

O hranicích nímandslendu a pastí nadinterpretace

Průhledy do světa Ľudevíta Dônče a spisovatele Petra Pišťanka

TOMÁŠ KUBÍČEK

Už v *Rivers of Babylon* před nás Pišťanek postavil skutečnost jako uzavřený svět, který existuje jaksi navíc, mimo jinou skutečnost či spíše pod ní. A to téměř doslova, neboť je to svět vyrostlý z kotelny. Pišťanek vytvořil stínovou realitu, jejímž předobrazem je důvěrně neznámé prostředí podsvětí, prostředí zločineckých gangů budovaných na pudových reflexech lidské smečky. Byla to skutečnost panoptikálních figurek, které vytvářely tento svět na páteři kauzální logiky místa „mimo“. Zneklidňujícím paradoxem tohoto „druhého“ světa bylo jeho vklínění do světa známého, do světa Bratislavy, města potkávaného. Přes zdánlivé průniky byla však mezi těmito dvěma skutečnostmi zachována pevná hranice. Tato hranice pak umožnila, že jednotlivé obratle páteře „jiné“ skutečnosti zapadaly drobnými kůstkami do sebe a koherence tohoto světa tedy nebyla narušena. Základním protikladem *Rivers of Babylon* se tak stal kontakt důvěrně známého s důvěrně neznámým. Modely situací Pišťankova románu narušovaly čtenářská očekávání (jako například očekávání „dobrých“ konců, či těsné spojenectví viny a trestu) a odvolávaly se na jinou rovinu očekávání. Byly vzpourou proti „tradiční“ racionalitě, proti konvenčnímu čtení, avšak současně potvrdily sebe samotné v modelové podobě této vzpoury proti racionalitě, jako odlitek z důvěrně známého kadlubu. Odmítnutí jakési prvotní morální kauzality i odpovídající kauzality příčina – důsledek bylo přitom opřeno o tradiční podobu vyprávění, jehož syžet představuje postupné, nekomplikované řetězení událostí v přehledné chronologické perspektivě. Postmoderní žánrový guláš, který probublával v kotli *Rivers of Babylon*, byl navíc ochucen cynickým sarkasmem, jímž byl vtahován do textu dobový kontext a který tu měl podobu šklebu aktualizace. Narativní soudržnost tohoto světa, slepeného ze zbytků, co zůstaly po jakési dřívější literární hostině, zaručoval vypravěč, který byl nejvýraznějším nástrojem Pišťankova vyprávění. Byl to klasický vypravěč ve třetí osobě, který střídá narativní masku nezávislého pozorovatele s průhledy přes vjemy svých hrdinů a tedy se subjektivizujícími pasážemi. Nejvýraznějším pak byl právě proto, že se podřídil své funkci vyprávět, ustoupil do pozadí dějů, nekomentoval, nehodnotil a přesto, že jeho pozorovací stanoviště bylo umístěno do samého středu dění, jen minimálně jsme si jako čtenáři uvědomovali jeho přítomnost. Pišťankův vypravěč byl tak druhou podmínkou toho, že se román nerozpadl do panoptika jednotlivostí, do chaosu. Přitom zjednodušení skutečnosti, její modelace v základních rysech a konturách, zdůrazňovalo povahu této skutečnosti jako karikatury skutečnosti jiné, jen tušené za dějem

příběhu. Jestli jsme tedy mluvili v souvislosti s první Pišťankovou knihou o skutečnosti jako o karikatuře, způsob výstavby textového světa v povídkách Pišťankovy následující knihy *Mladý Důňč*, naviguje naši čtenářskou zkušenost k textové skutečnosti jako k podobnosti. Přinejmenším v případě ústřední povídky souboru.

