

Kniha spomínania

(Pavel Vilikovský: Čarovný papagáj a iné gýče)

PETER DAROVEC, Filozofická fakulta UK, Bratislava

Čarovný papagáj a iné gýče (2005) je zbierkou ôsmich poviedok. Ide o súbor veľkosťou relatívne rovnorodých textov. Žiadny z nich výrazne nepresahuje rozsah tých ostatných a nemôže si tak pri prvotnej recepcnej evidencii nárokovať dominantnú pozíciu. Z tohto hľadiska sa teda žiadny text knihy neavizuje ako jej prirodzené významové centrum, nestáva sa jednoznačným interpretačným kľúčom celej knihy, voči ktorému sa ostatné – kratšie, a teda z hľadiska prvotnej registrácie zrejme menej dôležité texty – vymedzujú iba ako jeho potvrdzujúci alebo problematizujúci variant či ako polemická, no významovo menej disponovaná negácia. Pri skusmom nahliadnutí by sme mohli túto zbierku próz považovať za celkom obvyklú knižnú realizáciu sumára autorovej poviedkovej tvorby istého obdobia, v ktorej jednotlivé texty vystupujú viac-menej samy za seba, teda bez toho, aby sa nanovo ozmysľovali svojim kontextovým okolím. Mohol by nás k tomu viesť napríklad aj fakt, že niektoré texty, ktoré poznáme z predchádzajúceho časopiseckého publikovania, sa do knihy dostali bez zreteľných úprav a nie sú ani zasadené do nejakého nového, ex post vytvoreného rámca.

Pri hlbšom skúmaní poviedok však zistíme, že táto kniha svoje prirodzené – akokoľvek neavizované, skôr naopak ukryvané – významové centrum má, a zistíme tiež, že žiadna z poviedok sa v knihe nevyskytla nemotivovane (pričom za motiváciu nepovažujeme samotný fakt jej existencie a vôľu autora knižne ju uverejniť), a voluntárne nie je ani poradie, v ktorom sa poviedky v knihe vyskytujú. Už dopredu môžeme povedať, že za jednu zo základných a dištingtívnych kvalít zbierky považujeme práve jej makrokompozíciu, teda výber a radenie poviedok v knihe. Je to preto, že makrokompozícia tejto knihy sa neriadi len estetickými, z recepcného hľadiska ťažko uchopiteľnými kritériami (ako je to pri zbierkach žánrovo rovnorodých, inak však rôznorodých textov v knižnej praxi bežné), ale pôsobí významotvorne, a je preto aj interpretovateľná.

V zbierke nájdeme dve protichodné kompozičné tendencie. Na jednej strane autor pre tvorbu významu celku využíva už zmienenú rozličnosť, v istom zmysle až nesúrodosť jednotlivých poviedok, na strane druhej sa v týchto rozdielnych textoch objavujú zjednocujúce, variantne sa opakujúce motívy. Ide najmä o motívy temporality, nenápadného dourčenia časových, či presnejšie dobových súradníc deja, ktoré ho vo všetkých prípadoch situujú do bližšej či vzdialenejšej minulosti. Pravidelnosť, s akou sa tento motív temporálneho dourčenia deja v textoch opakuje, sa tak stáva ďalším interpretačným kľúčom ku knihe ako celku.

Rôznorodosť textov sa na makrokompozičnom pláne knihy zhodnocuje najmä tým, že komunikatívnejšie, z čitateľského hľadiska jednoduchšie texty tvoria prirodzené recepcné popredie „textu knihy“ (tieto texty sú dotované humorom, ale sú zároveň menej osobne zaangažovanou výpoveďou), pričom do recepcného pozadia sa dostávajú texty osobné, látkovo dotované autentickou životnou skúsenosťou autora. Práve ukrytie tohto

druhého typu poviedok do textového pozadia inverzne avizuje ich dôležitosť – vieme predsa, že v kvalitnej literatúre sa to dôležité, významovo zaťažené zvyčajne ocitá v pozadí či na okraji (pozri k tomu napríklad Rakús, 1995). Významotvornosť takéhoto makrokompozičného princípu posilňuje aj fakt, že s jeho pendantom sa stretávame aj o jeden plán nižšie, na úrovni kompozície jednotlivých poviedok tejto knihy, v ktorých sa nezriedka s tým dôležitým, ozmyselňujúcim, stretáme akoby mimochodom, kdesi na okraji textu či dokonca až v jeho úplnom závere.

