

Pokus o životnú alternatívu: daň zo sekularizácie (Dušan Kužel: Lampa)

VLADIMÍR BARBORÍK, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Podobu slovenskej literatúry na začiatku sedemdesiatych rokov výrazným spôsobom ovplyvnili vonkajšie, aktuálnou politickou konfiguráciou podmienené zásahy. Personálne a štruktúrne zmeny v kultúrnych inštitúciách (spisovateľský zväz, vydavateľstvá, časopisy) vytvorili podmienky pre opätovnú mocenskú kontrolu tvorby a prerušili krátke obdobie relatívne autonómneho, na externých tlakoch menej závislého vývinu literatúry.

Jedným z bezprostredných dôsledkov týchto intervencií boli zmeny v edičných plánoch vydavateľstiev. Vydanie niekoľkých pripravených rukopisov bolo zastavené, iné, už vytlačené knihy sa nedostali do distribúcie alebo z nej boli stiahnuté. Vyskytli sa aj prípady, keď autori vytvorené diela nakladateľstvám ani neponúkli, pretože si uvedomovali, že ho za daných podmienok nemajú šancu vydať.

Napriek tomu, že knihy vyradené z verejného obehu a kritickej reflexie nemohli zasiahnuť do aktuálneho literárneho procesu v prvej polovici sedemdesiatych rokov (väčšina z nich sa dostala k čitateľom s viac ako dvadsaťročným oneskorením), predstavujú – predovšetkým v próze – zreteľnú alternatívnu líniu k oficiálnej produkcii onej doby. Sú zároveň svedectvom, že téza o bezvýchodiskovej kríze, v ktorej sa mali koncom šesťdesiatych rokov ocitnúť najmä mladší autori a ich tvorba, téza, na ktorej bol postavený oficiálny normalizačný výklad literárneho procesu šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov a ktorou sa vysvetľovali mocenské zásahy do oblasti kultúry, bola falošná, pričom v samotnom pojme kríza sa účelovo a bez odlišovania skontaminovali estetické, spoločenské a politické aspekty. Práve diela autorov, ktorí boli v tomto období postihnutí publikačným zákazom, potvrdzujú predpoklad, že slovenská literatúra mala vtedy aj svoju vývinovo produktívnu podobu, ktorá dokázala nielen nadviazať na podnety predchádzajúceho desaťročia, ale prinášala tiež rôznosť inovácií, aké sa naplno mohli prejavovať až v deväťdesiatych rokoch. Nové prístupy, skoro až k súčasnosti prekračujúce modernistický horizont šesťdesiatych rokov a atakujúce základný materiál literatúry – jazyk – a najmä jeho pokleslé, inštrumentalizované polohy, sú neprehliadnuteľné: tak v novele Pavla Vilikovského *Večne je zelený* (napísaná v prvej polovici sedemdesiatych rokov, vydaná v r. 1989), kde sa predstieraná dôležitosť tzv. veľkej histórie a jej zdanlivo objektívnych zákonitostí v nezastaviteľnom rečovom prúde definitívne rozpúšťa na sériu obskúrnych anekdot; iným spôsobom „pristihuje“ literatúru v jej nižších, pololudových žánrových formách Pavel Hružík *Slovenským dekameronom* (na vydanie pripravený začiatkom sedemdesiatych rokov, pod názvom *Párenie samotárov* vydaný r. 1993), varirujúc populárnu tému zločinu, pričom autorov ďalší poviedkový cyklus *Zvuky ticha*, prozaický pendant k Martinčekovmu a Hanákovmu prieskumu miznúceho „starého sveta“, vyšiel v samizdate (1976, doplnené oficiálne vydanie pod názvom *Pereat*, 1991); rovnako začiatkom sedemdesiatych rokov sa k čitateľovi nemohol dostať román Vincenta Šikulu *Ornament* (vyšiel v roku 1991), v ktorom cez osobný príbeh odkrýva zasypanú, vytesnenú, oficiálnym výkladom protirečiacu podobu päťdesiatych rokov; dlho bol nezvestný ru-

kopis románu *Láska*, vrátený v prvej polovici sedemdesiatych rokov Rudolfovi Slobodovi vydavateľstvom Smena: experiment, overujúci nosnosť väčšieho prozaického útvaru na žánrovom podloží privátneho, denníkového písania, vyšiel až v roku 2002.

Last but not least: medzi spomenuté diela, tematicky, štruktúrne a hodnotovo alternujúce väčšinu dobovej oficiálne vydávanej (a často oficióznej) produkcie, patrí aj próza Dušana Kužela (1940 – 1985) *Lampa*. Do tejto skupiny ju zaradujú nielen jej edičné peripetie, generačná príslušnosť i ľudské osudy autora, ale predovšetkým vnútorná príbuznosť s duchovnou klímou šesťdesiatych rokov a zároveň schopnosť toto obdobie reflektovane prekročiť.

Román bol pripravený na vydanie už začiatkom sedemdesiatych rokov, no k čitateľom sa dostal s takmer dvadsaťročným oneskorením, šesť rokov po autorovej predčasnej smrti (vyšiel v roku 1991). Dva rozsiahlejšie úryvky boli publikované v časopise Slovenské pohľady v rokoch 1971 (pod názvom *Deka*, č. 7, s. 103 – 117) a 1988 (pod názvom *Zažni v sebe lampu*, č. 6, s. 15 – 35). V rovnakom čísle časopisu nevydaný román pripomenul Peter Zajac: „... rukopis Kuželovho takmer dokončeného románu; volal sa vtedy *Lampa* – ktovie ako sa volá teraz; blúdi ešte vydavateľstvami...?“ (Zajac, 1988).

Pred prácou na románe *Lampa* sa Dušan Kužel etabloval v slovenskej literatúre šesťdesiatych rokov ako autor kratších próz. Literárny historik a kritik Július Noge v názve recenzie Kuželovho debutu *Vráti sa niekto iný* (1964) výstižnou skratkou, parafrázujúc titul jednej z poviedok, situoval autora v kontexte slovenskej prózy šesťdesiatych rokov (Noge, 1964). Označenie „tichý chlapec“, uchovávané si platnosť aj pri ďalších dvoch zbierkach próz (*Mimobežky*, 1967; *Útek z neba*, 1969 – posledná kniha vydaná počas autorovho života), je predovšetkým typologické. Charakterizuje spôsob, akým bol v danej dobe vklad Dušana Kužela do slovenskej prózy čítaný v porovnaní s tvorbou iných autorov novšej generačnej vrstvy, autorov vyhraňujúcich sa metodologickým a inšpirovaným prístupom k tvorbe (Johanides, Jaroš) či subverzívnou razanciou recesisticko-kritických spoločenských postojov (Hrúz). Kuželov prístup bol hodnotený ako nenápadnejší, menej novátorský: autor neexperimentoval, nadväzoval – podľa zistenia M. Hamadu – na tradíciu „dokonca našej realistickej prózy... typu Timravinho“ (Hamada, 1964).