Všechny tři povídky jsou založeny na totožném půdorysu. Je jím svět mimo, svět jinde, paralelní svět, do kterého dění toho druhého (skutečného?) světa vrhá jen matné odlesky, či jinak, v němž se jen vzdáleně ozývají tóny nadindividuálních dějů. Aby nedošlo k mýlce: mluvíme zde o skutečnosti literárního textu, o skutečnosti, která existuje paralelně v textu, jako ta druhá či jiná, které je příběhem zaostřená skutečnost součástí. Pišťankovi hrdinové jsou postaveni jakoby mimo dějiny. Jsou uzavřeni do svých vlastních existencí, do světa s ostře vymezeným horizontem. Klasická situace celé řady prozaických textů šedesátých, sedmdesátých či osmdesátých let. Textů, v nichž se rozpoutává zápas o smysl bytí a činů, o místo člověka v dějinách. Textů, které jsou vyjádřením křivdy či pokřivenosti doby. Textů, které i v deziluzi, pramenící z pochopení vztahu jedince a dějin, spatřují primární okamžik progresu. Deziluze tedy představuje hnací motor těchto světů.

S ironicky pozvednutými koutky úst konstruuje Pišťankův vypravěč vedlejší světy svých hrdinů. Jejich skutečnost není skutečností navzdory či skutečností za trest, není deziluzí ani ještě nerozpoznanou iluzí. Kliše těchto spojení prostě u Pišťanka nefunguje. Jeho vedlejší světy jsou „nímandslendy“. Neplatí pro ně souřadnice konvenčních zkušeností. Hrdinové těchto světů nevnímají svoji existenci v nich jako křivdu. Svoji neúčast na velkých dějinách nepovažují za politováníhodnou. Nevzpírají se svému osudu a nešmátrají zoufale po „volantu dějin“. Oni prostě jen (v různých podobách, v těchto různých světech) jsou.

V povídce *Mladý Důňč* znamená pro hlavního hrdinu toto bytí ve světě permanentní posuny kruhy a hranicemi. Celý textový prostor má podobu neustále se rozšiřujícího kruhu, jehož středem je Ludevít Důňč, kruhu, který putuje jinými, pevnými kruhy-světy, dochází až na jejich hranice, překračuje je a přeměňuje je na podmnožiny svého kruhu. Důňčův pohyb ve světě je tak pohybem absorbujícím neznámé, přetvářející cizí ve vlastní. Tento pohyb kruhu zkušenostního světa Ludevíta Důňče se děje na lince příběhu, jenž představuje maximální přiblížení příčinné a časové posloupnosti. Příběh ani na okamžik nepustí ze svého středu postavu Ludevíta. Čas směřuje nekomplikovaně dopředu. Důsledky a příčiny se prostým řetězením navlékají na nit vyprávění. Linka vyprávění a střed zkušenostního kruhu jsou tak permanentním průsečíkem čtení. Tedy místem, kde se setkávají všichni aktéři vyprávění: postava, vypravěč a čtenář, bez toho, že by tomu poslednímu bylo cokoliv skrýváno či zatajováno. Vše se (téměř divadelně) děje před jeho očima. Model, který se tu před čtenářem otevírá, je klasický model cesty hloupého Honzy (Đura Truľa) do světa za zkušeností. Model, který byl s úspěchem prověřen bezpočtem pohádek a nejenom jimi.

Příběh, nebo Ludevítův pohyb, je založen na kontrastu stabilního a pohyblivého. Kruhy, které nejprve objímají Ludevítův zkušenostní kruh a posléze se stávají pouhou součástí jeho vlastního kruhu, jsou světy, které se nemění. Jsou založeny na pevném řádu – nebo spíše ne-řádu – a mají modelovou podobu hodinového strojku uzavřeného pod ocelovým pláštěm pouzdra. Změna, která se odehraje s Ludevítem a která způsobí, že

se tyto světy stanou podmnožinou Ludevítova světa, zpětně na tyto světy nepůsobí. Světy uvnitř Ludevítova kruhu zůstávají zakonzervovány. Tato skutečnost má za následek, že nedochází k zpochybnění Ludevítova rostoucího kruhu zevnitř. Jediná nejistota leží vně stále se rozšiřujícího kruhu.