V knihe identifikujeme tri konzistentné skupiny poviedok. Tú prvú, z makrokompozičného hľadiska azda najmenej zaujímavú skupinu, tvoria typické autorove prozaické texty (*Telovka, Báseň v próze a Veľké more, oceán*), ktoré svojou témou, problémovosťou i spôsobom narácie všetky spolu jasne odkazujú na Vilikovského predchádzajúcu poviedkovú tvorbu (napríklad na texty zo zbierok *Eskalácie citu* či *Krutý strojvodca*). Tieto poviedky sú v knihe roztrúsené ako stála pripomienka autorovho dlhodobo nemenného, poučene skeptického pohľadu na svet, kombinovaného s neustávajúcou ambíciou dopátrať sa zmyslu a citu práve v tých extrémnych situáciách, v ktorých zmysel a cit prirodzene absentujú.

Prvá z nich, poviedka *Telovka*, svojou témou voľne nadväzuje na Vilikovského návratný problém „eskalácie citu“, ako ho poznáme z viacerých minulých textov (*Eskalácia citu I – III, Metodologická poviedka, Celkový pohľad na Máriu B.* a iné). Opäť sme konfrontovaní s extrémnym ľudským činom – v tomto prípade s jednou z vražd sériového nekrofilného vraha Johna Reginalda Hallidaya, ktorá je nielen menom vraha, ale aj použitými reáliami (spomína sa napríklad obchodný dom Marks a Spencer) situovaná do Veľkej Británie. Táto príznaková lokalizácia, i keď tentoraz neverifikovaná novinovou či inou citáciou, opäť evokuje realitu látky, teda „skutočný príbeh“ za textom, a to aj pre čitateľa, ktorý by nepoznal tento relatívne známy historický prípad. Extrémny čin, o ktorom sa rozpráva, je – ako sme si u Vilikovského takisto zvykli – štartérom uvažovania o zmysle. Tentoraz nielen o zmysle tohto konkrétneho diania, dokonca nielen o zmysle ľudského života, ale „až“ o zmysle existencie ľudského rodu.

Rozprávač tejto poviedky si takúto mieru zovšeobecnenia môže dovoliť – od ľudí si totiž dokáže udržať vecný odstup, keďže sám nie je človekom, ale skriňou, do ktorej vrah odkladá svoje obete. Takto ozvláštnený rozprávač sa sám stáva jednou z point poviedky, keďže svoju „identitu“, ktorou sa odôvodňuje jeho odstup od ľudského – i tohto konkrétneho – konania, odhaľuje v texte iba postupne. Názov poviedky – *Telovka*, teda skriňa na mŕtve ľudské telá – sa dokonca dovysvetlí až v poslednej vete. „Jej“ rozprávanie o vraždách, ktorých je „svedkom“, je chladné, neangažované (čo už môže mať skriňa s vraždou človeka?), i keď je ona sama týmto extrémnym ľudským počínaním zasiahnutá (práve do nej sa predsa ukladajú telá obetí). Vzťah rozprávača k predmetu rozprávania je tu teda ironicko-groteskným variantom ambivalentného vzťahu odstup a blízkosti.

Odstup nespôsobuje len pasívna, výhradne pozorovateľská pozícia rozprávača. (Skriňa sa sama voči ľuďom vymedzuje ako nepohyblivá, nekonajúca. Vzhľadom na povahu ľudského konania, ktorého je svedkom, jej to samo osebe priraduje kladné hodnotenie.) Z takejto povahy rozprávača prirodzene vyplýva tiež absencia psychologizácie. O duševnom živote Johna Reginalda Hallidaya ani jeho ženských obetí sa toho od skrine veľa nedozvie-

me. A ak predsa len čosi, bude to opäť zvonka, skusmo a trocha štítivo, prostredníctvom mien s ich arbitrárnym vzťahom k ľudskej bytosti: „*Tá žena si myslela, že žije s Reginaldom, tak ho aj oslovovala, Reggie, a Johna s Hallidayom vôbec nebrala na vedomie. John je, myslím, ten, čo ešte vždy chodí do školy a bojí sa otca. Bojí sa aj žien, dymu, hŕkania sirén a doporučených listov. No a Halliday potom asi bude ten zúrivec, ktorého Johnov večný strach privádza do nepričetnosti a raz vybuchne*“ (s. 46). O ďalšie pohľady do ľudskej psychiky sa skriňa z dobrých dôvodov ani len nepokúša. Jej rozprávanie zvonku, z odstupu je totiž v prvom rade vyjadrením skepsy, ba až zhnusenía z človeka ako rodu, nielen jednotlivca: „*Nechcem sa rúhať, nepoznám Božie zámery, ale myslím, že pri človeku sa pošmykol*“ (s. 42), „*A niekedy Boh možno rozmýšľa len tak ledabolo, z nudy, alebo v polospánku. Vtedy si iste pomyslel človeka*“ (s. 42). Skriňa rozdeľuje Božie tvory na nepohyblivé a pohyblivé. Pohybliví sú podľa jej kozmológie na svete na to, „... *aby doťahovali detaily, keď sa Bohu niečo nepozdáva*“ (s. 42). Nečudujme sa teda jej skepse. Je predsa očitým svedkom toho, ako sa ľudia o svoj zmysel, o svoju pohyblivosť, život sami oberajú: „*Pohyblivá, a aká je zrazu nehybná!*“ hovorí o jednej z Johnových obetí.

