlepší (napríklad Švantner a Tatarka) smer už dali.

„*Také veci sa stávajú,*“ hovorí Vilikovského „*snorič*“, „*zle je len, ak sa to stalo naprázdno*“ (s. 31). Od literatúry sme si zvykli očakávať dolovanie zmyslu, inak povedané, prinášanie utešujúcich klamstiev, ktoré si ceníme tým viac, čím menej sa podobajú na útechu. Vilikovský sa však s nami na túto ilúziu nehrá, jeho príbehy jasne hovoria: „*stalo sa to naprázdno*“. Ale prečo si po ich prečítaní nepovieme aj to druhé, čo by malo konzekventne nasledovať: „*zle je*“?

(1997)

Žiť ako nikto

(M. M. Šimečka: *Záujem*)

Šimečkov román (1997) je o hrdinovi zasiahnutom náhlym záujmom, ktorý sa proti tomu všemožne bráni. Dôvody jeho urputnej snahy vymknúť sa z tohto záujmu spočívajú možno v jeho sociálnej vykorenenosti. V človeku, ktorý sa v priebehu svojho života dostal zo spoločenského „hore“ takmer až na dno a zase hore, musí zrejme vzniknúť prirodzená nedôvera voči akejkolvek situovanosti a zároveň trvalá podozrievavosť voči nezištnosti akéhokoľvek záujmu oň. Akoby každý záujem veštil ujmu, ďalšiu destabilizáciu hrdinu. Toľko na margo názvu románu.

Na margo románu ako celku sa žiada vysloviť prvý globálny (a trochu ľútostivý) dojem, že tento text nie je ani trochu zvrhlý. Niežeby sa tu nevedelo o skazenosti, naopak, v istom zmysle celý príbeh je o nej, no vždy je posudzovaná z hľadiska rigorózných kritérií, ktoré ju hneď aj odsudzujú: uvažuje sa tu v pojmoch zrada a česť, slabosť a stálosť, omyl a jeho náprava a pod. Šimečkovu písanie nie je produktom skutočnej skazenosti, ktorá robí absurdnými alebo smiešnymi napríklad morálne kritériá či pravidlá slušného medziľudského styku, a takúto skazenosť ani samo neprodukuje. Tento text akoby nechcel vedieť o tom, že umenie je jedným z najväčších centier stále zjemňovanej vnímavosti, ktorá od istého bodu prestáva byť pre praktický život užitočná, ba začína mu škodiť – a práve od tohto bodu sa začína nazývať zvrátenosťou.

Šimečkov hrdina, z aspektu ktorého je príbeh podávaný, je inak subjekt mimoriadne vnímavý, a najmä pokiaľ ide o vnímavosť voči sebe samému, je iba na krôčik od objavnej zvrátenosti. Ten krôčik však nikdy neurobí, nepodľahne zvodom nehatenej sebalásky: tá je vytesňovaná vedomím akejsi povinnosti vyrovnáť sa so skazenosťou sveta. V skazenom svete musí neskazený hrdina nutne trpieť pocitom exteritoriality, výlučnosti – a to je aj jeden z dvoch základných pocitov Šimečkovho hrdinu. Druhým je pocit, že má pravdu. Ani jedno, ani druhé si však nechce priznať, celé jeho úsilie (rozprávanie) je zamerané na to, aby nám postupne ukázal (a dokázal), že pravda nejestvuje a on že je nevýlučný. To považujem za hlavnú líniu románu – postupné umenšovanie, znebadateľňovanie, zneviditeľňovanie hrdinu, až sa stáva nikým; iste nie náhodou sa nikde v románe nedozvieme jeho meno.

Záujem je text, ktorý ponúka napohľad takmer klasicky objektívne rozprávanie, podávané síce z aspektu hlavného hrdinu, no je to hrdina, ktorý sa forsírjuje ako nezaujatý. Pri bližšom pohľade však vidíme, že ide skôr o rozprávanie až úzkostlivo nezadržateľné. A tá úzkostlivosť či rovno úzkosť (ktorej pôvod teraz nebudeme skúmať) si napokon vždy nájde – ako to už v literatúre býva – svoj štylistický výraz. Nemusíme ani dlho čakať – už na druhej strane rozprávania sa stretáme s opisom pôrodu: „*Adamovho syna vytiahol chirurg z jej otvoreného brucha s tou istou rutinou, ako keď predavač vianočných kaprov na želanie zákazníka vypitve rybu*“ (s. 8). Brutalita tohto opisu dostatočne jasne signalizuje vzrušený, vôbec nie neutrálny vzťah rozprávača nielen k téme, ale zrejme rovno k „životu“. Rovnako sa hneď na začiatku signalizuje aj príznakový (nedôverčivý) vzťah rozprávača k umeniu: „*Adam bol totiž umelec*“ (s. 9). Je to ironická veta. Adam, údajne rozprávačov „*jediný priateľ*“ (s. 8), v príbehu totiž stelesňuje hochštaplera.

Postavu zosobňujúcu nejasný (no zrejme fatálny) súvis umenia s hochštaplerstvom v modernej slovenskej literatúre už máme – je ňou Van Stiphout z rovnomenného Feldekovho románu. Vzťah Feldeka/Reného k tejto postave je zmiešaninou obdivu a istého ostychu, pričom sa zdá, že Feldek sa napokon poddá obdivu: má slabosť pre ľudí, ktorí majú slabosť pre život. Oproti tomu rozprávač/autor *Zájmu* nemá slabosť voči Adamovi, naopak, bytostne ho nenávidí. Dáva si, samozrejme, pozor, aby to nepovedal, iba diskkrétne naznačil. Dokonca by sa dalo povedať, že si túto nenávisť nechce ani sám pripustiť, tá prepuká len náhradným, „menejcenným“ spôsobom – v umení. Celá tá zmes zlých citov, ktorú predstavuje vzťah Šimečkovho rozprávača k Adamovi, sa tak nikdy nedostane v príbehu k slovu – o Adamovi sa hovorí len neutrálnymi či dokonca pochvalnými slovami. No zároveň nepriamo, cez „literatúru“, teda cez „umenie“ (ktoré rozprávač takisto nemá rád), akosi „presakuje“ pravda o Adamovi.

Všimnime si napríklad, ako je opísaný pri fotografovaní: „*Vzápätí vzal do ruky Nikon a vypálil od boku*“ (s. 10). Rodinné fotografovanie sa cez metaforu odhaľuje ako zákerné zabíjanie. Vlastne nie odhaľuje, ale potvrdzuje, pretože týmto motívom sa celý román začína – meditáciou nad fotografickou momentkou, ktorá ústi do imaginatívnosti tak trochu „la *World Press Photo*: „*Danica sa ešte usmieva, ale v očiach už má hrôzu, hľadá do šošovky fotoaparátu ako do ústia revolveru. Je to okamih tesne predtým, než by sa mala pozrieť dolu na svoju hrud', či sa tam práve nerozlieva červená škrvna po výstrele. Strielal Adam, svojim drahým Nikonom*“ (s. 7). Na konci nasledujúceho odseku sa motív „strielajúceho“ Adama rozvinuto opakuje: „*Jedného dňa mi hrdo ukázal veľký čierny Nikon, ktorým sa naučil strieľať od boku ako Yul Brynner*“ (s. 8). A tak pri treťom (nami už citovanom) opakovaní sa tento motív stáva priam nástrojom sugescie vykonávanej rozprávačom na čitateľovi. Hypnóza umením, ktorej sme tu trochu nedočkavo podrobovaní, je možno pokusom rozprávača odvieť inam Adamovo hypnotické pôsobenie naň. Lebo že Adam je upír, to vieme hneď z tretej vety románu: „*Tú fajku mi daroval Adam, ktorý sám*

prestal fajčiť, pretože mu tabakový dym obrúsil zubnú sklovinu a jeho krásne zuby sa tak naostrili, že mu rozrezávali pery“ (s. 7).

V tomto rozprávani je naozaj množstvo miest, v ktorých sa Adam odhaľuje ako záporná postava a ktoré zároveň nám odhaľujú rozprávačovu hlbokú nechuť k nemu. Rozprávač nám takto dokáže zhnusiť dokonca i chrúmanie slaných orieškov (s. 76, 102), slnečnicových semien (s. 80, 81), surovej mrkvy (s. 90), pistácií (s. 113) či makových zrníek (s. 163) len preto, že to robí Adam! Prečo tá nenávisť?

„*Adam mal v sebe ten zvláštny druh šarmu, aký majú ľudia s tajomstvom“ (s. 12).* Zdá sa, že Šimečkov hrdina nemá rád tajomstvo, nemá rád ani šarm a vieme už, že nemá rád umenie. Zdá sa, že nemá rád nič, čo je ilúziou, alebo čo s ňou súvisí. Je to závistlivá nenávisť k ilúziám u človeka, ktorý ich nikdy nemal? Ako najúčinnjšie pokoríme ilúziu, ak nie tak, že proti nej postavíme vznešenosť pravdy? Ak si dovoľíme prejsť od rozprávača k autorovi, v rozhovore po vyjdení knižky *Džin* sa M. M. Šimečka vyjadril o ilúziách v tom zmysle, že on a jeho rovesníci ich nemohli stratiť, lebo ich nikdy nemali (nemohli mať), čo nazval „najväčšou tragédiou našej generácie“. „Stratené ilúzie obohacujú o skúsenosť,“ dodal k tomu na vysvetlenie (*Na slovo s Martinom M. Šimečkom*, 1991: 32). Človek, ktorý stráca ilúzie, sa síce môže cítiť aj oklamáný, môže mať pocit, že podľahol pokušeniam uveriť v možnosti života a vo svoje vlastné možnosti, no zároveň akosi vie, že život je práve takéto neustále pokúšanie a že najsilnejšie zážitky nám pripravuje naša dôverčivosť.

Šimečkov hrdina však nie je takýmto človekom, je to programovo silný, nepodliehavý jedinec, askéta. Všetky príhody, ktoré zažil, využije na moralizovanie namierené voči sebe samému. Každý zážitok použije na to, aby si mohol uložiť ďalší diel odriekania. Je to sebvýchovný román. Z každého pitoreskného, čitateľsky príťažlivého detailu, ktorými je román naplnený, rozprávač robí výstražný alebo aspoň poučný príklad, chce ho zbaviť životnej príťažlivosti, a tým zbaviť príťažlivosti sám život. Pripomeňme za všetky pasáže v kotolni: hrdina pozoruje súložiacu dvojicu a odrazu ho začne štípať množstvo blch, ktorých sa zbaví tak, že skočí do bazénu. Z príhody hneď vyvodí poučenie: „... *prisahal som, že už nikdy nebudem nikoho sledovať“ (s. 23).*

V istom protiklade k celkovej striedmosti hrdinu a jeho nedôvere k umeniu je (jeho) nestriedme používanie prirovnaní pri vyprávani príbehu. Hneď od prvých stránok románu sa opakovane stretávame s prirovnaniami, ktoré vyvolávajú takmer dojem samoučelnosti, ktoré provokujú svojim banálno-konvenčným náterom – akoby chceli byť dôkazom, že rozprávač/autor vie písať aj „krásnu literatúru“. Tie prirovnania sú však tak okato, nerafinovane nešikovné, že za nimi musí byť čosi iné ako snaha autora dokázať, že je spisovateľ – najmä keď v iných súvislostiach neustále zdôrazňuje, že spisovateľom sa necíti byť.

Prirovnanie vytvára inú skutočnosť, aby nám ňou osvetlilo „tú hlavnú“, od ktorej sa vyšlo. Prirovnanie nás od veci oddiali, odíde od nej, aby sa k nej prekvapujúco vrátilo – prirovnanie je odchod kvôli efektnému návratu. Šimečkove prirovnania

však „od vecí“ odídu a už sa k nej nevrátia! Majú čosi spoločné s únikom. Realita, ktorú zaznamenáva jeho presné oko, je pre neho taká neznesiteľná, že pred ňou uniká do prirovnaní (a cez prirovnania). V epizóde, kde hrdinu zvädza veslárka Lucia, píše: „*Položil som ruku na stehno v tesných džínsoch a ucítil som cudzie sálavé teplo, podobné tomu, ktoré v lete stúpa z rozpalených chodníkov*“ (s. 88). Jasne tu vidíme spomenutú únikovú tendenciu: aspoň imaginatívne sa uniká z podkrovnej nežnonovembrovej miestnosti do totalitnej minulosti asfaltom rozhorúčených ulíc (čo inak tiež nie je veľká slasť).