Protagonisti Kuželových próz boli typovo stabilní. Skoro vždy išlo o variant vážneho neadaptabilného introverta, pre ktorého sociálne okolie a jeho témy predstavujú reálny problém – v protiklade napr. k mladým ľuďom Pavla Hruza, recesisticky „zhadzujúcim“ dobou sugerovanú oficióznú závažnosť (*Dokumenty o výhladoch*). Ani voľbou prostredia sa jeho tvorba veľmi neodlišovala od kulís, v ktorých sa pohyboval mládežnícky hrdina literatúry predchádzajúceho obdobia (brigády, internáty, vojenská služba, škola...). Kuželovo poviedkové písanie charakterizovala dôsledná, až „pedagogická“ zaujatosť pre svojich hrdinov a ich svet: tento aspekt tvorby bolo možné vysvetľovať ako explicitný, v štruktúre modernej prózy cudzorodý etický rigorizmus, ako prejav moralizovania, tradičnej to necnosti slovenskej literatúry. Autorov záujem však dokázal tematický horizont textov, teda prostredie školy a jeho rutinnú výučbovú prevádzku (či ponúkajúcu sa komunálnu kritiku jej „nedostatkov“), prekročiť smerom k znovuzvýznamneniu autentickej starostlivosti (a starosti) o „druhého“, starosti, ktorej prirodzenosť a samozrejmosť do veľkej miery potlačili veľké kolektivistické projekty svojím úsilím postarať sa

o „všetkých“. Tento aspekt Kuželovej prozaickej tvorby zo šesťdesiatych rokov sa rozvinul a paradoxne prehĺbil v *Lampe*.

Román sa začína krátkym, akoby zo súvislostí vytrhnutým prológom: „Zrazu sa v ňom rozsvietila lampa a on pochopil, že musí odísť.“ Príslovka zrazu je v bežnom použití naviazaná na predchádzajúci významový kontext, ktorý – pretože ide o prvú vetu textu – pochopiteľne chýba. Nie je jasné, čo „rozsvieteniu lampy“ v postave predchádzalo, ani to, o koho v tejto situácii ide. Jej dôležitosť a symbolickú funkciu však podčiarkuje priamy odkaz na titul románu. Zatiaľ bezmenný hrdina je v ďalšom texte prológu vystavený rozprávačskej perspektíve, ktorá „protirečí“ úvodnej introspektívnej vete: je nahliadajúny zvonku, kolektívnou optikou okolia, a zasadený do aktuálnych časovo-priestorových súradníc: „Bolo to niekedy začiatkom leta. Klasom praskali švy, slama iskrivo pukotala. (...) Okolo neho pobiehali žiačikovia, zbierali snopy a stavali kríže.“ Ide o tradičnú, slovenskou literatúrou často využívanú rurálnu sceneriu žatevných prác. Túto súvislosť podporuje výber jazykových prostriedkov: tak v lexike (využitie archaického tvaru „konča dediny“, expresívneho slovesa „čiara lipovou alejou“), ako aj v anaforickom rytmizovaní odstavcov („Videli ho, ako sa nenáhlivo zdvihol z medze... Potom ho videli konča dediny... A napokon ho stretli chlapi, čo približovali drevo.“). Z tohto až idylicky inscenovaného (témou i slovesne) a tradične dôverného prostredia však hrdina „musí odísť“: nepatrí k nemu, má „čudné oči“ a pri jeho obyvateľoch sa „ani nepristavil“, pričom „to všetko bolo kdesi veľmi hlboko pod ním a k nemu to nedolašlo“. No zároveň „bol šťastný. Chránil si ten plamienok dlaňami a celý sa v ňom zohrieval vediať, že to horí on sám.“ (Všetky doterajšie citáty s. 28.) Nesúlad medzi protagonistom a jeho okolím je podávaný dvojitou protirečivou optikou. Tá čitateľovi sprostredkuje tak pohľad spoločenstva na vyčleneného hlavného hrdinu (má čudné oči), ako aj jeho vnútornú perspektívu (bol šťastný), ktorou „prehliada“ cudzí svet okolo seba.

Kontrapunkt dvoch hlasov, dvoch rozprávačských uhlov pohľadu na nevelkom priestore prológu predznamenáva nielen naratívny postup, ktorý sa uplatní i v ďalšom texte románu, ale aj koncepčnú základňu Kuželovho diela. Je ňou modelovo vyhrotená konfrontácia dvoch životných postojov, aké môže jednotlivec zaujať voči okoliu. Krajnosť stanovísk medzi konformným prispôbením sa a úplným vyčlenením je v konečnom prozaickom tvare esteticky šťastne zmiernená a problematizovaná vnútornou neistotou hlavného hrdinu, jeho sebahľadačstvom.

Protagonistom románu je Ján – človek na úteku pred spôsobom života, ktorý mu ponúka okolie – pripomínajúci niektorých hrdinov z Kuželovej kratšej epiky. Vzdal sa zamestnania vo výskumnom ústave v hlavnom meste, oženil sa a učí na dedine. Zisťuje, že ambície, pred ktorými unikol (prestížna práca na špičkovom vedeckom pracovisku), ho dostihli v zmenenej podobe, v podobe konzumných predstáv o šťastí, ako mu ich vnucuje jeho manželka Kata (zárobok, zariadenie bytu, auto...). Dôvod, prečo sa rozhodol odísť od rodiny a zo školy nie je jednoznačný, rovnako ani cieľ jeho odchodu do hôr a neskoršieho putovania krajinou. Jánovou cestou sú dve paralelné putovania – to prvé, aktuálne vedie konkrétnym priestorom bez jasne vytýčeného cieľa, v druhom sa Ján vracia cez minulosť k sebe. Pobyť v lese mu neprinesie očakávanú samotu. Stretáva sa s rozprávkovými bytosťami (škriatok Fero a víla Jarka), no predovšetkým za ním prichádzajú nevitane

návštevy „zdola“, zo sveta, ktorý opustil. Sú to kolegovia zo školy, policajti a napokon ošetrovatelia, ktorí ho v zamrežovanej sanitke odvezú na psychiatrickú kliniku. Ostatní pacienti ho považujú za Mesiáša. Ján, keď pochopí, že je zbytočné ich presviedčať o opaku, prijme túto úlohu: dáva bláznom požehnanie, káže im a dokonca v sebe objaví schopnosti zázračného lekára. Vylieči svojho kamaráta (a „učeníka“) Martina. Spolu utečú z liečebne. V meste hľadajú pomoc u spisovateľa a rozprávača románu Dušana Kužela, potom sa pridajú k putovnému lunaparku a neskôr k brigádnikom na štátnom majetku. Počas putovania sa Ján stretne so svojou láskou zo študentských čias Annou, chvíľu s ňou žije, no napokon sa vráti do hôr, kde brigádnicí, inšpirovaní Jánom, založia spoločenstvo lampy. Tento pokus o ideálnu komúnu, tragicky ukončený Martinovou smrťou, stroskotáva na sporoch, ktoré si jej členovia priniesli z predchádzajúceho života. V závere románu je Ján opäť na ceste a znovu sám. Pred sanitkou, ktorá ho od úteku zo psychiatrie neustále prenasleduje, sa skryje na kríži Božích múk, pričom telom prekryje plechového Krista a zoberie na seba jeho podobu. V situácii, ktorá má symbolický presah a zároveň je aj ironickým komentárom k nemu, sa román končí – bez toho, aby Jánove osudy epicky jednoznačne uzavrel: „*A Ján už vie, že sa sotva tak skoro dostane dole.*“ (Posledná veta prózy, s. 334.) V románe dominuje personálny rozprávač spätý s postavou hlavného hrdinu. Aj v prípadoch, keď sa rozprávanie zameriava na iné postavy (Martin, Anna), ide o naratívnu situáciu, v ktorej je médiom ich príbehov Ján. Napríklad v Martinovom prípade je poslucháčom jeho príbehu („– *Dobre, počúvam ťa, – povie Ján.*“ s. 151) a ten sa až následne transformuje do „objektívnej“, nesprostredkovanej narácie („*Martin sem prišiel z vojenčiny.*“ s. 151). Jediným vybočením z personálnej rozprávačskej situácie je Jánova návšteva u spisovateľa a rozprávača príbehu (10. kap.), keď narácia zrazu prechádza do ich-formy („*Vtedy si Ján celkom náhodne spomenie na mňa.*“ s. 182) a „rozprávačské Ja sa stane“ na chvíľu „postavou toho istého sveta ako ostatné postavy románu“ (Stanzel, 1988). Podobne ako iné vedomé porušenia literárnych konvencií aj tento epizódny vstup rozprávača do deja (jeho „materializácia“) je autorovým upozornením na „literárnosť“ jeho epického podujatia a smeruje k literatúre ako k tomu, o čom sa bude hovoriť. Umožňuje mu z priestoru románovej fikcie ironicky komentovať literárnu realitu konca šesťdesiatych rokov, vlastnú tvorbu nevynímajúc („– *nedávno som zachytil v rádiu jednu tvoju poviedku... neviem už, ako sa to volalo... bolo to čosi s dajakou ružovou lampou a ustavične sa tam súložilo...*“ s. 183). V kaleidoskopicky skratkovitom prehľade rozvinie súvislosti témy a individuálnej poetiky u kolegov-prozaikov a nezabudne ani na kritiku svojej poslednej knihy: „*Keď ho nechám ďalej potulovať sa po kraji a spomínať na detstvo, to už bude téma ako u Vinca Šikulu... bude mať pletky so ženskými, a to bude zase ako od Ruda Slobodu... – Ešte by som ťa mohol pichnúť týmto žabykláčom! – To nerob, – povedal pokojne. – To by bolo ako u Petra Jaroša.*“ s. 185 – 186; „– *Vieš, nakoniec nie je dôležité, ako to vzniklo, len aby celkový tvar nebol tvarom namáhavo vykonštruovaným a aby človek neostal visieť kdesi medzi nebom a zemou. Ej, bistu, tak ti tuto kdesi vnútri cítim, že vo svojich prózach s nehybným epickým jadrom, zbavených takmer každého pohybu, budem ešte musieť vykonať krok od závislosti na realite sveta k realite umenia.*“ (s. 184; zvýraznené časti sú citátmi z recenzie P. Zajaca na knihu Útek z neba, podč. V. B. Zajac, 1970).