Stabilitu Ludevítova světa umožňuje i podoba vypravěče jeho příběhu. Je jím vypravěč, který se střeží jakéhokoliv autorského či prostě vševědoucího komentáře. Opět se v něm prolínají dvě klasické narativní masky. V té první je prostým pozorovatelem, který zprostředkovává dění příběhu. V té druhé se z pozorovatele stává svědkem. Skutečnost se před ním – a před čtenářem – zjevuje z průzoru Ludevítova pohledu. Vypravěč tímto způsobem subjektivizuje prostor vyprávění. Jeho pohled na skutečnost příběhu je totožný s pohledem Ludevítovým. Neví o nic více, ani o nic méně nežli on. Je tedy vypravěčem, který vidí jen tu část skutečnosti, pro niž je Ludevít soustřednicí. Ani na chvíli však nepozbývá své základní charakteristiky, a totiž, že je vypravěčem bez těla, pouhým narativním hlasem. Hlasem jenž modeluje ucho textu, a tedy určuje podmínky pro čtenářské vnímání vznikající skutečnosti. Ještě jedné věci si na jeho strategii povšimněme. Jen zřídka má jeho vhléd podobu Ludevítova souvislejšího myšlenkového pochodu, který by ozřejmil kořeny motivace jeho jednání. Ludevít jedná téměř po celou dobu vyprávění takřkajíc pudově. Jeho rozhodování neanalyzuje příčiny a nezkoumá důsledky. Je nejprostší variantou reakce. K souvislejšímu Ludevítovu přemítání, které by objasnilo širší motivaci a zacílení jeho činu, dojde až na závěr příběhu. Zcela ostentativně v okamžiku, kdy se Ludevít, po návratu do prvního kruhu, rozhodne doplnit tento zborcený kruh o jeho přirozený střed. Vydává se do temného lesa – světa, aby v něm našel svého dědu, který jediný představoval přirozené centrum onoho prvního – rodového – kruhu. Odchází hledat dědu, neboť: „Dedo už budú vedieť, čo robiť. Nakúpia dobytok, opravia stajne, znovu obrobia zanedbané role. Všetko bude ako pred tým.“ Tedy teprve na konci příběhu jakoby se Ludevít stával individuem, které je schopné nejen činu, vznikajícího pod vlivem kontextu, ale i činu, který sám, vědomě a cíleně vytváří nový kontext.

Fakt, že se vypravěč vzdal prostě hodnotícího komentáře či komentujícího diskurzu (jak se často a s oblibou nazývá absence nejjednodušší podoby dialogu vypravěče a čtenáře), má za následek, že dialog, při němž vznikají estetická i etická kritéria literárního prostoru, byl přesunut z postavy vypravěče na postavu Ludevíta Dônče. Tento posun musí respektovat i čtenář a literární text tak získává v tomto smyslu určitou autonomii, právo stvořit si vlastní kritéria. Ludevít je tím postaven nejenom do středu dění, ale stává se i centrem etických a poznávacích kritérií románového prostoru. Skutečnost se podřizuje jednoduchému pohledu Ludevíta Dônče a zjednodušuje se. S jistou ironií tak zůstává nad textem zavěšeno postmoderní tvrzení o mnohosti světů a totožnosti člověka ve světě znaků. Ludevít Dônč se podobnými úvahami nezneklidňuje. Skutečnost má podle něj jen ten význam, který je ochoten jí propůjčit. Čin, neboť příběh o Dônčovi je veskrze akčním příběhem, tak získává zpět svoji ztracenou a zpochybněnou hodnotu.

Příběh Ludevíta Dônče, který nejprve z donucení opouští rodinu a vydává se pracovat do vzdálené fabriky, posléze, přes varování, odchází z fabriky na dobrodružnou výpravu do města a konečně opouští město, fabriku i rodinu a odchází „do světa“ hledat „děda“, je tradičním příběhem o překračování hranic zkušeností ve světě a naplňuje mo-

del takovéhoto příběhu. Absurdní kulisy a pravidla, ve kterém se děje, jej pak sblížují například se světem próz Franze Kafky.