Treba zdôrazniť, že ide o únik – o únik pred čímisi, čo by sa dalo nazvať životom v každodennosti ako zmesi banálnych radostí i vznešených smútkov, o únik pred svetom konvenčných, bezmyšlienkových dohôd, teda pred svetom nezdôvodneným, inštinktívnym, spontánnym a samozrejmým, aký zvyčajne tvorí matériu prózy. Šimečkov hrdina si voči týmto veciam pestuje odolnosť, je značne sarkastický voči všetkému, čo prejavuje minimálnu známku životnej spontánnosti.

Pozoruhodné sú v tejto súvislosti jeho invektívy voči prírode. „*Nemôže, nemal by jestvovať prirodzený priestor vo svete, do ktorého som sa narodil*“ (s. 18), žela si hrdina a v zmysle tohto kréda bojuje proti prírode, ktorá mu spontánne a podľa všetkého bez akéhokoľvek zlého úmyslu necháva obrastať zeleňou (burinou) záhradu a domček: „*Čím surovšie som na jeseň strihal šlahúne vína, tým divšie sa počas leta šplhali nahor do koruny orecha*“ (s. 18–19). Bežná, vecná kultivácia prírody sa vníma ako vášnivý súboj. Tú istú divokosť, s ktorou hrdina bojuje proti prírode, pripisuje aj jej. Napokon konštatuje: „*Ale prírody som sa nebál. Úvzatosť, s akou ma vytlačala zo záhrady do domu, bola komická. Ak je táto hystéria súčasťou a výrazom Božieho plánu, ako sa potom mám báť Boha?*“ (s. 19). Dôležité je tu slovo hystéria: na hystériu prekvalifikuje to, čo môžeme bez akýchkoľvek pochybností považovať za prostý prírodný úkaz. Hystéria, ktorú pripisujeme prírode, je vždy naša.

Zrejme nie náhodou bezprostredne po pasáži so šlahúňmi vína, divoko rastúcimi smrečkami, rašiacou bazou atď. nasleduje epizóda o tom, ako hrdina pláva v prázdnom bazéne. Šimečkov hrdina pestuje dva individuálne športy – beh a plávanie a obidva vníma ako súboj s prírodou. V behu či plávaní sa vŕši na sebe ako na prírodnej bytosti, vŕši sa na svojom tele. V podrobných opisoch fyzického vyčerpania akoby bolo ešte čosi z tatarkovského vŕšenia sa. Tatarkovský muž sa „vŕšil“ dvoma spôsobmi: sexom a hrdinstvom, ktoré sa prejavovalo v boji, vo vojne. U Šimečku „vŕšenie“ dospelo až k sebatrýzni. Možno v tom vidieť vývin vedomia moderného človeka, ale aj – a predovšetkým – odraz nenormálnej, neprirodzenej a nedôstojnej situácie, v ktorej citlivý subjekt musel žiť dlhé totalitné roky. Je tam skrytý boj o dôstojnosť, pravda, vzhľadom na zlú prognózu až taký skrytý, že kritérium dôstojnosti by autor najradšej celkom utajil...

Ešte niekoľko ilustrácií podozrievavého vzťahu k prírodnému a prirodzenému. Hrdinu ako malého chlapca ponížuje erekcia – opäť sa tu vracia motív poníženia prírodou, biologickou podstatou existencie. V epizóde, kde sa hrdina v snehovej

kalamite vyberie autom zachraňovať manželku na chate, sa o snehu nepriateľsky napíše: „Do tváre sa mi vrhli tisícky ihiel ako mračno ôs...“ (s. 28). Je to, mimochodom, aj ilustrácia šimečkovského prirovnania: prirovnania na prirovnaní – sneh je prirovnaný k tisíckam ihiel, ktoré sú prirovnané k mračnu ôs. Motív pokračuje ďalej: „... a do uší mi zahučal vietor. Stál za dverami len kvôli mne a čakal na túto chvíľu“ (tamtiež). Znovu sa tu stretávame s absolútnou vzťahovacosťou voči prírode, s egocentrizmom, ktorý vedie až k sebaheroizácii: „Mesto zamrzlo a vyzeralo to tak, akoby nažive ostal len ten, kto mal odvahu“ (s. 30). Túto „hrdinskú“ epizódu (ktorá sa skončila autonehodou na diaľnici) však rozprávač už uzatvára sebaironicky: „Hneď na druhý deň sa od juhu prihnal teplý vietor a urazil ma“ (s. 34).

Táto sebaironia signalizuje istý vývin vzťahu medzi mravným imperatívom a životným kondicionálom – posun od prvého k druhému. Ako ústupok od vysoko stanovených etických kritérií možno vnímať napríklad aj hrdinov prechod od vznešenosti „úcty“ k priznaniu oveľa ľudskejšej (prirodzenejšej) sebaľútosti: „Plával som od steny ku stene a pozoroval som sám seba pri tom s akousi ľahostajnou úctou, a ako vždy prišlo mi ľúto, že ma nikto nevidí“ (s. 19). Šimečkov hrdina málokedy odolá nutkaniu prejaviť svoju značnú inteligenciu, no možno ešte väčšou jeho slabosťou je záujem o seba samého. Túžba byť stredom uznanlivej pozornosti a zároveň plachá snaha byť neviditeľný, nepríznakový, banálny – to sú dva póly jeho ambivalentného vzťahu k sebe samému i k iným.

Postupné akceptovanie života v jeho neideálnosti je možno najhlbšou témou tohto románu. Kým k tomu hrdina na konci dospeje, musí prekonať mnoho zábran. Pozoruje syna hrajúceho sa, a najmä vyhrávajúceho „s nadšením, ktoré ma desilo“ (s. 23). Desí ho akýkoľvek príklon k životnej spontánnosti. Pasáže so synom sú v tomto zmysle príznačné: svojmu dieťaťu nerozumie vtedy, keď má ono spontánnu radosť zo života. Jediný moment porozumenia vyzerá takto: „Pozreli sme si do očí a tie tmavé, lesklé tunely do neznáma na mňa hľadeli v náhlom porozumení. Prebudilo sa v ňom vedomie o smrteľnosti, jediný most, ktorý k sebe my dvaja máme?“ (s. 24). Smrť ako jediné, stoické východisko z nedôstojného života?

Prirovnanie synových očí k tunelom je pritom vedomým nadviazaním na motív tunela, ktorý sa v knihe objavuje viackrát: Adam spomína niekoľkokilometrovú podzemnú chodbu končiacu na bratislavskom hrade, rozprávač sa opakovane vracia k tunelu vedúcemu z protiatómového krytu pod domom, kde býval s rodičmi, do lesa. Ten druhý tunel mal slúžiť ako úniková cesta, vo vedomí rozprávača však, zdá sa, symbolizuje skôr únik k smrti (lebo les je i miestom smrti – pozri pokus matky o samovraždu).

Ak sa teda v tomto románe život napokon akceptuje, robí sa to váhavo (placho i so škripaním zubov) a s toľkými okolkami, že tie vlastne zaujímajú najviac priestoru v rozprávaní. Z tohto hľadiska (z hľadiska „okolkovania“) možno potom Šimečkovu knihu vnímať aj ako román zhnusovania života, román životnej anorexie. Nájdeme tam okrem iného príznakové opisy nechutenstva do jedla. No nejde len o jedenie

či o okolnosti sexu alebo lásky, ktoré sa zobrazujú ako ponižujúce – život v akejkoľvek podobe rozprávač vníma ako pokušenie, voči ktorému sa treba brániť. Všetky okolnosti individuálnej i spoločenskej existencie sú podávané tak, aby priviedli – nevedno či aj nás, no celkom iste autora/rozprávača – k zhnuseniu obyčajným životom. Ilustrujme si to na opise rodinného výletu k vode, ktorý už tradične patrí k rituálom konvenčnosti. Hrdinov „trojročný, netrzeplivý syn“ (s. 77), rozumejme, netrzeplivý voči životu, sa začne topiť. Našťastie, manželka ho zachráni. Rozprávač túto udalosť, pri ktorej mohol prísť o syna, vopred avizoval ako „*banálnu príhodu*“ (tamtiež)! Manželku, zachraňujúcu dieťa, opisuje takto: „*Videl som, ako sa Tánino biele telo v čiernych plavkách vrhlo za ním a zdalo sa mi odrazu ťažké a mohutné. Tak nevkusne vydupávalo hlučné gejzíry vody, že som takmer odvrátil pohľad*“ (tamtiež). Rozprávač, ktorý sa netají svojím záporným vzťahom k estetike, odrazu zapája estetický kód vnímania skutočnosti – akurát vtedy, keď ide o záchranu života jeho dieťaťa. Chlapca teda zachráni; aká je reakcia hrdinu a jeho otca, ktorí sa vyvaľujú v tráve? Nerušene sa rozprávajú, pochvalujú si prítomný historický moment: „*Nemal by som ti to hovoriť, chlapče..., ale už nikdy nám nebude tak dobre ako v tomto okamihu, keď nám dejiny dávajú za pravdu*“ (s. 78).

Za tým všetkým musí byť hlbšia stratégia, ktorá už možno ani nie je celkom v moci autora. V istých chvíľach sa písanie vymyká kompetencii autora a robí si s ním svoje. Keby to tak nebolo, keby nebolo tých chvíľ, literárna kritika by bola zbytočná. Hovoril som o „písaní“, ktoré si robí svoje s autorom, ale skôr je to Martin Šimečka-človek, jeho formulovaný, ale najmä neformulovaný problém, ktorý si robí svoje so Šimečkom-autorom, ktorý si zas robí svoje s rozprávačom románu.

Ide najmä o to, že skutočnosť v tomto románe je vždy aranžovaná tak, aby bola odporná; autor aj hrdinu aranžuje tak, aby sme ho nenávideli. Našu nenávisť, odvrátenie sa vidí ako najúčinnjší spôsob, ako sa dostať mimo záujmu. Zároveň ale chce, aby sme ho mali radi. A keďže hlboko vie, že je toho hoden, svoje rozprávanie môže aranžovať ako súvislé presvedčanie čitateľa, že je toho nehoden – celý román je vlastne zháňaním argumentov (pravdaže, nepresvedčivých) o tom, aký je hrdina zlý. Týmto aranžmán je určené základné štylistické gesto románu: nerozhodná oscilácia medzi zobrazovaním skutočnosti ako atraktívnej a odpudzujúcej.

Sebaznižovanie hrdinu však pri všetkej jeho ambivalentnosti môžeme chápať ako základné významové gesto románu. Akoby sa tým smerovalo k sebaoslobodeniu, k zbaveniu sa ťarchy záväzku, povinnosti, ktorou sú viazaní tí dobrí, tí, ktorí majú pravdu. Ku koncu príbehu zomiera hrdinov otec ako stelesňovateľ pravdy. A na poslednej strane románu sme svedkami „smrti“ superznakového chápania skutočnosti, skutočnosti plnej významov, odkazov a pokynov: hrdina zabíja potkana, o ktorom ešte na predposlednej strane povedal, že je to „výzva“ (s. 165). Chápať potkana v skrini na topánky ako výzvu, to je typický postoj mravného maximalistu, pre ktorého skutočnosť ustavične vysielá šifrované signály s prosbou o (hrdinove) zdokonaľujúce intervencie (čo je zároveň hrdinova cesta k vlastnému zdokonaleniu).

Takouto „výzvou“ bolo pre hrdinu doteraz vlastne všetko, s čím prišiel do styku – až zabitím potkana sa zabíja skutočnosť ako výzva, skutočnosť ako znak naplnený mravným apelom. Tento posledný hrdinov skutok je zároveň posledným znakovým gestom románu, finálnym výrazom procesu adaptovania sa rozprávača/autora na neideálny svet, v ktorom on už nebude exteritoriálny, s ktorým splynie. Nemožno sa čudovať, že má z toho zmiešané pocity, často blízke hnusu – opis zabíjania potkana je tak obrazovým ekvivalentom týchto pocitov.

Nie je to však posledný obraz románu. V poslednom odseku hrdina vychádza „na záhradu s mŕtvym telom zabaleným do handry“ (s. 166), zrejme s úmyslom pochovať ho. No ani takýto triumfálny sprievod, takúto atraktívno-odpuďujúcu dvojicu si syn na hojdačke nevšimne. Hrdinovo splynutie so skutočnosťou sa podarilo: „*V tej chvíli som bol preňho ničím*“ (tamtiež). Hrdina prestáva byť znakom vyžadujúcim si interpretáciu, do očí bijúcim imperatívom a stáva sa celkom samozrejým otcom, ktorému netreba vždy venovať pozornosť. A keďže sa v poslednej vete románu dokonca neironicky objaví slovo „láska“, tento univerzálny happy-end, nemôžeme si byť celkom istí ako sa skončí to pochovávanie potkana. Možno pod dojmom úspešného naplnenia misie sa v poslednom mohutnom záchvate sebadojatia do útulného záhradného hrobčeka pochová aj sám Šimečkov výnimočný hrdina...