Aj personálne rozprávanie, inak implikujúce zúženú, na jedinú postavu obmedzenú perspektívu, dáva v Lampe priestor iným hlasom. Napriek skutočnosti, že postava Jána je i z aspektu rozprávania v románe ústrednou, Lampa nie je „monologickou“ prózou. Umožňuje to typ pochybujúceho, hľadajúceho hrdinu, ktorý empaticky počúva aj iných: do ústrednej príbehovej osnovy je tak vpletená „mnohoreč“ (a teda aj stanovisko) ostatných postáv, akési echo ich hlasov. V týchto pasážach Kužel využíva pestrý repertoár sprostredkujúcich postupov, predovšetkým dialogické pasáže a nevlastnú priamu reč, s ktorou hrdina vedie vnútorný dialóg („*Možno o mne hovorí celá dedina. Schytil sa, zmizol, nechal tak ženu i deti, niekoľko dní neprišiel do roboty.*“ s. 42).

Ozvena hlasov väčšiny postáv v Jánovom vedomí a rovnako aj ich „part“ v priamej reči, sú, pochopiteľne, modelovou redukciou ich prehovorov. Väčšinou sa k nim viažu ako k predstaviteľom istého sociálneho typu s negatívnymi konotáciami (Kata – malo-meštiačka; jej otec – človek lipnuci na majetku; učiteľ Kamaráš – karierista...), pristihujú ich („*Čo povedia ľudia? 'Ludia' sú Katino zaklinadlo.*“ s. 41). Iba vo výnimočných prípadoch, ak ide o postavy so silnou emocionálnou väzbou na protagonistu, dostávajú právo na ucelený príbeh (Martin, Anna). No väčšina ľudí, ktorých stretáva Ján na svojej ceste, sa prejavuje defektnými, situácii neprimeranými a rôzne štylistické vrstvy neorganicky kontaminujúcimi prehovormi, jazykom, ktorý je už iba vyprázdnenou, mediálne deformovanou a častým nadužívaním opotrebovanou ozvenou niečoho, čo kedysi mohlo mať myšlienkovú a štylistickú pôvodnosť. Patrí k nim opitý lesník, bľabotajúci z novín vyčítané frázy („*Naše lesy sú naše oné... naše zelené bohatstvo. náš ten... zelený poklad.*“ s. 31), ale aj učiteľ, ktorý rozpráva o svojom súkromí jazykom oficiálnych správ („*Aj názory si niekedy hlasnejšie vymeníme, veď bývaš nado mnou, iste začuješ...*“ s. 65), či zástupca riaditeľa, prihovárajúci sa kolegom na oslave svojich narodenín gramatikou straníckych úvodníkov („*Dovoľte mi ešte raz sa poďakovať všetkým zložkám a orgánom, za ktorých spoluprácu a porozumenie v našej ťažkej čínorodej práci im čo najsrdečnejšie ďakujem...*“ s. 71). Kritikou jazyka, ktorá je ale predovšetkým kritikou spoločnosti používajúcou (a deformujúcou) tento jazyk, sa román *Lampa* približuje niektorým aspektom parodicky-recesne orientovanej prozaickej tvorby Pavla Hruza zo šesťdesiatych rokov (*Dokumenty o výhladoch*, 1966; časť poviedok z *Okultizmu*, 1968).

Jánov príbeh je príbehom dvoch časov. Do aktuálneho diania, ktoré je podávané v gramatickej forme prítomného času (tzv. historickým prézentom), vstupuje pásмо spomienok, väčšinou vyjadrené tradičným epickým préteritom. Retrospektíva priblíži čitateľovi podstatné momenty dovtedajšieho Jánovho života: takto je *Lampa* nielen knihou zhruba šesť-mesačnej „peripatetie“, ale aj románom jedného života, v ktorom nechýbajú ani určujúce a pre svoju dobu typické zásahy režimu päťdesiatych rokov do osudu hrdinu (neprijatie na vysokú školu: „*Pochádza z maloburžoáznej rodiny.*“ s. 95). Kužel tu k dospelosti, do krízy Kristovho veku doťahuje prieskum svojho epického hrdinu-vrstovníka a nadväzuje tak na poviedkovú trilógiu zo šesťdesiatych rokov (a opäť, tentoraz tematicky a zasadením do konkrétnej doby na Hruzov poviedkový cyklus *Okultizmus*). Spojitosť s predchádzajúcou tvorbou sa prejavuje aj v kompozícii – hoci ide o rozsiahly prozaický útvar, aj tu platí to, čo v súvislosti s kratšími prózami vyslovil jazykovedec Jozef Mistrík: „Jeho kompozícia vo všetkých rovinách a zložkách je síce precízne premyslená, ale má aj dosť priezračnú

schému. V základnom pláne sa text členieva spravidla simultánne, vytvárajúc paralelné, oproti sebe stojace celky. Celé takéto „plochy“ textu vedú navzájom dialóg“ (Mistrík, 1969). Mistríkom identifikované „dialogické plochy“ sú v románe doplnené ešte osobitnými, makrokompozične vyčlenenými a na báze snovej vízie vybudovanými útvarmi – Zjaveniami. Ich vyčlenenie z románového korpusu je zdôraznené aj tým, že nie sú číslované ako ostatné kapitoly, ale dostávajú vlastné poradie (Zjavenie I, II a III).