Nepohyblivosť, táto kladná vlastnosť skrine, má však aj zápornú stránku. Nedovoľuje jej vzdialiť sa od ľudí; naopak, istým spôsobom sa na ich konaní musí spolupodieľať. Tento vzťah nechcenej blízkosti spôsobuje, že sa skriňa hanbí – nielen za človeka, ale vlastne aj za seba. Túto hanbu transponuje v zábere poviedky do groteskne pôsobiacej myšlienkovkej konštrukcie: začne sa pokladať za vyvolenú, ktorú Boh skúša človekom: „*Skúša ma, teraz už treťou, (mŕtvolou v skrini) ale ja vydržím. Nemôžem predsa sklamať jeho dôveru. (...) Ten pach! Nič to, vydržím. Možno to už nebude trvať dlho. Možno Boh ani nebude musieť kýchnuť a ľudia sa vyhubia sami od seba; keď sa pozerám na týchto tu, celkom verím, že vzájomné kynoženie sa už začalo. Možno preto Boh sleduje ich hemženie so zhovievavým, pobaveným úsmevom. Možno už čoskoro úplne zmiznú z povrchu zemskeho, zostanú tu po nich len tri zo-sušené telá vo mne ako tie chumáče chlupov z podbrušia v škatuľke, posledná pamiatka, a vtedy Boh dá všetkým znáť, že som obstála v skúške, že teda nie som prašivá, ale vyvolená: Telovka*“ (s. 50). Akokoľvek je toto „premyšľanie skrine“ skeptické voči človeku ako rodu a akokoľvek je groteskné zvýznamňovaním sa skrine, je silnou pointou poviedky. Tento dehumanizovaný rozprávač je totiž v každom ohľade humánnejší než človek, o ktorom rozpráva.

Ak sme spomenuli, že poviedka *Telovka* hneď niekoľkými spôsobmi nadväzuje na Vilikovského základnú líniu poviedkovej tvorby, môžeme to dokumentovať prítomnosťou dvoch silných, významovo zaťaženými problémov variantne sa opakujúcich vo Vilikovského prózach. Ak sme si vzťah k problému „zmyslu diania“ (Zajac, 1996) pomenovali v predchádzajúcich riadkoch ako skeptický (jediným, kto má aspoň nádej na „svoj“ zmysel, ostáva skriňa), tak vzťah k problému tela a duše je jeho rovnako skeptickou verzou. Tentoraz sa totiž rieši radikálne – absenciou duše. Pochopiteľne, o ľudskom tele toho takáto skriňa-telovka vie dosť. Napokon, je to jej práca. Práve v nej sa predsa ukryté telá rozkladajú a vysušajú a práve ona tak môže konštatovať, že nič iné ako to telo človeka netvorí: „*Alebo sa Rita bude volať tá nehmatateľná vnútornosť, ktorá po nej zostane? Lenže nijaká nehmatateľná vnútornosť nejestvuje, ja to predsa musím vedieť; nehmatateľný je iba ten strašný pach, keď sa všetko hmatateľné začne rozkladať*“ (s. 47). Po duševnom, ktorého prejavy hľadal Vilikovský v mnohých svojich predošlých prózach, neostáva v *Telovke* ani stopy.