(1997)

Autentickosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii

Aj pri nehlbokej skúsenosti so slovenskou literatúrou sa v pozorovateľovi musí vytvoriť dojem, že jej obraz je vytváraný (kritikou, literárnou historiografiou, ale i bežnou publicistikou) podľa istých pravidiel, ktoré sa v základných rysoch nemenia už vari viac ako poldruha storočia. Detailnejšie odpovedať na otázku, aké sú pravidlá utvárania tohto obrazu alebo inak povedané, akej rétorike sú podriadené výroky vytvárajúce obraz slovenskej literatúry, by znamenalo odvolávať sa na výskumy, ktoré z väčšej časti ešte neboli urobené. V tejto chvíli si však predsa len dovoľím vysloviť tézu – ako výsledok čiastkového poznania a zároveň ako program možného skúmania – že nezanedbateľné množstvo (nezanedbateľné v takej miere, že už môžeme hovoriť o tradícii) usporadujúcich operácií, implikovaných vo výrokoch o literárnych textoch, sa odohráva pozdĺž osi, na jednom póle ktorej je pojem (argument) autentickosti a na druhom pojem štylizovanosti. Toto triediace kritérium prechádza cez všetky roviny umeleckého textu: od fonetickej, lexikálnej cez štylistickú až po najvšeobecnejšiu, ktorú by sme s istým váhaním mohli nazvať rovinou koncepcie textu. Vo vzťahu k tomuto kritériu sú potom jednotlivé roviny zvlášť i dielo ako celok hodnotené. Hodnotiace výroky sú pritom distribuované pomerne jednoznačne: to, čo sa blíži k pólu autentickosti, resp. s ním až splýva, je hodnotené pozitívne, a to, čo je situované v blízkosti pólu štylizovanosti, je hodnotené záporne.

Tento aspekt sa uplatňuje aj pri odvolávaní sa na tradíciu čiže pri spätnom utváraní radu textov, v kontinuite ktorých môžeme uzrieť ak už nie zmysel, nuž aspoň identitu slovenskej literatúry. Napríklad v krčméryovskom chápaní je tradícia „vzácnou reťazou“: z bohatej variety rozličných typov medzitextového nadväzovania, vrátane polemického, na ktoré sa do čias po skončení prvej svetovej vojny nazbieralo i v dejinách našej literatúry dostatok príkladov, Krčméry uprednostňuje nadväzovanie afirmatívne. V jeho modeli tradície texty na seba nadväzujú zásadne pozitívne: dielo nadväzuje pozitívne na iné dielo a obe pritom afirmatívne „nadväzujú“ na skutočnosť.

„Hronský vpína sa do reťaze vzácnjej,“ vpisuje Krčméry roku 1923 do spisovateľovej prvej knižky *U nás*. „Do tej, ohnivami ktorej sú Pasy, Detvan, Reštaurácia, Vlkolinskovci, Báčik z Chochoľova, Tá zem vábna, Statky-zmätky – presviedčajúce

nás, že reťaz, ktorá bola najpodstatnejšou v našej literatúre, nepretrhne sa nikdy“ (Krčméry, 1923: 5).

Vznik textu, písanie je v tomto ponímaní vždy dvojitou afirmáciou: text jednak potvrdzuje predchádzajúce texty či presnejšie, doterajšiu selekciu textov (tradíciu), čím sa potvrdzuje predstava o literatúre ako svojbytnom rade, jednoducho, vytvára a upevňuje sa tak *slovenská literárnosť*, a jednak sa potvrdzuje ten výsek zo skutočnosti, ktorý je predstavený a zároveň konštituovaný ako *slovenská skutočnosť*. Zobrazenie tu do istej miery účinkuje ako argument existencie – ak sa o veci píše, musí aj existovať. S narastajúcou autoritou tradície sa pritom akosi zdvojuje aj sám pojem skutočnosti: skutočnosťou už nie je len to, čo zobrazuje nový text, skutočnosťou je aj – a možno predovšetkým – to, čo bolo za ňu označené v predchádzajúcich textoch. Pri pozitívnom nadväzovaní sa tak reafirmuje „stará“ selekcia a tá predovšetkým je dodávateľom prvkov, kombináciou ktorých autor necháva „prehovoriť“ skutočnosť. V kreacionistických typoch kultúry alebo skromnejšie povedané, v tej fáze vývinu kultúry, ktorá je zameraná na budovanie, stavbu, konštrukciu, sa tak aj *skutočnosť stáva tým, čo sa traduje*.

Len ako odbočujúcu poznámku uvedme, že tento úzus ako nebezpečný vníma dekonštrukcionizmus, konštatujúc v takomto postupe „primát rétoriky nad ontológiou“ (Morot-Sir, 1991: 916). Dekonstruovať diskurz potom znamená okrem iného odhaliť rétorické pravidlá, podľa ktorých sa v ňom vykonávajú jazykové operácie čiže podľa ktorých „vzniká jeden znak z druhého“ (Procházka, 1991: 489).

Možno však v slovenskom prípade nejde už len o „fázu“ vo vývine kultúry, ale o trvalejší kultúrny typ, v rámci ktorého sa práve takáto tradovaná „skutočnosť“ stáva kritériom hodnoty; ňou je kontrolovaná a korigovaná i literárna tvorba. Argument skutočnosti (ku ktorému sa vzťahuje i pojem autenticity) tak dominuje v kultúre, ktorá sa pre nepriaznivé okolnosti vlastne ani celkom neprepracovala ku skutočnosti samej – sám pojem skutočnosti je tu totiž najčastejšie dielom vízií (romantizmus), uvzatých fikcií (maticné i pomaticné obdobie), vnútených obrazov (komunizmus) či snov (ponovembrové „sny o Slovensku“).

Tento kultúrny typ však ako neprijateľný (najmä pri jeho výlučnej dominancii) zrejme vníma relevantná časť najmladšej literárnej generácie. (Po koľký raz už?) Ich deklarovanie „smrti autora“ nebude ani tak priposlúšným počúvnutím barthesovsko-foucaultovských „direktív“, ako skôr spôsobom expresívneho protestu proti epistéme nadmieru zdôrazňujúcej predstavu jednoty a usilujúcej sa udržať celosť, totalitu i za cenu mytologického uhládzania rozporov. Jednoducho, radostné hlásanie autorovej smrti bude najskôr prirodzenou reakciou na neznesiteľný moralizmus, ktorý sa skrýva za každým nástojením na autenticity. Hádám najväčší záujem má táto generácia práve na tom, aby sa uvažovanie o literatúre zbavilo nástojčivosti čiže pokušenia dominovať. Ak „autentická kritika“, ako slovenskú literárnu kritiku šesťdesiatych rokov trochu neveriaco nazýva T. Horváth (1997: 226), „text chápe ako určitý výraz životnej ľudskej skúsenosti“ (tamtiež), potom

jeho vlastným návrhom v „trochu zmenených časoch“ je pridať k tomuto diskurzu iný: „Možno rovnako, ako nám autentická kritika a koncepcia literatúry ako inkarnácie skúsenosti odhaľovala *ilúziu konštrukcií a literárskej hry v laboratóriách*, literárna hra... neustálym poukazovaním... na iluzívnosť akéhokoľvek textu a akejkokoľvek skutočnosti, nám odhalí *ilúziu autenticity a skúsenosti*“ (tamtiež).

Ak sa po tejto odbočke vrátime k tvrdeniu o skutočnosti, ktorá sa v našej kultúre traduje, nemusí sa nám už ono zdať takým extrémnym. Ide napokon o fenomén toho istého rodu ako predstava o tradovanej pravde či pravdách, čo už nie je pre nás vôbec neobvyklé. Sme tu, skrátka, veľmi blízko k predstave tradovania ako poznania sprostredkovaného kanonizovaným súborom textov – a do tejto autoritatívnej paradigmy zapadá aj pojem autenticity. Tento pojem sa prvotne vyskytuje v súvislosti s exegézou biblických textov. Kresťanská tradícia autenticity (alebo naopak apokryfickosť) textov určovala odvolaním sa na ich autora, preukazovala „hodnotu nejakého textu svätosťou autora“ (Foucault, 1994: 53).

Táto prekvapujúco dlhá spätosť autenticity s osobou autora, a najmä ešte prekvapujúcejšie pretrvávanie tejto spätosti i v modernej kultúre, napriek vnútornej rozpornosti tohto spojenia, bola vlastne hlavným popudom k týmto úvahám. Ak by sme sa z tohto zorného uhla pozreli na slovenské literárne dejiny, iste by sme v nich našli relevantný počet epizód, kde sa toto spojenie markantne prejavuje a kde sa zároveň ukazuje i jeho vnútorná nekoherentnosť. Uvedme zatiaľ dva príklady.

Do svojej druhej (a poslednej) knižky básní *Verše* (1912) zaradil Ivan Krasko na predposledné miesto báseň *Kritikovi*:

Pozdravenie, drahý baťko!
Odbavme vec scela krátko:
nehceme znieť jak zvon z olova,
nehromadím hluché slová;
nech kto jak chce o nich hůta,
na každom je krv prischnutá,
srdca môjho krv prischnutá...!
Áno, áno!

(*Súborné dielo I*, s. 113)

Hoci adresáta tejto odpovede (lebo evidentne ide o polemickú obranu) básnik nemenuje, literárna história zistila (Brezina, 1946: 162; Gáfrik, 1966: 421), že ide o P. O. Hviezdoslava a jeho báseň z cyklu *Dozvuky* s incipitom *Nové zvuky počujem...*, ktorá vyšla v desiatom čísle *Slovenských pohľadov* z roku 1910 a v ktorej tento básnik kriticky reaguje na Kraskov debut *Nox et solitudo* (1909), tiež, pravda, nemenujúc. Hviezdoslav tu – zjednodušene povedané – odmieta Kraskov symbolizmus s jeho vysokou štylizovanosťou a diskvalifikujúco ho charakterizuje len ako „*módu ducha*“, ako „*oblek pristrihnutý – hen kdes’ – na západe, o súmraku*“:

*Ale čo to?... Srdce slúcha,
 rozum hľadá podivene;
 háda – nevie –: Čosi rúcha
 pošmúrneho – plaché, unylé,
 ako nočné motýle;
 trepoce sa, vzdychá, stene,
 ako vtáča uväznené...
 čo to? – Aha, móda ducha!
 Oblek, hej, na údy mladé
 – stiahnuť prsia, až im mdloba –
 pristrihnutý – hen kdes’ – na západe,
 o súmraku
 (trebárs nová svitla doba);
 záhad ostne, mrcha tucha,
 poutkvelá na prízraku;
 prúd záchvatu neurčitý,
 bez krištáľu city
 tekavý brod cez nálady
 bez myšlienky vlády –
 dojmy nedospelé k výreku,
 skepsy chlad i broj;
 číre hmly,
 zmysel mdlý
 kde ničoho neuchopí:
 smer i cieľ pominul svoj,
 zatratil i podláh bezpeču,
 blankytové rozbil stropy...*

Ako na kuriózum tejto básne upozorňujem ešte (po V. Turčánym, 1975: 305) na skutočnosť, že Hviezdoslav v nej zámerne použil slovo symbol, stavajúc oproti Kraskovej symbolike, nepoužiteľnej na národnoreprezentatívne účely (havran, pavúk, kaluž...), „*náš ctihodný, malebný kraj*“ a „*po lúkach, po medziach vyšité symboly*“:

*...Ach nie náš ctihodný, malebný kraj!
 halena zelená na smreku,
 bielený na obrus
 dúhove zrojený duše vkus,
 po lúkach, po medziach vyšité symboly –;
 nie našich lyrických výlevy krov,
 pomyslov rozvitok s túh nádherou...*

(Dozvuky..., s. 44–45)

V tejto chvíli však nejde o Hviezdoslavov lyrický denník *Dozvukov*, fungujúci ako neúnavná rezonančná doska zvonku doliehajúcich vnemov, ale o Kraskovu odpoveď, v ktorej i on prijíma kritérium autenticity. Hviezdoslav „donútil“ Kraska k regresu – brániť sa argumentáciou, ktorá je relevantná pre Hviezdoslava a jeho generáciu, nie však pre Kraska. Symbolizmus, vyznačujúci sa mnohorakou štylizáciou autora (na čo máme aj u samého Kraska dostatok príkladov), sa tu bráni zrušením štylizácie: *prischnutou krvou*. Argumentom legitimizácie vlastného literárneho modelu je popretie jeho literárnosti, odvolanie sa na tzv. autenticity, odkaz na autora ako fyzickú bytosť.