Zároveň sa stávajú súčasťou v románe viacnásobne využitého postupu trojnásobného opakovania či variácie. Ako príklad možno spomenúť tri Jánove odchody do hôr, tri návraty domov, tri stretnutia so starenkou, ktorá hľadá syna, tri „návštevy“, ktoré chcú vrátiť Jána späť do „normálneho“ života – v poslednom prípade na zámernosť tohto postupu poukazuje aj umiestnenie motívu na začiatok kapitoly a anaforické variovanie úvodnej vety („*Jedného rána sa na čistinke zjavia dvaja muži.*“ s. 63, kapitola 4; „*Jedného rána sa zjavia na kraji čistinky dvaja muži.*“ s. 99, kapitola 6; „*Jedného rána o niekoľko dní zjavia sa na pokraji čistinky dvaja muži.*“ s. 129, kapitola 7.). Prítomnosť triád je v románe natoľko nápadná, že presahuje rovinu číreho kompozičného postupu a získava významovú platnosť: odkazuje k triadickej kompozícii útvarov ľudovej slovesnosti (z nich čiastočne vychádza aj repertoár postáv: škriatkovia, víly) a kooperuje s významnou motivickou líniou knihy, v ktorej je Jánov príbeh paralelizovaný so životom Krista.

Lampu charakterizuje prepracovaná nadväznosť a variabilita jednotlivých motívov, ich návratnosť a zrkadlenie v iných konfiguráciách. Tento postup sa týka najmä plánu postáv. Je epicky dôsledným rozvinutím predstavy spoločnosti, ktorú na viacerých miestach explicitne sformuluje hlavný hrdina: sociálny svet je svetom rolí, ktoré sa jeho obyvatelia naučili hrať a ktoré ich postupne pohlcujú. Tieto úlohy sú zameniteľné, ľudia si ich medzi sebou vymieňajú a podávajú ako štafetový kolík – markantné je to vo vzťahu postáv k hlavnému hrdinovi: tak víla Jarka Jánovi „pripomína Annu“ (s. 53), ale jej replika po erotickej iniciácii („*Čo si budeš teraz o mne myslieť?*“ s. 99) je zjavným odkazom na Katu a jej predstavy o dôstojnosti pri súloži; Katino presvedčenie, že ona najlepšie vie, čo je pre Jána dobré, takmer doslovne preberá inštitúcia psychiatrie („*Čerthovie, po čom Ján túži, on sám to sotva vie, a tak by urobil múdrejšie, keby sa aj v tomto spoľahol na ňu, na Katu.*“ s. 82; dialóg na psychiatrii: „– *Moje dobro nechajte láskavo na mňa! – To práve nemôžeme, – usmial sa doktor. – Máte o ňom nesprávne predstavy.*“ s. 134; Katina návšteva: „– *Všetci ti chceme dobre, vieš?*“ s. 137); Jánovo súžitie s Annou sa začne podobat' na manželstvo s Katou. Tento systém podobností a opakovaní však zároveň – z hľadiska životnej perspektívy protagonistu – postupne eliminuje všetky Jánove možnosti a uzatvára mu ďalšiu cestu: nemá kam, ku komu ísť, pretože v tom ďalšom/ďalšej sa vždy nájde niečo z toho, čomu sa rozhodol uniknúť.

So základnou myšlienkovou osnovou románu úzko spolupracuje nielen rozsiahly, minuciózne vypracovaný systém motivického vnútrotextového nadväzovania a zrkadlenia, ale aj pestrá škála alúzií, intertextových odkazov. Román využíva rôzne vrstvy kultúrnej tradície (rozprávku, evanjeliové motívy i pohanskú, do podoby púťovej atrakcie premenenú smrťku), no tie sa zároveň v jeho štruktúre aj radikálne sekularizujú – vytvárajú bizarnú zmes, v ktorej sa ich pôvodné hodnotové parametre nivelizujú a tradičné životné určenia miznú.

Nadviazanie na kultúrny odkaz, ktorý bol spájaný s vysokým étosom, a zároveň zachytenie procesu jeho postupného vyprázdnovania je charakteristické pre motivickú líniu Jánových kristovských transfigurácií.

Prihlásenie sa k tejto tradícii má u Kužela niekoľko podôb. Jedna sa vzťahuje k menu hlavného hrdinu. To môže odkazovať tak na Jána Krstiteľa, ako aj na apoštola Jána, tradíciou stotožňovaného s anonymným učeníkom, „ktorého Ježiš miloval“ (Jn 5, 23 – 25) a zároveň tvorcu rozsiahleho a významného korpusu textov Nového zákona. (Starocirkevná tradícia mu pripisuje autorstvo jedného z evanjelií, troch Jánových listov a Zjavenia apoštola Jána.) K Jánovi Krstiteľovi odkazuje jedna veta z evanjelia („On bol lampa, ktorá horí a svieti, a vy ste sa chceli chvíľu veselieť v jeho svetle“ Jn 5, 33 – 35.), spájajúca jeho postavu so symbolikou, ktorá je ústredná aj v Kuželovom románe, so symbolikou lampy a svetla. Tá je často využívaná v Biblii, najmä v Novom zákone. Na literárny odkaz apoštola Jána nadväzuje *Lampa* prítomnosťou zjavných ponášok na biblické žánre (kázne, podobenstvá a predovšetkým Zjavenia) autorsky spojené s jeho osobou.

Protagonista *Lampy* sa trikrát prihovára rôznemu publiku: jeho reči stylisticky i kontextom pripomínajú Kristove kázne. Vznešenosť prvých dvoch je „znížená“ tak prostredím (blázinec a panoptikum), ako aj skutočnosťou, že v prvom prípade ide o prehovor na objednávku, takmer vynútený poslucháčmi („– *Tak im povedz, čo by si hovoril, keby si bol Kristus!*“ s. 146), a v druhom o improvizáciu v maske niekoho iného („– ... *nehovorím za seba... hovorím za podobu, ktorú som vzal na seba.*“ s. 232). Reč v blázcovi pripomína Kristovo poslanstvo nádeje a spásy, je výzvou k zmene, pričom v niektorých častiach sú priamo parafrázované jeho slová (Ján: „*Práve ste sa narodili a idete vlastnými názvami pomenovať všetko okolo seba.*“ s. 148; Kristus Nikodémovi: „*Nečuduj sa, že som ti povedal: Musíte sa znova narodiť.*“ Jn 3, 7.). V druhom prípade Jánova travestia kázne nadväzuje na eschatologický pátos Apokalypsy. V tretej reči, prednesenej rozhádanému spoločenstvu lampy, odkladá Ján masky a hovorí sám za seba. Je to vážna, až pedagogicky naliehavá úvaha (Ján sa obracia na poslucháčov ako na budúcich učiteľov), podporená príkladmi z aktuálneho života. Jej dôsledky ale úplne protirečia zámeru, s akým bola prednesená: spoločenstvo sa rozpadá a „učeník“ Martin tragicky zomiera. Jediný pokus prihovoriť sa iným a nespoliehať sa pritom na sprostredkovaciu silu sugestívneho kultúrneho vzoru sa končí neúspechom.

Pozoruhodným spôsobom využil Kužel možnosti apokalyptického žánru. S odkazom na najtemnejší, ťažko interpretovateľný text Nového zákona, za ktorý je Jánova Apokalypsa považovaná, sú do textov troch Zjavení vtiahnuté vytesňované obsahy vízií a snov (detské erotické fascinácie, spoločenské trápnoty, obrazy vlastného zmaru i spoločenských katastrof...), aké nebolo možné v prísne rozvrhutej dejovej línii *Lampy* uplatniť. Disciplinovaná kompozícia románu je tu vyvážená nepredvídateľnosťou a asociatívnou voľnosťou, s akou si svoj materiál organizuje sen. Osobité miesto má v knihe tretie zjavenie. V modernej, technologickým pokrokom dotovanej vízii ľudskej duše ako obrazovky televízora nadväzuje Kužel na civilizačnú kritiku poviedkového súboru *Útek z neba*. Kaleidoskop stále rýchlejšie sa prelínajúcich televíznych žánrov v obludnej skratke rekapituluje rôzne druhy a žánre komunikačných aktov (umenie, rozhovor, western, populárna hudba, beseda, pornografia, psychoanalýza...), zomletých masovým médiom do unifikovaného audiovizuálneho impulzu. Ak jednou z kľúčových tém šesťdesiatych rokov bol fenomén médií a postupujúca virtualizácia

životného sveta, prózy Dušana Kužela patria k prvým (a vo svojej naliehavosti ojedinelým) slovenským pokusom o epickú reflexiu tohto problému. Vo výsmešnej, do karikatúry zdeformovanej podobe sa tematika vráti na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov v prózach P. Pišťanka a D. Taragela (*Sekerou a nožom*).