V inom zmysle nadväzujú na predchádzajúce Vilikovského prózy ďalšie dva texty tejto knihy. Povedka *Báseň v próze* tematizuje neautenticitu života vo svete, ktorý môžeme podľa reálií nenápadne zakomponovaných do textu (najmä titulky novinových článkov) určiť ako svet obdobia normalizácie. V tomto zmysle povedka odkazuje napríklad na niektoré texty zo zbierky *Krutý strojvodca*. Tento svet považujú postavy v tejto povedke za cudzí, nie-svoj. Ich životný pocit je však zväčša nevedomovaný a neartikulovaný, reagujú naň viac „telom“, teda nevedome, než intelektom: „*Kdesi hlboko dolu, kam dobre nedovideli, mal taký nezvládnuteľný smiech iste svoj dôvod: žeby to bola obranná fyziologická reakcia tela na zdesenie zo sveta, v ktorom sa ocitli, samy dve?*“ (s. 89). Jediný, kto si naplno, a dokonca ironicky – teda s odstupom – uvedomí banalitu, nevýznamnosť a neperspektívnosť života, je hlavná postava povedky, Tibor. Napokon, len to z neho robí hlavnú postavu. Z hľadiska kompozície takto krátkej povedky do nej totiž vstupuje netradične, ozvlášťujúco až v jej druhej polovici. Nie žeby Tibor žil inak ako ostatní – rovnako rezignovane sa zúčastňuje na všetkých stereotypoch normalizovaného života – lenže práve Tibor dokáže v pointe povedky presne definovať banalitu, ktorú žije. „Kopnutie do gúl“, ktoré priateľka jeho ženy bez zreteľne artikulovaného dôvodu uštedrila svojmu manželovi, označí v poslednej vete povedky za „báseň v próze“. Samozrejme, nejde tu o žiadnu báseň vo forme prózy, ale o radosť z nájdenia „básnického“ (čítaj: autentického, neutilitárneho, spontánneho, ozajstného, výrazného) v „prozaickom“ (čítaj: šedivom, banálnom, nevýraznom, utilitárnom). Inverziou tohto radostného zistenia je skeptické uvedomenie si, že je to práve a len „kopnutie do gúl“, čo sa dá v zažitom svete postáv označiť za autentické.

„Kopnutie do gúl“ veru nikdy nie je len tak. Núti, okrem iného, sa zamyslieť. V tomto prípade nad autentickosťou nachádzanou už iba v tom najmenej povzbudzujúcom (veď čo už je na tomto povzbudzujúce), deklasovanom, periférnom, okrajovom. V mnohých Vilikovského prózach sa posledné zvyšky autentického nachádzajú v špinavom, zapáchajúcom, nečistom. V autentickkej „špine za nechtami“ neautentického pornoherca v románe *Posledný kôň Pompeji*; v inverznom vydaní sú to nesmrdiace, teda ne-ludzské nohy Krista na kríži (smrdiace by boli ľudské) v *Slovenskom Casanovovi*; v *Metodologickej povedke* je to zasa umiestnenie časti deja na vojenskú latrínu, ktoré dodáva autentickosť príbehu. V *Extrémnej osamelosti* zvyšky autentického dokonca prekračujú aj perifériu ľudského sveta, nachádzajú sa už len mimo neho – spontánne je tu už len počasie. Naopak, všetko vyčistené, organizované, vedome utvárané činnosťou ľudí je podozrivé – pretože neautentické. Tento životný pocit je zrejme generačný, je príznačný pre mnohých autorov, ktorí sa osobnostne profilovali v prvých desaťročiach po 2. svetovej vojne. A tento generačný pocit zrejme nie je len výhradne slovenský či stredoeurópsky. V „našich zemepisných šírkach“ by sa iste dal čítať aj ako gesto vzdoru voči totalitnej organizovanosti a vyprázdnenej oficiálnosti, ale môžeme ho čítať aj širšie – ako životný pocit z moderného sveta. Vilikovský teda patrí do spisovateľskej generácie, ktorá výrazne reflektuje miznúcu autentickosť v súčasnom svete, ale práve tým autentickosť zároveň potvrdzuje ako základnú hodnotu. Je predsa taká vzácna, že sa ju oplatí hľadať aj v špine a v pachu. A kvôli hľadaniu zvyškov autentickosti sa oplatí aj písať. Tento životný pocit a autorský názor sa ako generačný, teda nielen osobný, ukazuje až z odstupom, až keď ho máme s čím porovnávať. Toto „iné“ na porovnanie nájdeme v slovenskej próze od deväťdesiatych rokov. Vtedy publikujú svoje

prvé knihy autori, ktorí neautenticnosť sveta berú už ako hotovú vec, a preto zo svojej spisovateľskej agendy vypúšťajú hľadanie posledných stôp skutočnosti. Neautenticnosť sveta v nich skôr provokuje hedonistickú bujarosť (Pišťanek, Taragel), prípadne čisto intelektuálnu rozkoš z písania textu (Horváth). V deväťdesiatych rokoch sa hľadanie životného v sterilnom „... mení na sterilitu dobrovoľnú, na ‚zážitok‘ zo životného minimalizmu a z autorskej neautenticnosti (smrť autora)“ (Mikula, Májeková, Mikulová, 1999, s. 32). Na rozdiel od nich sa u Vilikovského ešte aspoň „kopnutiu do gúľ“ dá veriť.