Jestliže jsme v souvislosti s perspektivou vyprávění a se zkušenostními hranicemi v textovém světě mluvili o neustále rostoucím kruhu vnímajícího subjektu, jenž prostupuje a podřizuje si kruhy vnějšího světa, pak půdorys vyprávění je založen na podobném pronikání a rozšiřování perspektivy prostoru. Tyto dvě strategie spolu splývají a vytvářejí tak to, co je možné nazvat maximální zjednodušení čtení. Vyprávění neklade žádné překážky, neuskazuje stranou, nevrací se, linie prostoru a linie příběhu se rozvíjejí paralelně. Nejprve jsme jako čtenáři svědky stvoření tohoto prostoru „z temna“. Ludevít se probouzí a zaostřuje svůj pohled na okolní svět: „Kde...Kde to som! Doma, kde inde.“¹ Už v tuto chvíli dochází rovněž k ztotožnění perspektivy vypravěče a Ludevíta. V okamžiku, kdy se Ludevít probudí, „vklouzne“ vypravěč do Ludevíta a zprostředkovává skutečnost prostřednictvím jeho vjemů. Tato klasická vypravěčská maska zůstane zachována a umožní koherenci příběhu a textového světa v němž se děje. „Mladý Dôňč, tápavo se pridržiajavúc nábytku, podíde k oknu. Všade je ešte tma, tuhá noc. Vo vzduchu cítiť vôňu horiacích smolných brvien. Akiste ktosi v opitosti prekotil lampu a podpálil si chalupu.“ (s. 39)² Už v této krátké ukázce je možné doložit i princip výstavby fiktivního světa – Pišťankova textu. V kontaktu dvou posledně zmíněných vět. V první větě je nastolena jakási prvotní skutečnost, skutečnost, která vysílá ke čtenáři jasné signály pro určitý způsob čtení jako modelace vznikajícího prostoru: „Vo vzduchu cítiť vôňu horiacích smolných brvien.“³ Druhá věta však sešklebí realitu vznikající na základě prvotní informace a ustanoví model absurdní kauzality. Klíč k následnému světu. K světu, v němž vlaky nezastavují, ale musí se z nich seskakovat, k světu, v němž je jedinec součástí rozběhnutého stroje, kterou je možno kdykoliv nahradit (to jsou ony bezvýznamné smrti na trati, ve fabrice či při splavování Hronu). I tyto momenty jsou přitom důležitým milníkem na Ludevítově cestě k subjektivizaci světa. K subjektivizaci prostřednictvím činu, který spojí do té doby pouze na přítomnost zaostřené vyprávění s jeho minulostí. Teprve tímto svým činem promění Ludevít dění v dějiny. Čin ustanoví tedy nejenom vertikálu textového prostoru, ale i jeho souvislou horizontálu.

Ještě zpět k našemu tvrzení o akční povaze vyprávění. Podíváme-li se na třiapadesát stran textu, napočítáme osmnáct krátkých kapitol, z nichž je povídka sestavena. Každá kapitola je přitom vybudována jako samostatná příhoda Ludevítovy noetické výpravy. Má svůj začátek, svoji vlastní zápletku, motiv i ukončení v podobě dílčí pointy. Základními prostředky vyprávění zůstávají po celou dobu dialog a popis, který má podobu prostého nárysu a je zacílený na děj. Vyprávění je vedeno pomocí jednoduchých vět. Složitější souvětí bychom napočítali na prstech jedné ruky. I formální stránka vyprávění tak maximálně zjednodušuje čtení textu. Čtenář je přizván k prostřenému stolu, na němž má vše na dosah ruky a ani pro slánku se nebude třeba natahovat.