Okrem motivických či žánrových travestií je biblický kontext *Lampy* prítomný aj v Jánovom príbehu, ktorý problémovo prepisuje niektoré kľúčové pasáže Kristovho života. Problematickejší je už samotný akt poverenia, vstupu do role: Ján úlohu spasiteľa neprijal dobrovoľne, je mu násilím vnútená jeho spolupacientami v blázinci (je do nej vlastnými „učeníkmi“ doslova dokopaný: „*Cíti údery. A kopance. [...] – Som Kristus, – povie unavene. – Dajte mi už pokoj! Áno, som Kristus!*“ s. 145). Ako nositeľ cudzieho údely pripomína hlavného hrdinu montypythonovskej filmovej blasfémie *Život Briana*. Niekoľkokrát sa túto rolu pokúša opustiť a opäť je vystavený fyzickým atakom okolia (v krčme mu rozbije hlavu opilec, ktorého odmietol zázračne uzdraviť). Pozemské vyvrcholenie Jánovho kristovského údely sa udeje vo chvíli, keď je sám, opustený učeníkmi a bez svedkov, udeje sa však tiež – keďže tu sa román končí – bez zavŕšenia, ktorým by bola napríklad dobrá zvesť o zmŕtvychvstaní: na nerozoznanie splynie s tradičným symbolickým kontextom, rozpustí sa v ňom bez stopy, bez toho, aby k nemu niečo dodal.

Sekularizácia nepostihuje iba novozákonnú kultúrnu tradíciu. Do tohto procesu sú vtiahnuté aj postavy rozprávkovej sféry – škriatkovia a víla Jarka. Ich zosvetštenie, „odkľatie“ a vplynutie do sveta ľudí má podobu úpadku a iniciácia sa stáva znesvätením: piadimužík Fero predvádza „zábavné“ kúsky („*– Viem erdžať ako kôň,*“ s. 271), pričom žobré cigarety, alkohol a drogy, Jarka ponúka svoje telo („*– Alebo ona ti zatancuje... Aj sa ti pritom vyzlečie, ak chceš, – povie piadimužík Fero. – No tak daj aspoň špaka!* [...] – Počuj, Janči, nemáš aspoň číkulí?“ s. 271 – 272.).

Lampa prináša viacero komických, groteskne inscenovaných dejových sekvencií (pohovor s inšpektorom, pokus o predvedenie na policajnú stanicu, útek zo psychiatrie, putovanie so smrťou). Rovnako komické sú Katine predstavy o dôstojnosti, normatívne zasahujúce aj do priestorov inak samozrejmej spontaneity a prirodzenosti („*Ján preštudoval niekoľko dostupných príručiek, Kata si však so svojou obdivuhodnou intuíciou hneď rozdelila všetky možné polohy na dôstojné a nedôstojné a tie druhé rozhodne odmietala.*“ s. 88). Na úrovni spomenutých epizód by román mohol ostať čítavým, šikovne napísaným katalógom neveľmi sympatických figúr, pristihovaných vo chvíľach, keď sú najsmiešnejšie. No neúspešné hľadanie dôstojnosti sa týka nielen jednotlivých postáv, ale postihuje celý epický svet románu: každý pokus o vážnosť či dokonca vznešenosť stroskotáva, smerovanie k tragickému sa zvráti do trápnoty. Preto aj smrť „učeníka“ Martina, ktorý odmietol zaprieť novú „vieru“ (nedal sa prinútiť k tomu, aby oplúľ symbol lampy), je napoly náhodná a napoly zbytočná: znak lampy už nemá čo označovať, spoločenstvo sa rozpadlo a jeho nechcený duchovný vodca je opäť na ceste do samoty. Znížená modalita *Lampy* je ale zakotvená hlbšie než na pláne postáv a povrchových dejov. Vychádza z transfigurácie kultúrnych štruktúr, z ich aktualizácie, preverenia novými podmienkami, a teda aj významového prevrstvenia (dôstojné sa stáva komickým, posvätné sa profanizuje). Tento stav všeobecnej pokleslosti má svoju primeranú konkretizáciu v situačnej komike, dobre ho vystihuje epický výstup v žánrovej podobe grotesky či frašky. Pre Jána bol pokus prejsť k vážnej, maskou „nekrutej“ existencii

životne nemožným – a pre román esteticky problematickým. Pri prvom vydaní na to upozornil Vladimír Petřík: „Jánovo ‚vysoké‘ poslanie dostalo v posledných častiach podobu akejsi pedagogickej výchovy, čo môže byť vari aj umelecký nedostatok...“ (Petřík, 1991).

Text *Lampy* v sebe integruje niekoľko románových typov. (Na jeho štruktúrnú komplikovanosť upozornil a typologicky ho ako román „tkaniva, série“ identifikoval Pavol Minár. Vid' Minár, 1997.) V nadväznosti na rozhodnutie protagonistu vytrhnúť sa z rodinného a sociálneho zázemia, odísť, je románom cesty či putovania. Na rozdiel od jeho tradičnej podoby, kde cieľ má väčšinou vonkajšiu, na splnenie určitej úlohy naviazanú, reálnymi geografickými súradnicami danú a hrdinom vopred známu či nimi predpokladanú polohu, má Jánovo putovanie predovšetkým vnútorný, duchovný charakter: je cestou k sebe, k strateným, zasunutým podobám svojho Ja („*Potom hodí rukou, minulosti sa aj tak nezbaví... A keď sa to tak vezme, prišiel ju sem vlastne hľadať.*“ s. 29). V tomto zmysle je možné Lampu čítať aj ako variant románu výchovy – novodobý autodidaktický román. Privátna Jánova cesta sa ale stáva – bez toho, aby sa o to snažil a niekedy aj proti jeho vôli – anabázou sociálnou: na jeho experiment so sebou reaguje rôznym spôsobom spoločnosť, predovšetkým jej viaceré inštitucionalizované štruktúry (rodina, škola, polícia, klinika...). Ich tematizáciou získava Lampa aj kritickú intenciu a stáva sa sociálnym románom svojej súčasnosti.

Spoločnosť sa v *Lampe* prejavuje predovšetkým ako sústava nátlakových, na jednotlivca útočiacich mechanizmov, ktoré prenikajú až do privatissima rodiny či intímnej sféry erotiky (Katina závislosť na mienke iných). V modelovej podobe je miera sociálneho nátlaku odstupňovaná v troch „návštevách“: nebezpečenstvo nepredstavujú Jánovi kolegovia zo školy, personifikujúci hlas verejnej mienky (práve to, čomu sa Ján snaží uniknúť); dokonca aj policajti – predstavitelia represívnych zložiek štátnej moci – vzbudzujú skôr smiech než rešpekt či dokonca strach (ich výstup má komickú modalitu, je alúziou na známe, literatúrou alebo filmom už využité vzťahové schémy: „dobrý“ a „zlý“ vyšetrovateľ). Skutočnou hrozbou sú inštitucionálne rámce psychiatrie a v širšom slova zmysle vedy, mechanizmy redukujúce človeka na predmet výskumu. Ako tretí prídu za Jánom sanitári z psychiatickej liečebne. Na rozdiel od ostatných postáv románu sa ich operatívne jazyku nedá nič vyčítať: s Jánom vôbec nekomunikujú, iba sa o ňom (a pred ním) rozprávajú v 3. osobe, spútajú ho a ako balík odvezú na kliniku.