Druhý príklad. Na margo tzv. lyrizmu v próze a zvlášť *Nevesty hôľ* (1946) Františka Švantnera Vojtech Mihálik, posmelený zrejme predchádzajúcim článkom J. Felixy *O nové cesty v próze, Problém „anjelských zemí“ v našej literatúre* (Elán 1946, č. 3–4) a pridávajúci svoj hlas do predfebruárového ťaženia proti „prepiatemu individualizmu pri tvorení“ (Mihálik, 1947: 416), v lete roku 1947 do *Novej práce* napísal: „Veď si len všimnime, akí ľudia sa to motajú po stránkach slovenskej prózy a či vôbec majú nejaké predlohy v skutočnom živote. Ak si Zuna zo Švantnerovho románu *Nevesta hôľ* nemožno ani len predstaviť ako živú ľudskú bytosť, naskytá sa otázka, aký význam malo písať o nej 190 stranovú knihu a čo tým chcel autor vlastne dosiahnuť. Tento divý výplod autorových fikcií, toto stvorenie, o ktorom nevieme, či je to človek a či zver, Zuna, svojimi prsníkmi krotiaca zdivočelého koňa, Zuna, ktorá vie človeka či dravca dohrýzť tak, že ho usmrť; alebo opitý uhliar Tavo, ktorý si ohňom prepaľuje hrdlo, Tavo, pijúci vlastnú krv z poranenej hlavy, to už nie je literatúra, to je choroba. Ľudia tu nie sú ľuďmi, ale schémami“ (tamtiež: 417–418).

Švantner, ktorého *Nevesta hôľ* predstavuje kulminujúce štádium naturizmu a ktorú M. Šútovec považuje za „prozaický pendant... intencií a úsilií slovenského básnického nadrealizmu“ (1982: 252), teda smeru, pre ktorý vernosť „skutočnému životu“ zďaleka nebola hlavným cieľom, sa vo svojej odpovedi v časopise *Umenie* (1947–1948, č. 2–4) bráni s podobnou stratégiou ako Kraska – argumentačným regresom smerom k autenticity, tentoraz k autenticity osobnej skúsenosti, osobného svedectva:

Predovšetkým, priateľko, celá krajina, kde sa odohráva príbeh prózy, o ktorej Vy tvrdíte, že je vysnená, rozprávková, ktorú autor nevidel, ba ani predstavy o nej nemal, je skutočná do najmenších podrobností. Autor nielenže ju videl svojimi vlastnými očami, ale s ňou celých 34 rokov žil v takom tesnom zväzku, že neraz splynul s ňou v jedinú bytosť, a keď sa pribral o nej písať, nestačil ani pohľad, chodil po nej, dotýkal sa jej tvarov, vdychoval jej výpary, nakláňal sa nad kvety, prehryzoval bylinky a neurobil na papier ani jedinú čiariočku, kým nemal v sebe celú jej vôňu, jej chuť, teplotu, celú jej surovosť. Veru tak, pán môj. (...) A keď neveríte, autor Vás môže viesť za ruku a ukazovať všetky cesty, prte, zápače, grúne, doliny, vrchy, stromy, pramene, o ktorých sa zmieňuje v knihe. (...)

Takisto osoby. Všetky majú svojich žijúcich dvojníkov. Iba Weinhold nie. Ten, chudák, neprežil vojnu, ako neprežili mnohí z jeho plemena. Ale Tavo, Zuna, ktorí sa Vám zdajú takí papieroví, sú opravdivé živé bytosti. Chodia dosiaľ po svete a oblažujú bližných svojou prítomnosťou. Autor nestaval ich charakter iba z ich vonkajšieho vzhľadu, ale z ich skutkov, ako sa o tom môžete presvedčiť nielen v knihe, ale aj na živom modeli...

(*Novely*, s. 591)

Spätosť autenticity s osobou autora sa pociťuje veľmi silno dodnes. Nie náhodou sa nedávno v súvislosti s nástupom vlny autobiografickej, memoárovej a denníkovej literatúry rozpútala v Čechách diskusia o autenticity v literatúre (pozri napríklad Fidelius, 1995). A nie náhodou sa v príspevkoch o Tatarkovom diele, ktorého samizdatovú časť (*Navrávačky, Písačky*) možno tiež zaradiť do memoárovej literatúry (k tomu Zajac, 1994), opakovane vynára otázka identity, totožnosti spisovateľovho autorského gesta. V tatarkovskej diskusii na stránkach *Literárneho týždenníka* nemožnosť udržať totožnosť na úrovni diela mlčky pripúšťa i J. Števček, keď ju vyníma z textovej sféry, ba i zo sféry autorskej a presúva do ontologickej roviny: „Tatarka sa do vecí vkladal, hĺbkovo ich prežíval, čo je základ jeho autenticity ako človeka, hoci niekedy aj blúdenia ako umelca“ (1996: 4).

Tento spôsob interpretácie sa evidentne zaraďuje do európskej myšlienkového tradície, ktorá sa nevzdáva hľadania „transcendentálnej podstaty“ skutočnosti (Procházka, 1991: 489) a v rámci ktorej je centrálnou myšlienkou *jednoty*. V týchto intenciách napríklad i literárnovedná metodológia štrukturalizmu vytvorila hierarchizovaný model textu, v ktorom protirečenia nižšej roviny sú zjednocované na vyššej rovine. Veľmi pregnantne túto hierarchiu, ktorá je zároveň udeľovaním významu, vyjadril M. Riffaterre: fonéma dáva význam slovo, slovo syntagma, syntagma veta, vete výpoveď, výpovedi štýl a štýlu kontext (1964: 246). V prípade literárneho diela tým významotvorným kontextom je *autor* ako štruktúrne najvyššia zložka textu či súboru textov; a ak zjednotenie nie je možné ani na tejto úrovni, vystupuje sa zo znakovej roviny textu a prechádza do ontologickej roviny *autora ako človeka*, ako sme videli v prípade Števčekovho Tatarku.

Text, autor, človek sú teda raz „zachraňovaní“ (či sami sa zachraňujú), inokedy hodnotovo habilitovaní poukazom na ich autenticosť. Mimochodom, bolo by literárnohistoricky užitočné všimnúť si, kto vyvoláva tento argumentačný regres: zväčša ten, kto atakuje autorov v záujme „novej doby“ či „naškosťi“ – bez Hviezdoslavových *Dozvukov* by nebolo Kraskovej básne *Kritikovi*, bez Mihálikovej dobovo konformnej kampane za „postupné zrealizovanie našej prózy“ (1947: 422) nebolo by ani esteticky nepresvedčivej Švantnerovej obrany. Tak či tak, argument autenticity je jednou zo základných rétorických figúr v našej literárnej tradícii.

Isteže, sú aj iné kľúčové slová, ktorými sa mýticky dosahuje celistvosť a neprotirečivosť. V prípade šifry „autenticity“ však ide o argument, ktorým sa „bojuje“ za

literatúru najčastejšie tak, že sa likviduje jej špecifickosť. Autentickosť sa totiž takmer pravidelne dáva do opozície so štylizovanosťou, negatívne hodnotenou ako predstieranie, preháňanie, literárna konštrukcia či nezáväzná hra, ako „choroba“ či „móda“, skrátka, ako maska, zabraňujúca nám uzrieť pravú tvár skutočnosti či aspoň autora. Pritom, pravdaže, predstava akéhosi „priameho“, neštylizovaného vyjadrenia skutočnosti je „čirou ilúziou. Konzekventne možno tento ideál udržať len za cenu popretia svojbytnosti umeleckého diela a popretia tvorby ako zámernej činnosti“ (Fidelius, 1995: 57).

Tieto veci sú, napokon, vo vedeckom kontexte dostatočne objasnené prinajmenšom od čias štrukturalizmu. Znakové chápanie umeleckého textu nájdeme pregnantne sformulované v Mukařovského stati *Umenie ako semiologický fakt* a pre riešenie falošného protikladu autentickosti a štylizovanosti je dodnes podnetná jeho štúdia *Zámernosť a nezámernosť v umení*. Mukařovský tu hovorí, že „pocit nezámernosti môže pre vnímateľa vzniknúť iba vtedy, keď sa stavajú do cesty prekážky jeho úsiliu o významové zjednotenie diela“ (1966: 144). V tom zmysle potom požiadavka autentickosti, ako býva často nastoľovaná v našom literárnom prostredí, nie je pokusom takéto prekážky prekonať interpretáciou, t. j. snahou o pochopenie ich zmyslu, ale znamená jednoducho ich odstránenie. O autentickosti totiž nemôžeme hovoriť, ak ostávame vo sfére znaku – môžeme tu však hovoriť o *štylizovanej* autentickosti; také je aj riešenie spomínaného českého sporu okolo memoárovej literatúry.

Celá záležitosť by teda mala byť pomerne jasná. Nesmieme však zabúdať, že najmä v polemikách nemáme ani tak do činenia s hľadaním pravdy, ako skôr so stratégiou, v rámci ktorej argumenty sú len súčasťou persuzívnych rétorických figur. Pritom aktér polemiky býva často len nevedomým vykonávateľom „vyššej“ stratégie. Ak by sme sa mali pokúsiť dekonštruovať argument autentickosti, možno by to znamenalo odhaliť, že argumentovanie autentickosťou tvorí súčasť akejsi globálnejšej stratégie našej kultúry, tradície, v rámci ktorej ide o úsilie vtlesniť nový text do radu súladných obrazov sveta – homogenizovať ho s doterajšou všeobecne akceptovanou (tradovanou) víziou sveta. Nebude preferencia autentickosti len prejavom túžby po jednoduchosť sveta, ktorá dlhodobo prevláda v domácom kultúrnom diskurze? Netriumfujú u nás autentické štylizácie najmä vďaka tomu, že v istom zmysle sú vlastne najdokonalejšími štylizáciami, takými, ktoré nám dávajú zabudnúť na fakt a akt štylizačný, „ohrozujúci“ nás svojou nejednoznačnosťou? Ako inak by mohol napríklad M. Rúfus so svojou vysoko štylizovanou biblickou (čiže nepôvodnou) dikciou vystupovať ako náš najautentickejší básnik, ako garant národnej identity a po vzniku národnej republiky čosi ako štátny penát?

Ešte raz v tejto súvislosti možno spomenúť Krčméryho „vzácnu reťaz“, na začiatku ktorej stojí Ján Hollý so svojou selankou *Pasy*. V Krčméryho prípade nejde, samozrejme, o polemiku, veci sa odohrávajú v oveľa subtilnejšej podobe, no stratégia, zdá sa, smeruje k rovnakému cieľu: priblížiť literatúru ku skutočnosti, tentoraz ku skutočnosti, ktorá má niesť výrazné znaky „slovenskosti“, vymaniť ju zo zajatia

univerzálneho, vysoko štylizovaného sveta klasicizmu a vsadiť do práve sa utvárajúceho, „slobodného“ (keďže ešte nespútaného nijakými pravidlami) slovenského sveta. Nie náhodou na začiatok tejto reťaze, „najpodstatnejšej v našej literatúre“, Krčméry nekladie vysoký žáner eposu či ódy, ale „nízku“ selanku, navyše takú, v ktorej sa Hollého hrdinovia správajú v istom zmysle najbezprostrednejšie, skoro by sa dalo povedať najnašskejšie: navzájom zápasia. Do tejto stratégie zapadá aj Felixovo konštatovanie, že prírodná scenéria Hollého *Selaniek* je „slovenská“ (1986: 205) čiže naskrze neantická... Akoby bukolickosť bola od slova buk!

Pritom sám Hollý je plne básnikom štylizovaného klasicizmu. „Maľuj ma, ako sa maľujú básnici!“, povedal vraj maliarovi Kaiserovi, ktorý ho chcel portrétovať v knžskom rúchu, „a pritom ukázal na Vergiliov obraz, ktorý tohto básnika predstavoval v rímskom odeve“ (Kaiser, 1964: 173). Chcel sa teda dať zobrazíť štylizovane, v antickej tóge „a možno aj s rozvinutým papyrusovým zvitkom, na ktorom by sa dali čítať – ako na zvitku vergiliovskom – prvé verše z niektorého Hollého eposu“, domýšľa J. Felix (1986: 193–194).