Modely, které Pišťankovi slouží pro výstavbu textového světa, mají za následek, že se před čtenářem formuje tento svět jako podobenství. Je to jiná kvalita světa nežli v přípa-

¹ PIŠŤANEK, Peter: Mladý Dôňč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 39.

² *Ibid.*, s. 39.

³ *Ibid.*, s. 39.

dě Rivers, kde jsme mluvili o karikatuře. Takovýto svět se rovněž odvolává na zcela jiné klíče, které má čtenář zvolit při svém pokusu o čtení, nebo jinak, řečeno s Umbertoem Ecem, takovýto svět aktivuje zcela jinou čtenářskou encyklopedii.

Mluvíme-li o modelech, které jsou s úspěchem využity v Pišťankově textu, není možné vynechat motiv města, v němž doznívá ozvěna modelového příběhu místa s tajemstvím. Tento motiv je v textu využit (modelově) jako klasický návratný motiv. Poprvé se s ním setkáme v okamžiku, kdy Ludevít opouští první kruh-svět, kruh rodiny a před seskokem z vlaku u fabriky (druhého kruhu-světa) se mu dostává rozhodného varování: „Vari chceš, aby ťa do Mesta zaviezlo? Chlapi v hrôze stíchnu. Len púha zmienka o Meste im zmrazilila krv v žilach. Fabrika sa medzitým približí.“ Později dostává Ludevít (a čtenář) další informace o městě a utvrzuje se v pocitu, že „Mesto je nebezpečné“, přesto však už v tuto chvíli dochází k rozhodnutí (ještě stále jde o rozhodnutí jako o pudovou reakci), že se tam vypraví. Postupně nabývá město v textu pomocí tradičních prostředků, jimiž se vytvářejí takováto místa s tajemstvím, stále hmatatelněji podobu neurčitě hrozby. Strach, který z tohoto místa plyne, je logicky pudového charakteru. Následně se ukáže, že vlastně nikdo z těch, kdo o městě zasvěceně mluví, je nikdy nenavštívil – další model je naplněn. Město pomalu získává podobu kafkovského zámku. Právě na motivu města je možné popsat rozdíl mezi absurditou prostoru u Kafky a u Pišťanka. K. v Kafkově Zámku se neustále pokouší dostat „dovnitř“, překročit hranice, které jsou mu vymezeny, naráží přitom na nestabilitu těchto hranic a trvalé průniky prostoru uvnitř a vně. O peripetiích a nemožnosti překonání hranic a dosažení zámku není třeba více rozmlouvat. Pišťankův L. v podobně absurdním prostoru nejenže bez jakýchkoliv problémů do města dorazí, ale nakonec ani neuzná za vhodné do něj vstoupit. Ztratí o něj zájem. Zůstává stát na jeho okraji a vrací se zpět. Město se stává nedůležité, zbytečné. Pozor, nemluvíme zde o významu tohoto motivu z hlediska výstavby smyslu vyprávění. Vrátime-li se ještě zpět k podobě města jako k návratnému motivu, který se neustále proplétá celým textem, nemůže nás nepřekvapit jeho následná destrukce a vlastně „znevýznamnění“ v konci textu. K. i L. stojí před totožnou zkouškou, vstoupit do prostoru s tajemstvím, do prostoru, který je vetkán do struktury textu a svojí trvalou přítomností se zdá být centrem, k němuž vyprávění, dějová linka příběhu, směřuje. K. zámku nedosáhl, a čert ví, zda by jej Kafka vůbec nechal zámku dosáhnout, spekulovat o prázdnotě tohoto prostoru je tak nemorální. L. vlastně do města rovněž nevstoupil. Červená nit, vinoucí se příběhem, končí v prázdné dlaní ironicky se uculujícího (modelového) autora. Čtenář, vychován stereotypy čtení, sledoval stopy, které mu tato figura v textu zanechávala a... byl lapan.⁴ Zdánlivý cíl, k němuž se výstavba smyslu zdála vésti, byl zaměněn a čtenáři nezbývá, nežli znovu soustředit svoji pozornost, přehodnotit svůj způsob čtení. Modelový