Kuželov obraz úplného zvecnenia človeka korešponduje s dobou, v ktorej nedemokratické režimy začali nahrádzať priame, bezpečnostnými zložkami páchané násilie psychiatrizáciou, diskrétnejšou a najúčinnnejšou formou spoločenskej eliminácie. (Zároveň to bola doba, ktorá začínala tieto formy „neviditeľného“ a akceptovaného násillia zviditeľňovať filozofickou reflexiou, napr. v prácach M. Foucaulta.) Zdroj pocitu permanentného ohrozenia, ktorý z putujúceho Jána robí aj človeka na úteku, je symbolicky lokalizovaný v sanitke so zamrežovanými oknami, hrozivo križujúcej krajinu: „*Treba si dávať pozor. Po cestách blúdi sanitka s dvoma mužmi v bielych plášťoch. Možno už chodí niekoľko sanitiek. Možno chodia muži i bez sanitiek a bez plášťov. Ktokoľvek môže byť mužom, čo si práve odložil biely plášť*“ (s. 228).

Kuželov román je aj príkladom transformácie toposu psychiatrie ako literárneho priestoru. Významné diela medzivojnovkej literatúry priniesli obraz blázinca-azyly, ktorý

v nepokojných prevratových časoch (časoch zániku monarchie, vojny a nastolovania nových režimov) – a v zvrátenom (chorom) svete – predstavuje miesto normality, slobody a úniku, prípadne aj priestor akéhosi vyššieho poznania. Švejkovi sa v blázinci páči a musia ho odtiaľ vyhodit' („Když později Švejk líčil život v blázinci, činil tak způsobem neobyčejného chvalořečení: – [...] Je tam taková svoboda, vo kerej se ani socialistům nezdálo. [...] Každěj tam mohl mluvit co chtěl a co mu slina právě přinesla na jazyk, jako by byl v parlamentě.“ Hašek, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka...* Praha : Naše vojsko, 1959, s. 67 – 68.). Pred nepriazňou doby sa ukryje v blázinci účtovník Berlaga z románu Il'fa a Petrova *Zlaté tel'a* („– V sovietskom Rusku... je blázinec jediné miesto, kde môže žiť normálny človek... Nie, s bolševikmi sa žiť nedá. Radšej si poživem tu, pri obyčajných bláznach. Tí aspoň nebudujú socializmus... Napokon tu mám osobnú slobodu. Slobodu presvedčenia. Slobodu slova...“ Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 155.). V epilógu *Radeckého pochodu* sa okresný hajtmán von Trotta o smrti milovaného cisára Františka Jozefa dozvedá od blázna vo vojenskom oddelení ústavu pre choromyseľných („– Dal jsem si vás zavolat, abych vám sdělil důležitou zprávu. Nikomu to neříkejte! Kromě mne a vás to živá duše neví: Starý umírá! – Odkud to víte? – zeptal se pan von Trotta. Chojnicki, stále ještě u dveří, zdvihl prst ke stropu, pak jej položil na ústa a řekl: – Shůry!“ Roth, Joseph: *Radeckého pochod. Kapucínská krypta*. Praha : Odeon, 1986, s. 277.).

Blázinec druhej polovice 20. storočia – a sem patrí aj Kuželovo stvárnenie tohto toposu v Lampe – sa stáva miestom vytesnenia, eliminácie. V znepokojujúcom epickom predvedení represívno-usmerňujúcich a manipulatívnych praktík sociálnych inštitúcií, za ktorými sa dá ľahko spoznať s určitou dobou spätý konkrétny režim, sú pendantom Kuželovej prózy niektoré diela Jána Johanidesa, vychádzajúce od druhej polovice sedemdesiatych rokov (*Nepriznané vrany, Najsmutnejšia oravská balada, Previesť cez most...*). *Lampa* ako spoločenský román sa ale dokázala problémovo vpísať aj do širších, obmedzenia spomenutého režimu prekračujúcich kultúrno-civilizačných rámcov svojich čias.

Na začiatku je osobné rozhodnutie hlavného hrdinu, za ktoré ručí a ktorého dôsledky nesie iba on sám. Neskôr vznikne spoločenstvo, skupina ľudí podobná sekte, ktorí sa rozhodnú nasledovať ho: sú ním jeho spolupacienti na psychiatrii, považujúci Jána za Krista, sú to aj študenti na letnej brigáde. Všetci Jánovo konanie „čítajú“ a interpretujú, spoliehajú sa naňho, no zároveň vkladajú do jeho činov vlastné intencie. Spoločenstvo sa formalizuje, vytvára si osobitú semiotiku (našitý znak na košeli) i pravidlá, a postupne získava podobu, ktorá musí byť Jánovi cudzia. On nemá vopred hotové riešenia, je problémom sám pre seba: so znepokojením sleduje, ako sa jeho obrazný, nehotovosť a procesualnosť privátnej situácie vyjadrujúci jazyk (slová o potrebe vykoľajit' vlak) stáva pre niektorých z nasledovateľov-učeníkov operatívnym návodom na „priamu akciu“. Pritom obraz „vykoľajeného vlaku“ je zrejmy predovšetkým ako výzva ku konfrontácii s otvorenosťou, s neznámym, s niečím, čo nadobudne u každého inú podobu a ako také sa nedá ani ideologizovať, ani kolektivizovať. Sme svedkami modelovej transformácie individuálneho, nehotového osudu na ideológiu, ktorá začína žiť vlastnými pravidlami a cieľmi, nezávisle od svojho skutočného alebo domnelého zakladateľa. Jeho „učenie“ – hoci v Jánovom prípade by bolo presnejšie hovoriť o nezamýšľanom vzore – sa stáva objektom manipulatívnych výkladov, z ktorých každý ašpiruje na pravovernosť.

Príbeh spoločenstva lampy sa dá čítať aj v dobovo konkrétnejšej optike ako epická, pedagogicky znepokojená – a v slovenskej literatúre ojedinelá – reflexia niektorých spoločenských pohybov, prekračujúcich domáci horizont v druhej polovici šesťdesiatych rokov. Patrili k nim predovšetkým protestné, kontrakultúrne hnutia, nadväzujúce na beatnickú revoltu a artikulujúce generačnú vzburu proti konzumnému svetu rodičov, vzburu dotovanú rýchlo sa rozvíjajúcou popkultúrou a v jej rámcoch najmä prostredníctvom médií všadeprítomnou rockovou hudbou. Najznámejším bolo hnutie „detí kvetov“ – hippies, no paralelne s ním a do určitej miery v opozícii k jeho filozofii nenásilia a odchodu zo spoločnosti („taking off“) sa v závere desaťročia aktivizujú ľavicové, väčšinou študentské hnutia s ambíciami radikálne zmeniť svet. Tento pohyb vyvrcholil koncom šesťdesiatych rokov a v nasledujúcom desaťročí prešiel do extrémistických polôh (Červené brigády v Taliansku, Frakcia červenej armády v Nemeckej spolkovej republike). V Československu sa po auguste 1968 sociálna energia týchto hnutí stala súčasťou celonárodného protestu proti okupácii: v tomto kontexte bola aj od roku 1969 mocensky potláčaná a likvidovaná, rovnako ako rocková hudba – jej kultúrna báza. Táto energia odporu – vytlačená z oficiálnej scény a zahnaná do undergroundu – stála aj pri zrode najvýznamnejších opozičných aktivít v nasledujúcom desaťročí (proces s členmi Plastic People of the Universe ako podnet k Charte 77).