V istom rozpore s celoživotným klasicistickým dielom J. Hollého je jeho záverečná fáza, v ktorej sa tento básnik podujal na skladanie katolíckeho spevníka, navyše v druhej časti rýmovaného, teda ľudového! Riešenie tohto rozporu čiže nastolenie súladu a jednoty sa opäť hľadá mimo literárneho kontextu: „Ján Hollý takto spevníkmi uzavrel svoje básnické dielo, čím potvrdil jednotu knžaza a básnika“ (Hamada, 1995: 270). Treba si však všimnúť, že sám Hollý svoje rozhodnutie dať sa „na svaté pesničky“ (*Korešpondencia Jána Hollého*, s. 127) komentuje v liste M. Hamuljakovi (5.4.1842) bez akejkoľvek eufórie z naplnenia „jednoty knžaza a básnika“, skôr s neskrývaným sarkazmom: „Privikne k všetekemu človek, aj ke šibenicam. A tak už ve meno bože len ve svatich pokračovat budem...“ (tamtiež, s. 157). V tejto súvislosti na zaujímavú okolnosť upozornil J. Kútnik (1996: 309): od „pózy básnika víťazných eposov, ako ho zažil F. Kaiser,“ uplynuli len štyri roky a J. Helcelet podáva svedectvo o jeho celkom inej podobe z roku 1843, teda z čias dokončovania *Katolíckeho spevníka*: „Našiel som ho za včelínom v plátennom plášti a s ošumelým klobúkom pri spisovaní – ako som videl – nejakých veršov, a to nábožných, ako mi sám povedal“ (Helcelet, 1964: 186). „Veraže pravý pustovník“, volá Kútnik a zakľučuje: „Naozaj veľká a priam symbolická premena podoby toho istého básnika“ (1996: tamtiež). Dnes sa k tomu žiada triesvejšie (a hádam väčšmi v duchu Hollého) dodať: jedna štylizácia vystriedala druhú.

Zdá sa, že chvíľa, keď sa u nás zakladá tradícia alebo keď sa rozhoduje – ako to bolo v prípade polemík – čo do nej bude patriť a čo nie, je chvíľou, v ktorej prichádza k slovu argument autenticity. A zdá sa tiež, že nie je pritom náhodné, v akom kultúrnotypologickom čase zvyčajne dochádza k „zakladajúcej chvíli“. Hierarchia, v rámci ktorej sa k autenticity priraduje hodnota, sa nám javí ako prirodzená, v skutočnosti je značne príznaková. Akoby sa tu opakovala situácia s romantickou paradigmou slovenskej kultúry, ktorá je ako celok silne expresívna, no v našom

povedomí a výchove je vnímaná takmer ako nepríznakový, nulový bod, od ktorého sa „odpočítavajú“ na jednej strane expresívnejšie a na druhej „vecnejšie“ kultúrne modely. Romantické alebo romantizmom silno poznačené chápanie kultúry a tvorivosti, romantický prístup ku skutočnosti i k jazyku, romantické modely správania a hierarchia hodnôt – to všetko sa u nás nevníma ako „romantické“, skôr ako „normálne“, „prirodzené“. Spôsobené je to možno historickou koincenciou času konštituovania sa prevažnej väčšiny atribútov národnej kultúry Slovákov s umelecko-historickou epochou romantizmu.

Pokiaľ ide o predmet tejto úvahy, o tradíciu náklonnosti k absolutizovaniu autenticity ako garancie hodnoty a k vytlačaniu štylizovanosti na okraj estetickej relevancie, je bádateľsky lákavé predpokladať jej rozhodujúce konštituovanie takisto v romantizme. Pre obdobie raného anglického romantizmu napríklad M. Procházka konštatuje ako jedno z najdôležitejších kritérií umeleckej tvorby „autorovu osobnosť a jej autenticitu. Tá sa pod názvom ‘úprimnosť’ (*sincerity*) stáva nielen žiaducou osobnou vlastnosťou, ale tiež dôležitou normou romantickej poetiky“ (1996:18). Procházka tiež zdôrazňuje De Manovo zistenie z jeho knihy *The Rhetoric of Romanticism*, že romantizmus chápe „básnický jazyk ako univerzálny a prírodný (teda i prirodzený) umelecký výrazový prostriedok“ (tamtiež: 26). Pri stotožnení jazyka s prírodou – keďže oboje je prejavom tej istej podstaty (idey) – sa jazyková a literárna štylizovanosť naozaj vníma ako rušivý prvok, ako bariéra, ktorá sa stavia medzi skutočnosť a výpoveď o nej alebo ešte presnejšie, medzi vôľu subjektu a skutočnosť, ktorá sa má tejto vôli podriaďiť.

Z tohto pohľadu akoby už sám fakt hovorenia bol prejavom slabosti vôle (v rámci opozície slovo – čin) a báseň skôr výrazom roztržitosti: hovorením sa čin odkladá a vlastne zahovára. Dôraz na štylizovanosť výpovede je iba ďalším odpútavaním pozornosti od skutočnosti, vytváraním bariér medzi textom a realitou (nie náhodou L. Štúr spomedzi básnických žánrov preferuje jednoduchú, najmenej umelú, t. j. prirodzenú *pieseň*), zameranie sa na výraz je iba zbytočnou odbočkou na ceste od slov k činom. „*Vtedy to inak na svete sa žilo, / keď kto vypálil, vtedy hneď strelilo*“, básni Janko Kráľ nostalgicky o časoch starého Ríma (*Na rumoch vekov; Súborné dielo*, s. 329). Ide tu o typický prejav romantickej nostalgie za „stratenou“ jednotou, ktorá recidivuje nielen u Janka Kráľa a nielen v minulom storočí... Nostalgia za niečím, čo nebolo, tak by mohla znieť diagnóza dominantnej slovenskej kultúrnej tradície.

Ak absolutizujeme rozpor medzi slovom a činom, snom a skutočnosťou, vôľou a možnosťami, znakom a realitou, jeho nepreklenuteľnosť nás doženie k trvalej melanchólii, ktorú si môžeme síce estetizovať a vnímať ju ako lyrický stav, bude to však stále estetika *romantizmu*. Moderné riešenie možno naozaj spočíva v tom, abdikovať na moment voluntárnosti vo vzťahu k svetu, rezignovať na koncept autenticity ako manifestovania hlbokkej jednoty (spojitosti) subjektu so skutočnosťou a onen filter literárnej štylizovanosti, ktorý stojí medzi čitateľom a realitou nevnímať záporne ako bariéru, ktorú treba zlomiť, ale ako plást, v ktorom sú uložené

(a majú byť vyložené čiže v čajíku interpretácie rozpustené) tie najdôležitejšie výťažky z chaotického či prozreteľného poletovania autorov svetom. Autenticnosť literatúry (a teda aj autora) by potom – súhlasne s P. De Manom – spočívala vo vyjadrení separácie vedomia a sveta bez hľadania lacného kompromisu, zjednocujúceho obe tieto zložky (Morot-Sir, 1991: 919). To je hádam pole, ktoré sa otvára pre skúmanie aj v rámci slovenskej literatúry a kultúry.

Ak sa funkcia kultúry doteraz videla v „presúvaní“ faktických zážitkov a dejov do znakovej sféry, posledné (postmoderné) obdobie vníma stále väčšiu časť znakovej sféry ako *oblasť skutočných zážitkov*. Postmoderný hedonizmus nemusí tak znamenať iba nezmyselné hromadenie zážitkov až do úplného vyčerpania, nemusí ústiť do kvantitatívneho kolapsu. Môže byť tiež pokusom o kvalitatívne znovuzrodenie – o zopakovanie zážitku v jeho znakovej podobe, o jeho znakové privolanie (citovanie) alebo anticipovanie, obmieňanie alebo komentovanie, skrátka o jeho zmnoženie, ktoré nikdy nie je jeho klonovaním – pokiaľ tomuto zmnožovaniu prisúdime etiketu umenia. V tomto pohľade umenie, na ktoré sa „autentická tradícia“ pozerá podozrievavo ako na nahrážku, je legitimizované ako zdroj *skutočných zážitkov*, a teda aj – prečo to nepovedať – skutočných dejov.

(1996–97)

Résumé

Le livre *Du baroque au postmoderne* propose au lecteur quatorze articles sur la littérature slovaque depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. Les textes analysés sont mis en rapport avec les catégories historiques et esthétiques telles que le baroque, les lumières, la période classique, le symbolisme, le postmodernisme. La relecture de ces textes nous a permis de rouvrir la discussion sur leur rôle initiateur ou rétrograde dans les changements du goût esthétique. Dans notre méthode, l'accent est posé sur l'interprétation. Nous la considérons comme le moyen le plus efficace sur la chemin vers le sens du texte. L'interprétation présente, pour nous, la synthèse des approches historique, théorique et critique du texte littéraire.

L'article *Bajza, le polémiste ou Du baroque aux lumières (et de retour)* est consacré à l'analyse des épigrammes satiriques de J. I. Bajza (1755–1836) et de son roman *René...*, le premier roman slovaque. Nous avons constaté une certaine hésitation de cet écrivain au moment de la transition de l'esthétique baroque au goût classique: il exprime son esprit philosophique et anticlérical par des procédés anciens, empruntés de la littérature baroque.

L'étude *Bohuslav Tablic et les lumières* présente un regard sur l'oeuvre de ce poète et traducteur (1769–1832) sous l'aspect de ses rapports avec le mouvement philosophique et esthétique de l'époque des lumières. Grâce à ses activités sociales et culturelles il représente un phénomène typique de ce mouvement, mais, de l'autre côté, son oeuvre poétique est influencée par des structures mentales et poétiques anciennes et conservatrices.

L'oeuvre poétique de Ján Hollý (1785–1849), l'un des fondateurs de la littérature slovaque d'expression slovaque (et non plus tchèque), fait l'objet de l'article *L'imagination de Hollý et le goût classique du mouvement Bernolák*. Nous avons démontré la systématisation progressive des images poétiques, effectuée par le poète en vue de transformer son imagination en une langue qui exprimerait distinctement les concepts principaux du mouvement.

L'article *Le jardin zoologique de Chalupka (L'aspect animalier des personnages de Chalupka)* est consacré à l'analyse des procédés satiriques utilisés par J. Chalupka (1791–1871) dans son roman *Bendeguz*. L'application du code „animalier“ aux

êtres humaines lui a permis d'arranger une série de situations comiques dans lesquels ses concitoyens irraisonnés se révèlent indignes de genre humain.

P. O. Hviezdoslav (1849–1921) est considéré, dans l'opinion publique, comme le plus grand poète slovaque. Dans l'article *Hviezdoslav comme auto-mythe* nous recherchons les éléments mythiques produits par le poète-même et qui contribuèrent à cette opinion (que nous trouvons plutôt un mythe).

L'article intitulé *Le symbolisme vu par l'historiographie littéraire slovaque* présente un aperçu critique de l'historiographie littéraire slovaque des années 1970–80. Nous constatons que le modèle du symbolisme, construit par celle-là, est marqué par des déformations idéologiques.

Dans l'étude *La structure sémantique des proses de D. Chrobák* (1907–1951) nous entreprenons une analyse structurale aboutissant à la (re)construction du système des valeurs qui ordonne tous les plans des récits de cet écrivain. Le fonctionnement de ce système (sa manifestation médiane dans le texte) est proche à celui de la mythologie (dans l'approche de C. Lévi-Strauss).

Dans deux articles suivants – *L'autobiographisme et le sujet* et *Les choses avant-dernières* – nous offrons les interprétations proprement dit. La première s'applique au livre *Šibeničné pole* (Le champ des potences) du prosateur Ľ. Ondrejov (1901–1962), la deuxième au livre poétique de J. Kostra (1910–1975) *Len raz* (Une fois seulement).

Dans l'essai *Tatarka ou Le démon du pathos* nous prétendons à une déconstruction de cet écrivain-dissident (1913–1989). Il a recouvert les moments contradictoires de son oeuvre et de sa vie d'une verve narrative séduisante et de son activité politique fervente. Son pathos (qui est – d'après nous – sa façon d'oublier ou dissimuler les faits) aboutit à créer de nouvelles mythologies: nationale et personnelle.