⁴ Podobný model použil vypravěč už při líčení druhého kruhu-světa. Fabrika se v noci proměňuje na tajemné a nebezpečné místo. Vedle denní skutečnosti je ještě skutečnost noční. Pišťankova noční fabrika je odlita z důvěrně známého kadlubu takovýchto míst. Hoří tu ohně, kolem kterých posedávají černí zachmuření chlapi, hovořící cizím jazykem. I před noční fabrikou je Ludevít důrazně varován. V představě čtenáře je modelován tento prostor v podobě nebezpečného živočicha. A co udělá Ludevít? Aniz by o varováních či o náznacích a znameních jakkoliv přemýšlel, vydá se na cestu noční fabrikou, která se jej opravdu pokusí ohrozit, aby následně skučela o milost.

příběh, nabízející modelový způsob čtení, v samém konci ucukl před vítězným stvrzením předpokládaného smyslu. Jako čtenáři sledujeme Ludevíta, který rozhodně vstupuje do „temného lesa“ významů, a tedy do dalšího kadlubu. O důvěrné známosti tohoto kadlubu, stejně jako v případech předchozích, však už začínáme pochybovat. V závěru našeho exkursu do struktury Pištankova vyprávění tak stojíme tváří v tvář paradoxnímu sousloví o důvěrně neznámém, které jsme, jako králíka z klobouku, vytáhli na počátku tohoto textu.

Na konci své výpravy „tam a zase zpátky“, na konci vyprávění, se Ludevít vydává opět na cestu. Mezitím však došlo k rozsáhlé proměně. Už není hloupým Honzou, který odchází, aby se vrátil a mezitím přechytračil kde koho. Jeho nový odchod a motivy tohoto odchodu vrhají na svět, který zůstává za ním, existenciální světlo. Odchází najít „děda“, aby jím doplnil zborcený kruh své rodiny. Z textu vystrčil růžky finální paradox Pištankova absurdního světa. Ludevítova snaha o dohledání vertikály, o dohledání centra, kolem něhož by byl znovu obnoven kruh rodiny, ruší hranice absurdity a přibližuje stvořený svět archetypálnímu světu mýtu. K světu s potřebou řádu, v němž individuum, prostřednictvím činu naléhavě artikuluje své „já“, samo sebe spatřuje jako součást příběhu mnohem rozsáhlejšího, jako součást procesu dějin. Destrukce hodnot, která byla vetkána do základů Ludevítova světa, se stala katalyzátorem nového pokusu o znovunastolení hodnotového systému.

kubicek@brno.cas.cz

O literatuře jako o řádu z chaosu

aneb několik poznámek ke knize Petra Zajace: Pulzovanie literatúry: Tvorivosť literatúry II

ONDŘEJ SLÁDEK

„*Jen cosi tenoučkého nás odděluje od chaosu.*“

Zdeněk Kožmín¹

Zdeněk Kožmín, brněnský literární historik a teoretik, publikoval tuto svou myšlenku v knize *Struktury* (1993), která byla koncipována jako soubor osobních zápisků, postřehů a úvah – o literatuře, o běžném životě, ale i o vlastní práci z let 1975 – 1989. Jednotlivé zlomky jsou uspořádány podle doby svého vzniku, roky jsou pak zároveň i názvy kapitol. Zdánlivě se tedy jedná o nesourodý, ničím nespojitý, nesystematický, neuspořádaný a tedy chaotický literární prostor. To ovšem neznamená, že text sám by nebyl integrovaný a že nemá strukturu. Právě naopak. Každý zlomek (chápaný jako struktura), každá samostatná úvaha, která není obvykle delší než pár řádků, spolu vnitřně souvisí, podobně jako spolu souvisí všechny kamínky v mozaice. V ní, stejně jako v tomto lite-

¹ Z. KOŽMÍN, *Struktury*, Brno: Rovnost 1995, s. 93.