Ideológia nenásilia a všeobjímajúcej lásky sa však transformovala aj do extrémnych, spoločensky patologických polôh. Podľa kulturológa a hudobného kritika Iana MacDonalda „... aj hravý relativizmus ‚kvetinového hnutia‘ z leta 1967 splodil vlastnú nemesis v podobe extrémistov, ktorí zožaleli pri užívaní LSD, ako boli Motherfuckers (Skurvenci), Mansonova rodina, Molotov Cocktail party a Weathermen (Meteorológovia)...“ (MacDonald, 1997, s. 23 – 24). Najznámejší je prípad tzv. Rodiny Charlesa Mansona: členovia tejto komúny 9. augusta 1969 zavraždili v Los Angeles herečku Sharon Tateovú a jej štyroch priateľov. Hromadná vražda, ako na to poukazuje MacDonald, bola inšpirovaná aj piesňami Beatles a priamočiarym výkladom niektorých nejasných pasáží ich veršov: „... v auguste 1969 Mansonova rodina prekročila hranice medzi analýzami textu a masovou vraždou“ (s. 254), keď napr. „jedna z obetí Charlesa Mansona, Leno La Bianca, bol nájdený s vidličkou v bruchu a na neďalekej stene bolo krvou napísané ‚Death to pigs‘ (Smrť prasatám), čo predstavuje jednoznačnú narážku na poslednú strofu (piesne Beatles, pozn. V. B.) Piggies“ (s. 258). Ďalším príkladom „nedorozumenia“ je „výklad“ inej piesne tejto skupiny, pri ktorom „Charles Manson zjavne nevedel, že helter skelter je v anglických zábavných parkoch označenie pre tobogan, myslel si, že nahrávka má niečo s peklom a považoval ju za inštrukciu pre apokalyptickú rasovú vojnu, ktorú sa on a jeho ‚rodina‘ pokúsili začať vraždami Sharon Tateovej a jej priateľov v auguste 1969“ (MacDonald, 1997, s. 244). Hoci v Kuželovom románe Ján deklaruje, že nechce „budovať beatnickú komúnu ani čundrácku osadu, ani útulok pre deklasované živly“ (s. 277), existuje zrejma súvislosť medzi jeho spoločenstvom a myšlienkami, ktoré určovali charakter šesťdesiatych rokov. Aj radikálna akcia, ktorú po odchode z komúny podnikne Fredy a jeho partia, je inšpirovaná neadekvátnym, priamočiarym „čítaním“ Jánových slov, tej „nepodarennej metafory“ (ako ju zhodnotí sám autor) o „potrebe vykoľajiť vlak“. Nemožno dokázať priamu Kuželovu inšpiráciu spomenutým prípadom Ch. Mansona. Dôležitejšia je skutočnosť, že táto päťnásobná a mediálne mimoriadne „vytážená“ vražda (najznámejšou obeťou bola gravidná herečka a manželka vtedy už svetoznámeho režiséra Romana Polanského) sa

do určitej miery stala aj exemplom o konci určitých tendencií a nádejí, spájaných s danou dobou, zviditeľnila riziká, ktoré jej nezáväznosť prinášala, a obrala ju o proklamovanú „nevinnosť“. Tento prípad prispel – spolu s násilím, ktoré sa začalo objavovať aj na rockových festivaloch – k definitívnemu koncu sna („Dream is over“ spieval John Lennon krátko po odchode od Beatles), sna o svete, ktorý sa zmení pôsobením hudby, kvetov, halucinogénov a voľnej lásky. (Na koncerte Rolling Stones v Atlante 9. novembra 1969 – niekoľko mesiacov po legendárnom Woodstocku – Hell’s Angels z usporiadateľskej služby terorizovali poslucháčov a jedného návštevníka zabili.)

Román *Lampa* je domyslením (a sproblematizovaním) odkazu desaťročia, na konci ktorého pravdepodobne začal vznikať – domyslením, ktoré je v slovenskej kultúre vzácné aj preto, že neopakuje ani jeden z už tradičných prístupov. Nie je ani paušálnou kritikou, akej bolo toto obdobie vystavené počas normalizácie, odsúdením z pozícií vtedajších držiteľov moci, ktoré kultúru politizuje a ako takú niekedy až kriminalizuje (išlo o výklad oficiálne záväzný až do roku 1989). Nepredstavuje však ani adoráciu šesťdesiatych rokov a dokáže prekročiť ich zjednodušenú, pietne idealizovanú podobu („zlaté sixties“), v akej sa zachovali najmä v spomienkach účastníkov, ten nevyžitý a zakonzervovaný stav, v akom boli nútené opustené na začiatku nasledujúceho decénia a na podobu ktorého sa domodelovávali počas ďalších dvadsiatich rokov – predovšetkým časťou výtvarníkov na periférii oficiálnej scény či v priamej opozícii k nej. Širší priestor – podporovaný aj dobovým porozumením pre všemožné podoby retra – získal takýto pohľad v prvej polovici deväťdesiatych rokov: aj v týchto súvislostiach mohol byť Kuželov román aktuálny pri svojom oneskorenom vydaní.

Hoci knihu na začiatku deväťdesiatych rokov sprevádzalo iba zopár recenzných ohlasov, išlo o poctivé čítania Kuželovho textu, väčšinou presahujúce bežný referátový štandard a potvrdzujúce aktuálnosť *Lampy* aj po rokoch. Tieto výkony boli zasadené do spoločenskej situácie po roku 1989 a prirodzene akcentovali najmä protitotalitné gesto románu. Kritický výklad zdôrazňoval a oceňoval predovšetkým Jánovo „nastavenie sa“ k slobode, jeho pokusy o autenticitu (prirodzenosť). Zároveň však väčšina kritikov presne identifikovala problémovosť hrdinového úsilia, no nie každý ho rovnako ocenil: Ladislavovi Čúzymu „racionálna autorská skepsa, negujúca prvotne sformulovaný etický ideál“ čítanie „znejasnila“ a text esteticky sproblematizovala; pre Zoru Pruškovú bol „Kuželov román z rodu najvážnejších pokusov slovenskej prózy o úprimnú a autentickú výpoveď na tému ľudskej slobody (...) jedinečný a neprekonaný svojím ironickým a relativizujúcim úsilím o obraz absolútnej ľudskej slobody“. Spojitosť s duchovnou atmosférou šesťdesiatych rokov, ale aj určitú tvarovú problémovosť *Lampy* postrehol Vladimír Petrik: „V románovom príbehu je akýsi náznak beatnickej revolty americkej mládeže, ktorá v šesťdesiatych rokoch žila v komúnach a riadila sa filozofiou nenásilia... Jánovo ‚vysoké‘ poslanie dostalo v posledných častiach podobu akejsi pedagogickej výchovy, čo môže byť vari aj umelecký nedostatok...“ Neskôr sa k románu typologicky presnou analýzou vrátil Pavol Minár, do celku Kuželovej prozaickej tvorby ho zaradila v portrétnej štúdii Eleonóra Krčméryová.

Sú diela, ktoré do literatúry svojej doby prinášajú zásadnú inováciu, iné – a je ich väčšina – sa tematicky a formovo vyrovnávajú s prevládajúcimi tendenciami, a niektoré si môžeme predstaviť aj ako osamelý, s aktuálnou literárnou pevninou nespojený ostrov.

Pri charakteristike Kuželovej Lampy sa treba vrátiť do obdobia, v ktorom bola napísaná: potom môžeme hovoriť o knihe, ktorá je svojskou bodkou za jednou epochou, o diele, sumarizujúcom mentálny i literárny svet rýchlo sa uzatvárajúcich a nevyžitých šesťdesiatych rokov na Slovensku... Môžeme hovoriť o románe bilančnom, no zároveň aj o pokuse prekročiť obraz „sixties“, ako ho dokázala podať súdobá slovenská próza, smerom k všeobecnejším civilizačným trendom.