Trois articles suivants concernent la littérature actuelle et apportent une réflexion critique et imminente des livres parus vers la fin des années 1980 et dans les années 1990: du roman *Sedláci* (Les paysans) de Š. Moravčík (1943), du recueil de contes *Krutý strojvodca* (Le conducteur cruel) de P. Vilikovský (1941) et du roman *Záujem* (L'intérêt) de M. M. Šimečka (1957).

Le livre est terminé par l'étude *L'authenticité et la stylisation dans la tradition littéraire slovaque* qui présente un parcours du dernier siècle de la littérature slovaque sous l'aspect de ces deux catégories. Nous avons décélé, dans la tradition slovaque, la préférence permanente du concept de l'authenticité en dépit de la stylisation littéraire, celle-ci considérée comme la simulation ou l'imposture. Cette tradition, issue du romantisme, est récemment contestée par la critique postmoderne.

Zoznam literatúry

Pramene

- BAJZA, Jozef Ignác, *René mláďenca príhodi a skusenosti*, ed. J. Tibenský, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1955.
- Bernolákovské polemiky, I. Anti-Fándly, II. Bajzove epigramy*, ed. I. Kotvan, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1966.
- BOILEAU, Nicolas, *Umění básniřské*, prel. B. Tablic, Budín 1832.
- BOILEAU, Nicolas, *Satires, Epîtres, Art poétique*. Paris, Gallimard 1985.
- BOILEAU, Nicolas, *Básnické umenie*, prel. J. Švantner, Tatran, Bratislava 1990.
- FÁNDLY, Juraj, *Pilní domajší a poľní hospodár, zv. 1*, ed. M. Majtán, J. Nižnanský a M. Majtánová, Bratislava, Tatran 1990.
- HOLLÝ, Ján, *Dielo Jána Hollého, zv. 1–10*, ed. J. Ambruš, Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1950.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, *Básnické prvotiny I*, ed. S. Šmatlák, Bratislava, SVKL 1955.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, *Stesky, Spisy P. O. Hviezdoslava, zv. 8*, Bratislava, SVKL 1955.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, *Dozvuky, Krvavé sonety, Spisy P. O. Hviezdoslava, zv. 12*, Bratislava, SVKL 1957.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, „Sám o sebe“, in Kol., *Hviezdoslav v kritike a spomienkach*, ed. S. Šmatlák a G. Rapoš, Bratislava, SVKL 1954, s. 234–254.
- CHALUPKA, Ján, *Kázne nedělní a svátečné*, Pešť, G. Sedenaft 1846 (1. zv.), 1847 (2. zv.).
- CHALUPKA, Ján, *Drámy I*, Bratislava, SVKL 1954.
- CHALUPKA, Ján, *Bendeguz*, z nem. orig. prel. J. V. Ormis, 2. vyd., Bratislava, SVKL 1959.
- CHROBÁK, Dobroslav, *Cesta za umením, Články, kritiky, recenzie*, ed. B. Choma, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1957.
- CHROBÁK, Dobroslav, *Prózy*, Bratislava, Tatran 1975.
- Korešpondencia Jána Hollého*, ed. J. Ambruš, Martin, Matica slovenská 1967.

- Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultétyom*, ed. S. Šmatlák, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1962.
- KOSTRA, Ján, *Nepočká jeseň, Vybrané spisy Jána Kostru, zv. 3*, ed. M. Tomčík, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1973.
- KOSTRA, Ján, *Prvé a posledné, Vybrané spisy Jána Kostru, zv. 4*, ed. M. Tomčík, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1977.
- KRÁL, Janko, *Súborné dielo*, ed. M. Pišút, Bratislava, SVKL 1959.
- KRASKO, Ivan, *Súborné dielo Ivana Krasku I*, ed. M. Gáfrik, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1966.
- MOLIERE, *Komédie I*, prel. F. Ballo et al., Tatran, Bratislava 1967.
- MORAVČÍK, Štefan, *Sedláci*, Bratislava, Smena 1988.
- MORAVČÍK, Štefan, *V Kiripolci svine kujú*, Bratislava, Tatran 1988.
- ONDREJOV, Ľudo, *Dobry človek ide lesom, Vybrané spisy, zv. 5*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1967.
- ŠIMEČKA, Martin M., *Záujem*, Praha, TORST 1997.
- ŠVANTNER, František, *Novely, Vybrané spisy, zv. 1*, ed. J. Medveď, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1976.
- ŠVANTNER, František, *Život bez konca*, 5. vyd., *Vybrané spisy, zv. 2*, ed. J. Medveď, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1974.
- TABLIC, Bohuslav, *Anglické múzy v česko-slovenském oděvu*, Budín 1831.
- TABLIC, Bohuslav, *Poezye I–IV*, Vacov 1806–1812.
- TATARKA, Dominik, *Démon súhlasu*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1963.
- TATARKA, Dominik, *V úzkosti hľadania*, 3. vyd. (doplnené), Bratislava, Slovenský spisovateľ 1963.
- TATARKA, Dominik, *Proti démonom, Výber statí o literatúre a výtvarníctve*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1968.
- TATARKA, Dominik, *Sám proti noci*, prel. Jarmila a Ivan Binarovi, München, Karel Jadrný Verlag 1984.
- TATARKA, Dominik, *Listy do večnosti*, Toronto, Sixty-Eight Publishers Corp. 1988.
- TATARKA, Dominik, „Navrávačky“, *Slovenské pohľady*, 105, 1989, č. 7, s. 19–43; 106, 1990, č. 3, s. 6–37.
- TATARKA, Dominik, *Kultúra ako obcovanie, Výber z úvah*, ed. P. Bombíková, Bratislava, Nadácia Milana Šimečku 1996.
- VÁLEK, Miroslav, *Básne*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1983.
- VILIKOVSKÝ, Pavel, *Krutý strojuodca*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.
- VOLTAIRE, F. M. A., *Candide*, prel. L. Šimovič, Bratislava, Pravda 1947.
- VOLTAIRE, F. M. A., *Filozofický slovník (výber)*, prel. V. Sviežená, Bratislava, Pravda 1976.

Sekundárna literatúra

- BACHTIN, Michail M., *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*, prel. J. Kolár, Praha, Odeon 1975.
- BAKOŠ, Ján, „Historický výskum súčasnosti“, *Slovenské pohľady*, 105, 1989, č. 4, s. 2–15.
- BAKOŠ, Mikuláš, „Poézia u bernolákovcov pred Hollým“, in Kol., *K dejinám slovenského národného obrodenia*, red. J. Tibenský, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1964, s. 221–240.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil 1957.
- BARTHES, Roland, „Introduction à l’analyse structurale des récits“, *Communications*, 1966, č. 8, s. 1–27.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil 1993.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav, *Přirozený svět jako politický problém (Eseje o člověku pozdní doby)*, Praha, Československý spisovatel 1991a.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav, „O postmodernej dobe“, *Kultúrny život*, 25, 1991b, č. 6, s. 14.
- BLANCH, Antonio, „Kilka uwag o powieści ‘postmodernistycznej’“, *Twórczość*, 44, 1988, č. 5, s. 87–93.
- BREZINA, Ján, *Ivan Krasko*, Bratislava, SAVU 1946.
- BRTÁŇ, Rudo, *Poézia Ivana Krasku*, Martin, Matica slovenská 1933.
- BRTÁŇ, Rudo, *Bohuslav Tablic (1769–1832), Život a dielo*, Bratislava, Veda 1974.
- BŮTORA, Martin, „‘Krásny chlap’ alebo o pestovaní charakteru“, *Slovenská literatúra*, 40, 1993, č. 2–3, s. 118–122.
- ČEPAN, Oskár, *Kontúry naturizmu*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1977.
- ČEPAN, Oskár, „Próza“, in Kol., *Dejiny slovenskej literatúry V, Literatúra v rokoch 1918–1945*, red. K. Rosenbaum, Bratislava, Veda 1984, s. 581–760.
- ČERNÝ, Václav, „Pút Dominika Tatarku Slovenskom a kultúrou“, prel. J. Vanovič, *Slovenské pohľady*, 106, 1990, č. 3, s. 47–51.
- DOLEŽEL, Lubomír, „Perspektivy strukturální analýzy literárního díla“, in Kol., *Struktura a smysl literárního díla*, Praha, Československý spisovatel 1966, s. 70–86.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard 1990.
- FELIX, Jozef, „Závislosť Chrobákových prác od cudzích vzorov“, *Slovenské pohľady*, 54, 1938, č. 2, s. 67–88.
- FELIX, Jozef, *Domov i svet, Vybrané spisy, zv. 2*, ed. S. Šmatlák a J. Paštéka, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1986.
- FIDELIUS, Petr, „Iluze spoľehlivosti“, *Kritický sborník*, 15, 1995, č. 3, s. 55–68.
- FOUCAULT, Michel, *Diskurz, autor, genealogie*, prel. P. Horák, Praha, Svoboda 1994.

- GÁFRIK, Michal, „Komentár“, in *Súborné dielo Ivana Krasku 1*, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1966, s. 177–500.
- GOSZCZYŃSKA, Joanna, „Postmodernizmus v literatúre“, prel. J. Paštéková, *Slovenské pohľady*, 107, 1991, č. 1, s. 69–74.
- HALAŠA, Pavol, *Dobroslav Chrobák, Personálna bibliografia*, Martin, Matica slovenská 1976.
- HAMADA, Milan, *Od baroka ku klasicizmu*, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1967.
- HAMADA, Milan, *Básnická transcendencia*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1969.
- HAMADA, Milan, *Sizyfovský údel*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994.
- HAMADA, Milan, *Zrod novodobej slovenskej kultúry*, Bratislava, Veda 1995.
- HAMADA, Milan, „Postmodernistický existencialista P. V.“, *Fórum*, 3, 1997, č. 6, s. 3 (príloha denníka *Sme* 13. 2. 1997).
- HAVEL, Václav, „Výkrik prozření“, in Tatarka, D., *Démon súhlasu*, Bratislava, Archa 1991, s. 5–9.
- HELCELET, Jan, „Cesta po Slovensku“, in *Ján Hollý očami svojich súčasníkov*, ed. J. Ambruš, Bratislava, SVKL 1964, s. 186–187.
- HOF, Ulrich Im, *Les lumières en Europe*, Paris, Seuil 1993.
- HORVÁTH, Tomáš, „Krvavé sôvety v príbytku Gorazdovom (Nadinterpretácia)“, *Slovenská literatúra*, 44, 1997, č. 3, s. 222–226.
- HUCKOVÁ, Eva, „Owenove epigramy ako predloha J. I. Bajzu“, *Slovenská literatúra*, 12, 1965, s. 382–397.
- IONESCO, Eugène, „Groteskný a tragický život Victora Huga“, prel. O. Štefanko, *Nový život* (Nový Sad), 41, 1989, č. 3, s. 214–224.
- KAISER, Friedrich, „Slovanský farár“, in *Ján Hollý očami svojich súčasníkov*, ed. J. Ambruš, Bratislava, SVKL 1964, s. 170–176.
- KANT, Imanuel, *Kritika praktického rozumu*, prel. T. Münz, Bratislava, Spektrum 1990.
- KLÁTIK, Zlatko, *Ondrejovov mýtus o slobode*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1969.
- Kol., *Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert 1990.
- KOLBUSZEWSKI, Jacek, *Poézia pravdy a pravda poézie*, prel. Š. Drug, Bratislava, Tatran 1978.
- KOMÁREK, Julius, *Milovaní v prírodě*, Praha, Státní zemědělské nakladatelství 1969.
- KOTVAN, Imrich, *Literárne dielo Jozefa Ignáca Bajzu*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1975.
- KOWALSKÁ, Eva, „Fenomén osvietenstva v ranej fáze národného hnutia Slovákov“, *Slovanské štúdie*, 1993, č. 1–2, s. 42–50.
- KRAUSOVÁ, Nora, *Význam tvaru, tvar významu*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1984.

- KRČMÉRY, Štefan, „J. C. Hronský je milým ziskom...“ (inc.), in Hronský, J. C., *U nás*, Martin, Matica slovenská, b. d. (1923), s. 5.
- KRČMÉRY, Štefan, *Dejiny literatúry slovenskej I*, ed. J. Števíček a E. Nemsilová, Bratislava, Tatran 1976.
- KUSÝ, Ivan, ŠMATLÁK, Stanislav, *Dejiny slovenskej literatúry IV, Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia*, Bratislava, Veda 1975.
- KÚTNIK, Jozef, „Jána Hollého Katolíckí spevník I. a II.“, *Slovenská literatúra*, 43, 1996, č. 5, s. 297–324.
- KUŹMA, Erazm, „Kategoria biografii w badaniach grupy literackiej i nurtu literackiego“, in *Biografia – Geografia – Kultura literacka, Z dziejów form artystycznych w literaturze Polskiej XL*, Wrocław, Ossolineum 1975, s. 89–116.
- LEVIN, Harry, „Niektoré významy mýtu“, *Romboid*, 4, 1969, č. 1, s. 60–66.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, 2. vyd., Paris, Plon 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mýtus a význam*, prel. P. Vilikovský, Bratislava, Archa 1993.
- LOTMAN, Jurij M., *Štruktúra umeleckého textu*, prel. M. Hamada, Bratislava, Tatran 1990.
- LOUŹIL, Jaromír, „Smích jako historickofilozofická kategorie?“, in Kol., *Smích v umění*, Praha 1991, s. 11–17.
- LYOTARD, Jean-François, „Odpoveď na otázku: čo je postmoderna?“, prel. K. Korená, in Kol., *Za zrkadlom moderny*, ed. E. Gál a M. Marcelli, Bratislava, Archa 1991, s. 92–105.
- MACURA, Vladimír, *Znamení zrodu, České obrození jako kulturní typ*, Praha, Československý spisovatel 1983.
- MARCELLI, Miroslav, *Znovuobjavenie času alebo Filozofia v príbehoch*, Bratislava, Smena 1990.
- MARČOK, Viliam, *Počiatky slovenskej novodobej prózy (Próza klasicistická a preromantická)*, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1968.
- MATUŠKA, Alexander, *Profily a portréty, Vybrané spisy, zv. 3*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1972.
- MATUŠKA, Alexander, *Za a proti, Vybrané spisy, zv. 1*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1975.
- MAURON, Charles, „Psychokritika a jej metóda“, *Romboid*, 4, 1969, č. 3, s. 54–60.
- MAZÁK, Pavol, GAŠPARÍK, Mikuláš, PETRUS, Pavol, PIŠŮT, Milan, *Dejiny slovenskej literatúry 2, Novšia slovenská literatúra (1780–1918)*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1984.
- MELETINSKIJ, Jurij M., „Štruktúralno-typologický výskum rozprávky“, in Propp, V. J., *Morfológia rozprávky*, Bratislava, Tatran 1971, s. 149–189.
- MESÁROŠ, Ondrej, „Postmoderna a nezavřená moderna“, in Kol., *Súčasnosť mýtov a mýty súčasnosti*, ed. R. Bílik, Bratislava, Slovak Academic Press 1993, s. 7–11.

- MIHÁLIK, Vojtech, „Súčasná slovenská próza v zrkadle kritiky“, *Nová práca*, 3, 1947, č. 7–8, s. 412–422.
- MIKO, František, *Estetika výrazu*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1969.
- MIKO, František, *Text a štýl*, Bratislava, Smena 1970.
- MIKO, František, *Od epiky k lyrike, Štylistické prierezy literatúrou*, Bratislava, Tatran 1973.
- MIKO, František, „Pavol Országh Hviezdoslav – problém výkladu textu ako problém poetiky“, in Kol., *P. O. Hviezdoslav, Text a kontext*, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava v Dolnom Kubíne a Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre, 1975, s. 6–26.
- MIKO, František, *Hodnoty a literárny proces*, Bratislava, Tatran 1982.
- MOROT-SIR, Édouard, „Paul De Man et la critique littéraire aux Etats-Unis“, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 91, 1991, č. 6, s. 913–926.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon 1966.
- MÜNZ, Teodor, „Osvietenská filozofia“, in *Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I*, ed. J. Bodnár, Bratislava, Veda 1987, s. 203–274.
- MÜNZ, Teodor, „Kantova kritika praktického rozumu“, in Kant, I., *Kritika praktického rozumu*, Bratislava, Spektrum 1990, s. 5–22.
- „Na slovo s Martinom M. Šimečkom“, zhovárala sa V. Langerová, *Slovenské pohľady*, 107, 1991, č. 6, s. 32–38.
- PETRIK, Vladimír, „Umenie rozprávača“, *Mladá tvorba*, 3, 1958, č. 12, s. 27.
- PIŠÚT, Milan a kol., *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, Obzor 1984.
- PLUTKO, Pavol, „Privolávanie básne“, *Slovenské pohľady*, 84, 1968, č. 8, s. 147–148.
- POPOVIČ, Anton, *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava, Tatran 1971.
- PROCHÁZKA, Martin, „Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii“, *Česká literatura*, 39, 1991, č. 6, s. 481–494.
- PROCHÁZKA, Martin, *Romantismus a osobnost, Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice*, Pardubice, Nakladatelství Mgr. Marie Mlejnkové 1996.
- PROPP, Vladimír J., *Morfológia rozprávky*, prel. N. Čepanová, Bratislava, Tatran 1971.
- RIFFATERRE, Michael, „Kriteria pro stylistický rozbor“, in Kol., *Teorie informace a jazykověda*, Praha, ČSAV 1964, s. 245–263.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Rozpravy*, prel. E. Blažková et al., Praha, Svoboda 1989.
- SŁAWIŃSKI, Janusz, „Mysli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego“, in *Biografia – Geografia – Kultura literacka, Z dziejów form artystycznych w literaturze Polskiej XL*, Wrocław, Ossolineum 1975, s. 7–24.
- ŠIMKOVIČ, Alexander (ed.), „Korešpondencia Františka Votrubu (1946–1953)“, in *Literárny archív 1966*, Martin, Matica slovenská 1966, s. 5–67.

- ŠMATLÁK, Stanislav, „Poznámky“, in Hviezdoslav, P. O., *Básnické prvotiny I*, Bratislava, SVKL 1955, s. 495–538.
- ŠMATLÁK, Stanislav, *Hviezdoslav, Zrod a vývin jeho lyriky*, Bratislava, SVKL 1961.
- ŠMATLÁK, Stanislav, „Doslov“, in Tatarka, D., *Proti démonom*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1968, s. 449–452.
- ŠMATLÁK, Stanislav, „Ján Hollý – skutočný klasik slovenskej poézie“, in Hollý, J., *Dielo I*, Bratislava, Tatran 1985, s. 9–13.
- ŠPITZER, Juraj, „K výstave portrétov Dominika Tatarku“, in *Ešte s vami pobudnúť, Spomínanie na Dominika Tatarku*, ed. P. Bombíková a I. Antalová, Bratislava, Nadácia Milana Šimečku 1994, s. 8–15.
- ŠTEVČEK, Ján, *Baladická próza Františka Švantnera*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1962.
- ŠTEVČEK, Ján, *Nezbadané prózy*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1971.
- ŠTEVČEK, Ján, *Skice*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1977a.
- ŠTEVČEK, Ján, *Estetika a literatúra*, Bratislava, Tatran 1977b.
- ŠTEVČEK, Ján, *Moderný slovenský román*, Bratislava, Tatran 1983.
- ŠTEVČEK, Ján, *Dejiny slovenského románu*, Bratislava, Tatran 1989.
- ŠTEVČEK, Ján, diskusný príspevok in „Tatarka, Disiecta membra poetae“, *Literárny týždenník*, 9, 1996, č. 26, s. 4–5.
- ŠÚTOVEC, Milan, *Romány a mýty*, Bratislava, Tatran 1982.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris, *Poetika*, prel. D. Slobodník a S. Lesňáková, Bratislava, Smena 1971.
- TOMČÍK, Miloš, „Cestami Kostrovej poézie“, in Kostra, J., *Prvé a posledné*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1977a, s. 309–331.
- TOMČÍK, Miloš, „Edičné a bibliografické poznámky“, in Kostra, J., *Prvé a posledné*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1977b, s. 332–342.
- TURČANY, Viliam, *Rým v slovenskej poézii*, Bratislava, Veda 1975.
- VANTUCH, Anton, *Moličre, Tridsať rokov na javisku*, Bratislava, Tatran 1987.
- VATTIMO, Gianni, „Chvála slabého myslenia“, prel. M. Marcelli, in Kol., *Za zrkadlom moderny*, ed. E. Gál a M. Marcelli, Bratislava, Archa 1991, s. 155–163.
- VILIKOVSKÝ, Pavel, „Vec malého Dávidka pred obrom Goliášom nie je nikdy stratená...“, *Romboid*, 32, 1997, č. 1, s. 7–9.
- WINCZER, Pavol, „Poézia A. Plávku, J. Kostru a P. Horova v sedemdesiatych rokoch“, in Kol., *Hodnoty desaťročia*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1989, s. 117–147.
- ZAJAC, Peter, „Vývinové a aktuálne hodnoty Bajzovho románu René mládenca príhody a skúsenosti“, in Kol., *O interpretácii umeleckého textu 5*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1976, s. 219–242.
- ZAJAC, Peter, „Tatarkova cesta“, *Slovenská literatúra*, 40, 1993, č. 2–3, s. 92–104.

- ZAJAC, Peter, „Biografickosť Dominika Tatarku“, in *Ešte s vami pobudnúť, Spomínanie na Dominika Tatarku*, ed. P. Bombíková a I. Antalová, Bratislava, Nadácia Milana Šimečku 1994, s. 107–112.
- ZOCH, Ctiboh, „Prvý zväzok Slovenských pohľadov“, in *Slovenská literárna kritika 1*, ed. C. Kraus, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1977, s. 94–100. Pôvodne *Orol tatránski*, 2, 1847, č. 52–54.

Poznámka: V textoch jednotlivých statí odkaz na pramene uvádzam v zátvorke názvom pramenného diela, odkaz na sekundárnu literatúru menom autora.

Bibliografická poznámka

Jednotlivé state tohto súboru vznikali pri rozličných príležitostiach, ktoré uvádzam, rovnako ako ich pôvodné uverejnenie. Pre účely tejto knihy som zjednotil spôsob citovania, čiastočne aktualizoval odkazy na pramennú a sekundárnu literatúru podľa novších vydání, resp. prekladov a v niektorých prípadoch pozmenil názvy článkov. Okrem drobných, zväčša štylistických úprav som do podoby textov výraznejšie nezasahoval. Reagovať na výsledky, ktoré priniesol výskum po vzniku jednotlivých statí by niekedy znamenalo výraznú zmenu zorného uhla, ba i nutnosť novej interpretácie. S presvedčením, že nová interpretácia nemusí celkom zrušiť „starú“, ponechávam preto pôvodné znenie – aj ako ilustráciu doby svojho vzniku. Ak k závažnejším úpravám jednako došlo, upozorňujem na to poznámkou.

Bajza polemik čiže Od baroka k osvietenstvu (a späť). Prednesené na seminári Slovenská próza pohľadom mladej literárnovednej generácie (Pedagogická fakulta, Nitra 17. 12. 1980). In *Literárne rozhlady, Zborník mladej literárnej vedy*, ed. P. Zajac a V. Mikula, Bratislava, Smena 1986, s. 46–53.

Bohuslav Tablic a osvietenstvo. Prednesené na kolokviu Česi, Slováci a Francouzi v prvnéi polovine 19. stoeletí (Historický ústav AV ČR, Praha 8.–9. 11. 1996). *Slovenská literatúra*, 44, 1997, č. 3, s. 153–163.

Hollého obraznosť a bernolákovský klasicizmus. Prednesené na konferencii Význam bernolákovského hnutia v našich dejinách (Bratislava 23.–24. 9. 1987). In *Pamätnica Antona Bernoláka*, ed. J. Chovan, Martin, Matica slovenská 1992, s. 195–197.

Chalupkov zverinec („Zvierací“ aspekt Chalupkových postáv). Písané pre *Slovenské pohľady*, 107, 1991, č. 10, s. 106–112.

Hviezdoslav ako automýtus. Prednesené na konferencii Biografia P. O. Hviezdoslava v školskej literárnej výchove a v literárnom múzeu (Dolný Kubín november 1975). In *Biografistika v systéme literárneho vzdelania*, red. A. Popovič, Dolný Kubín – Nitra 1976, s. 95–105.

Symbolizmus v slovenskom literárnom dejepisectve. Prednesené na seminári

Súčasný pohľad na literárne dejepisectvo (Literárnovedný ústav SAV, Bratislava 26. 11. 1986). *Slovenská literatúra*, 35, 1988, č. 1, s. 53–57.