Táto bilancia však v sebe niesla aj niektoré tendencie, ktoré sa v slovenskej literatúre mohli plnšie prejavíť až v deväťdesiatych rokoch.

Lampa je návratom k veľkej, príbehovo dotovanej epike. V Kuželovej generácii v čase vzniku diela bola románová forma skôr výnimkou (R. Sloboda); rozsiahle prozaické projekty, ktoré patrili k úspechom slovenskej literatúry od polovice sedemdesiatych rokov, sa súčasnosti ako námetu vyhýbali (opäť s výnimkou R. Slobodu) a svoje ťažisko našli v novších či dávnejších dejinách (Ballekov cyklus o Palánku, Jarošova Tisicročná včela, Šikulovi Majstri alebo Hykischov Čas majstrov).

S literatúrou deväťdesiatych rokov je Kuželovo dielo spojené ironickým obnažením literárnosti: svojou autoreferenčnosťou, keď jej témou sa stáva literatúra sama, ale aj zdôraznením „postupu“ (priama, antiiluzívna intervencia rozprávača a autora do príbehu), keď na existenciu „pravidiel hry“ upozorňuje ich porušením.

Lampa predstavuje aj kritickú reflexiu masmédií, reflexiu vyslovenú v čase, keď ich prítomnosť nemusela byť pocitovaná tak naliehavo a samozrejme ako dnes.

Román je napokon skeptickou metatextovou polemikou s „veľkými príbehmi“ a ich dejinnou teleológiou. Týka sa to príbehu rozprávajúceho dejiny spásy, ale aj jeho laického, do tohto sveta vsadeného variantu, ktorý hľadá „spásu“ v sne o sociálnej rovnosti, ako aj modernistickej, vedeckým rozvojom dotovanej viery v oslobodenie človeka prostredníctvom technologického pokroku. Je však aj domyslením situácie, ktorá nastáva po tom, čo sa tieto veľké smelujúce rozprávania zdiskreditujú a vyprázdnia: situácie neregulovanej relativistickej slobody, ktorá sa z ideálu mení na buňuelovský „prízrak“.

Dušan Kužel, v roku 1966 autor iba jednej vydanej knihy, sa v rozhovore s Júliusom Vanovičom vyslovil v súvislosti s údelom svojej generácie takto: „... pre nás pohotovo postavili koľaje, z ktorých sme sa nesmeli odchýliť. Neučili nás poznávať, chceli nás osvietiť. (...) Dorastali sme a prekvapene sme zisťovali, že veľké slová, ktorých bolo plné ovzdušie, vyslovovali celkom malí ľudia“ (Vanovič, 1968, s. 198). V čase, keď tento rozhovor vyšiel časopisecky i knižne, nebolo možné medzi citovanými riadkami ešte vytušiť zárodok budúceho románového projektu, tú súvislosť, ktorá sa dnešnému čitateľovi *Lampy* samozrejme ponúka (hoci iba v podobe kľúčových slov a spojení: „koľaje, z ktorých sme sa nesmeli odchýliť“ – „osvietenie“ – „veľké slová“ – „malí ľudia...“). Zárodok projektu, ktorým jeho tvorca presiahol svoj dovtedajší tvorivý horizont; projektu, ktorý presiahol životný horizont svojho tvorcu – i čas, v ktorom vznikol.

VYDANIA

1. vydanie: Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.

2. vydanie: In: Dušan KUŽEL: *Dielo II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2003. (Všetky citáty sú z druhého vydania.)

LITERATÚRA

- ČÚZY, Ladislav: Román z pozostalosti. In: *Kultúrny život*, roč. 25, 1991, č. 36, s. 9.
- HAMADA, Milan: V hľadani zmyslu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 80, 1964, č. 6, s. 122 – 123. (O knihe Vráti sa niekto iný. Knižne in: HAMADA, Milan: *V hľadaní významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966, s. 245 – 248. In: *Kritika 64*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 204 – 208.)
- KRČMÉRYOVÁ, Eleonóra: Dušan Kužel. In: *Portréty slovenských spisovateľov 2*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.
- MACDONALD, Ian: *Revoluce v hlavě. Beatles, jejich písně a 60. léta*. Praha : Volvox Globator, 1997.
- MINÁR, Pavol: Zažni v sebe lampu. In: *Slovenská literatúra*, roč. 44, 1997, č. 3, s. 218 – 221. Autor v štúdiu identifikuje niektoré základné žánrové a motivické štruktúry inkorporované v románe, ako aj spôsob ich usporiadania: „Lampa je románom typu *tkaniva, série*. S dominujúcou ‚vzorkou‘ štruktúry románu o zostupe do divočiny sa v tkanive románu Lampa navzájom preplicajú hagiografický žánr, legenda, rozprávka, groteska, paródia,... intertextuálne poukazy (napr. sekvencia s policajtní ako intertextuálny poukaz na analogický pochod Švejka a jeho eskorty z gamizóny k poľnému kurátovi...), iníciačný román s majstrom, adeptom a pannou (Ján, Martin, sestra Helena, resp. Eva), román putovania, chronotop cesty a princíp náhodných stretnutí, výchovný román, využitie toposu hory ako miesta s tajomstvom...“ (s. 220)
- MISTRÍK, Jozef: Rytmus introspektívneho Kužela. In: *Slovenské pohľady*, roč. 85, 1969, č. 3, s. 58 – 63. (Štúdia o štýle Kuželových próz.)
- NOGE, Július: Tichý chlapec prichádza. In: *Mladá tvorba*, roč. 9, 1964, č. 6 – 7, s. 69 – 72. (Knižne in: NOGE, Július: *Literatúra v pohybe*. Bratislava : Smena, 1968, s. 178 – 187.)
- PETRÍK, Vladimír: Svetlo v nás. In: *Tvorba T*, roč. 1 (10), 1991, č. 5, s. 30 – 31.
- PRUŠKOVÁ, Zora: Byť sám sebou ako niekto iný. In: *Slovenské pohľady*, roč. 107, 1991, č. 7, s. 130 – 131.
- STANZEL, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988, s. 12.
- VANOVIČ, Július: *Antidialógy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
- ZAJAC, Peter: Krok pred prózou. In: *Mladá tvorba*, roč. 15, 1970, č. 2, s. 57.
- ZAJAC, Peter: 5 x 5. In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 6, s. 148.

Štúdia vznikla ako súčasť grantového projektu *Čítame texty slovenskej literatúry (Sondy do slovenskej literatúry II.)*. VEGA 2/4116/4. Vedúci riešiteľ prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

SUMMARY

The study deals with a novel of a Slovak prose writer Dušan Kužel (1940 – 1985), called *Lampa* (A Lamp). This work was written in the first half of the 70th but it was published only in 1991. The novel belongs to the many texts at the turn of 60th and 70th, which could not be published in the political and cultural regime after the Soviet occupation of Czechoslovakia. It represents a structural, progressively productive and value relevant alternative to officially published literature of that period.

The prose *Lampa* (A Lamp) is an ambitious project, organically joined several traditional novel types: a novel of journey, scholastic – autodidactic novel, as well as a novel with a socially critical intention. The work of Kužel is also connected with 90th, mainly with its ironical revealing of literary substance, when the theme becomes a literature itself.

The novel is a sceptical polemic with “great stories”: and their telology: with a Christian story of the “history of salvation”, with a socialist story of emancipation of a person of work and then with another “story of salvation”, based on a belief in technological progress. It is also a fathoming of the situation which follows when the big tightly connected narrations lost their credit and emptied: they are situations of non-control, amorphic freedom, which is transformed from an ideal into a phantom.