Významová štruktúra Chrobákových próz. Kapitola z rigorózneho práce *Literatúra – význam – mýtus* (Filozofická fakulta UK, Bratislava 1978, s. 34–67). V skrátenej verzii in *Biografické štúdie* 9, Martin, Matica slovenská 1980, s. 114–120. Tu niektoré formulácie a tabuľka Významová štruktúra Chrobákových próz spresnené.

Autobiografickosť a sujet (L. Ondrejov: *Šibeničné pole*). Prednesené na konferencii Ľudo Ondrejov 1901–1962 (Banská Bystrica-Uľanka 9.–10. 10. 1986). In *Ľudo Ondrejov 1901–1962*, red. J. Borguľová, Martin, Osveta 1988, s. 68–77.

Predposledné veci (J. Kostra: *Len raz*). *Slovenská literatúra*, 44, 1997, č. 1–2, s. 63–69.

Tatarka alebo Démon pátosu. Písané pre *RAK*, 1, 1996, č. 1, s. 24–31.

Postmoderné vyústenie? (Š. Moravčík: *Sedláci*). Prednesené ako úvod do kritickej diskusie o knihe (Zväz slovenských spisovateľov, Bratislava 13. 12. 1988). *Romboid*, 24, 1989, č. 10, s. 8–11. Neskôr (1991) mierne upravené a rozšírené o úvodné a záverečné pasáže.

Svet bez hlavy, telo v príbehu (P. Vilikovský: *Krutý strojvodca*). Prednesené ako úvod do diskusie o knihe (Klub nezávislých spisovateľov, Bratislava 1. 4. 1997). *RAK*, 2, 1997, č. 2, s. 14–18.

Žiť ako nikto (M. M. Šimečka: *Záujem*). Úvodné slovo do diskusie o knihe (Obec spisovateľov Slovenska, Bratislava 26. 6. 1997). *Rak*, 2, 1997, č. 3–4, s. 82–87. Sčasti upravené.

Autentickosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii. Mierne rozšírené znenie inauguračnej prednášky (Filozofická fakulta UK, Bratislava 4. 7. 1996). *RAK*, 2, 1997, č. 3–4, s. 65–74.

Menný register

- Bachtin, Michail M. 17, 47
Bajza, Jozef Ignác 15–21, 27
Bakoš, Ján 120
Bakoš, Mikuláš 15
Banšell, Koloman 51
Barthes, Roland 49, 68, 109, 113
Bělohradský, Václav 115, 116, 120
Blanch, Antonio 116, 120
Boileau, Nicolas 24, 26, 28, 30, 32, 33, 34
Brancuși, Constantin 109
Brezina, Ján 137
Brťáň, Rudo 23, 29, 53
Bútor, Martin 105, 109
Byron, George 51

Camus, Albert 124

Čepan, Oskár 78, 80, 84, 91
Černý, Václav 113

De Man, Paul 143, 144
Doležel, Lubomír 69

Eliade, Mircea 106, 113

Fándly, Juraj 20–21, 35, 38, 39
Feldek, Lubomír 128
Felix, Jozef 66, 76, 139, 142

Fidelius, Petr 140, 141

Foucault, Michel 137
Fuchs, Samuel 42

Gáfrik, Michal 137
Geduly, Ľudovít 51
Goethe, Johann Wolfgang 25
Goszczyńska, Joanna 115

Halaša, Pavol 76
Hamada, Milan 17, 109, 121, 122, 142
Hamuljak, Martin 142
Havel, Václav 112
Helcelet, Jan 142
Hof, Ulrich Im 23
Hollý, Ján 35–39, 141–142
Homér 47
Horov, Pavol 99
Horváth, Tomáš 136
Hronský, Jozef Cíger 135
Hucková, Eva 15
Hugo, Victor 113
Hurban, Jozef Miloslav 105
Hviezdoslav, Pavol Országh 49–56, 57, 59, 63, 137–139, 140

Chalupka, Ján 41–48
Chateaubriand, François René de 30

- Choma, Branislav 87
 Chrobák, Dobroslav 65–88
- Ionesco, Eugčne 113
- Jégé, Ladislav Nádaši 61
 Jesenský, Janko 58, 61
 Jozef II. 37
- Kaiser, Friedrich 142
 Kant, Imanuel 41
 Klátik, Zlatko 89, 90, 92, 93
 Kolbuszewski, Jacek 35
 Kollár, Ján 17, 23
 Komárek, Julius 54
 Kostra, Ján 97–103
 Kotvan, Imrich 15
 Kovács, Štefan 15
 Kowalská, Eva 23
 Kráľ, Janko 143
 Krasko, Ivan 53, 58, 60, 62, 63, 137–139, 140
 Krausová, Nora 91, 92
 Krčméry, Štefan 16, 135, 136, 141–142
 Kukučín, Martin 57
 Kusý, Ivan 57, 59, 61
 Kútnik, Jozef 142
 Kužma, Erazm 95
- Lévi-Strauss, Claude 80, 81, 83, 84
 Levin, Harry 109
 Littleton, Georges 27, 28
 Lotman, Jurij 68
 Loužil, Jaromír 47, 48
 Lyotard, Jean-François 108
 Ľudovít XVI. 32, 33
- Macura, Vladimír 28
 Maillol, Aristide 112
 Marcelli, Miroslav 28
 Marčok, Viliam 18, 19
- Matuška, Alexander 65, 68, 82
 Mauron, Charles 92, 93
 Mazák, Pavol 57
 Medzihradský, Adolf 51
 Meletinskij, Jurij M. 83
 Mesároš, Ondrej 106
 Mihálik, Vojtech 139, 140
 Miko, František 16, 55, 59, 62, 66, 70, 72
 Mináč, Vladimír 68
 Molière, Jean Baptiste P. 48
 Montesquieu, Charles de Secondat 18
 Moravčík, Štefan 115–120
 Morot-Sir, Édouard 136, 144
 Mukařovský, Jan 141
 Münz, Teodor 41–42, 43
- Ondrejov, Ľudo 89–95
 Ondruš, Ján 119
 Owen, John 15
- Palkovič, Juraj 23
 Petrík, Vladimír 90, 95
 Petrus, Pavol 57
 Pišút, Milan 57
 Plávka, Andrej 99
 Plutko, Pavol 99
 Podjavorinská, Ľudmila 61
 Pope, Alexander 23, 27
 Popovič, Anton 69
 Pražák, Albert 51
 Procházka, Martin 136, 140, 143
 Propp, Vladimír J. 70, 71
 Przybyszewski, Stanislaw 95
- Riffaterre, Michael 140
 Rousseau, Jean Jacques 23–24, 41, 42
 Roy, Vladimír 53
 Rúfus, Milan 102, 141
- Shakespeare, William 51

Schiller, Friedrich 25
Ślawiński, Janusz 94
Sloboda, Rudolf 68
Stacho, Ján 119
Svätopluk 38

Šafárik, Pavol Jozef 23
Šimečka, Martin M. 127–133
Šimkovič, Alexander 63
Šmatlák, Stanislav 35, 50, 51, 52, 57–
63, 109
Špitzer, Juraj 112, 113
Števček, Ján 42, 44, 45, 47, 59, 65, 74,
77, 80, 91, 97, 140
Štúr, Ľudovít 143
Šútovec, Milan 80, 139
Švantner, František 124, 125, 139, 140

Tablic, Bohuslav 23–34
Tajovský, Jozef Gregor 58
Tatarka, Dominik 105–113, 123, 125,
140
Timrava, Božena Slančíková 58, 60, 61
Tomaševskij, Boris 71, 74
Tomčík, Miloš 97, 99
Tóth, Pavol 112
Turčány, Viliam 138

Urban, Milo 65, 81

Vajanský, Svetozár Hurban 53, 54, 57
Válek, Miroslav 102, 103
Vantuch, Anton 48
Vattimo, Gianni 108, 113
Vergilius, Publius Maro 142
Vian, Boris 118
Vilikovský, Pavel 116, 121–125
Voltaire, François Marie Arouet 23, 28,
47
Votruba, František 60, 63

Winczer, Pavol 97, 98

Zajac, Peter 18, 19, 105, 106, 111, 140
Zoch, Ctiboh 105

Názov: Od baroka k postmoderne
Autor textu © Valér Mikula, 1997
Ilustrácie © Ľudovít Hološka, 1997
Vydavateľ © L. C. A., Levice 1997

ISBN 80-88897-07-6
EAN 9788088897064

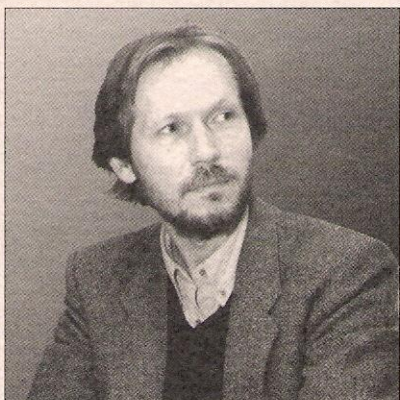
V roku 1997 vydal Koloman Kertész Bagala, vydavateľstvo L. C. A. Levice ako piaty zväzok edície Mimo. Korektúry Iva Kadlečíková. Vydanie prvé. Všetky práva vyhradené. Nižaká časť tejto knihy nesmie byť reprodukováná, uchovávaná v rešeršných systémoch, alebo prenášaná akýmkoľvek spôsobom vrátane elektronického, mechanického, fotografického, či iného záznamu bez predchádzajúceho písomného súhlasu autora, respektíve vydavateľa.

Kniha vychádza vďaka finančnej podpore Open Society Fund Bratislava.

Valér Mikula (nar. 1949) je profesorom slovenskej literatúry na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Knižne debutoval zbierkou básní *Zvieratko noc* (1974). Vydal teoreticko-metodologickú prácu *Hľadanie systému obraznosti* (1987), v ktorej interpretuje texty I. Kraska, M. Rúfusa, J. Stacha, J. Mihalkoviča, Š. Strážaya a ďalších slovenských básnikov. *Literárne observatórium* (1989) prinieslo knižný výber z jeho literárnych kritik a esejí. Z francúzštiny preložil *Vreckové básne* P. Alberta-Birota (1983) a pre divadlo *Hlavu medúzy* od B. Viana.

Kniha *Od baroka k postmoderne* prináša interpretačné sondy do diel slovenskej literatúry od konca 18. storočia po dnešok. Autor podrobuje novému čítaniu texty J. I. Bajzu, J. Hollého, J. Chalupku, D. Chrobáka, L. Ondrejova, J. Kostru a i. Stretáme sa tu s interpretáciami, ktoré boli svojho času kritizované z tzv. marxistických pozícií (*Hviezdoslav ako automýtus*) i takými, ktoré vyvolali diskusný ohlas v ponovembrovom období (*Tatarka alebo Démon pátosu*). Kniha vyúsťuje v čerstvej súčasnosti úvahami nad najnovšími prózami P. Vilikovského *Krutý strojuodca* a M. M. Šimečku *Záujem*.

1997 Vydavateľstvo L. C. A.
ISBN 80-88897-07-6



1997 Vydavateľstvo L.C.A.

ISBN 80 - 88897 - 07 - 6



9 788088 897064

Valér Mikula (nar. 1949) je profesorom slovenskej literatúry na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Knižne debutoval zbierkou básní *Zvieratko noc* (1974). Vydal teoreticko-metodologickú prácu *Hľadanie systému obraznosti* (1987), v ktorej interpretuje texty I. Kraska, M. Rúfusa, J. Stacha, J. Mihalkoviča, Š. Strážaya a ďalších slovenských básnikov. *Literárne observatórium* (1989) prinieslo knižný výber z jeho literárnych kritik a esejí. Z francúzštiny preložil *Vreckové básne* P. Alberta-Birota (1983) a pre divadlo *Hlavu medúzy* od B. Viana.

Kniha *Od baroka k postmoderne* prináša interpretačné sondy do diel slovenskej literatúry od konca 18. storočia po dnešok. Autor podrobujú novému čítaniu texty J. I. Bajzu, J. Hollého, J. Chalupku, D. Chrobáka, L. Ondrejova, J. Kostru a i. Stretneme sa tu s interpretáciami, ktoré boli svojho času kritizované z tzv. marxistických pozícií (*Hviezdoslav ako automýtus*) i takými, ktoré vyvolali diskusný ohlas v ponovembrovom období (*Tatarka alebo Démon pátosu*). Kniha vyúsťuje v čerstvej súčasnosti úvahami nad najnovšími prózami P. Vilikovského *Krutý strojnovec* a M. M. Šimečku *Záujem*.