V poviedke zbierky, nazvanej *Veľké more, oceán*, sa opäť stretávame s náročne identifikovateľným rozprávačom. Rozpráva sa v druhej osobe, a zrejme aj preto sa dozvieme oveľa viac o adresátovi rozprávania ako o rozprávačovi. Ten navyše rozpráva z perspektívy výrazného časového i priestorového odstupu – v čase aktu rozprávania je v Sydney a rozpráva s odstupom troch rokov od rozprávaných udalostí, ktoré síce inicioval, ale svojou neprítomnosťou. V poviedke sa stretáme s celým radom Vilikovského typických textotvorných postupov, motívov a postáv. Je tu postava zadumaného vyšetrovateľa, ktorý prakticky nevyšetruje (i keď tentoraz ide o eštébáka), je tu zamlčovaný a retardovaný dej, je tu ambícia „vidieť celé“ zároveň: „Vidíš to všetko, vidíš teda zároveň (demokraticky, lebo ani jedno jediné z toho sa ti nezdá významnejšie ako druhé)“ (s. 123). Celkový „retro“ charakter tejto prózy posilňuje jej historické situovanie niekam do času tesne po okupácii Československa v r. 1968 (relatívne presný historický čas príbehu opäť dokážeme identifikovať z náznakov: „Policajti na pasovom boli vtedy ešte láskavi, doložku dávali aj na počkanie...“ s. 126). Ani svojím ústredným problémom – hľadaním autentického – sa *Veľké more, oceán* nevymyká z predstavy o typickej Vilikovského poviedke. Autenticita sa tu síce relativizuje: „Dobre, dobre, iste to bolo ináč, ale ja som už taký: ak sa mi niečo má stať naozaj, musím si to predstaviť“ (s. 102), ale ostáva jedinou nespochybniteľnou hodnotou. Veta: „Teraz naozaj som“ (s. 119), prisúdená naivnej mysli mladučkého dievčaťa, nás dokonca vracia až kamsi do časov „neproblémovej autenticity“ Vilikovského raných poviedok (úvodné poviedky zbierky *Citová výchova v marci*). Toto dievča o svojej autenticite nemyslí, ale ju cíti. A je to len ona, ktorá si jediná, lebo naozajstná, zaslúži – povedané Vilikovského slovami – „svojho rozprávača“: „Áno, o Kurčati by bolo treba hovoriť, lebo ona jediná má ešte nádej“ (s. 120).

Poviedky *Telovka, Báseň v próze a Veľké more, oceán* môžeme súborne označiť za texty rozpomínania sa. Rozpomínania sa na minulý čas, dobu, ale aj na autorovo vlastné minulé písanie. Sú to poviedky významovo nasýtené, v kontexte autorovej tvorby však nie zásadne nové a prekvapujúce. „Dráma“ tejto knihy sa neodohráva v nich.

Významovo nasýtené široké rozpätie medzi hravo nezáväzným a osobne záväzným totiž v knihe vytvárajú najmä ďalšie dve navzájom nekompatibilné, avšak vnútorne súdržné skupiny či, presnejšie povedané, série textov. Vedľa seba sa tu ocitajú poviedky, ktoré patria k tomu najvtipnejšiemu, čo autor doposiaľ napísal (prvá, jednoznačne identifikovateľná séria, ktorá tvorí zmienené recepčné popredie knihy), a iné zasa – nebojme sa to povedať – k tomu najdojímavejšiemu (druhá, náročnejšie identifikovateľná séria, ktorá je významovo

zaťaženým pozadím). Napätie medzi týmito dvoma „extrémnymi“ a minimálne v tom druhom prípade aj zriedkavými polohami Vilikovského písania tvorí spomínanú „drámu“ knihy. Nenápadnou, no o to zaujímavejšou – paradoxne u oboch výrazne rozdielnych sérií poviedok rovnakou – premenou v nich prešiel aj autorský štýl a charakter textu. V týchto poviedkach absentujú predtým často prítomné autoreferenčné prejavy textu, ktoré okrem sofistikovaného literárneho odkazovania na artificálnu povahu umeleckého textu avizovali aj gesto autorského odstupe od textu, gesto scudzujúce. V týchto poviedkach rozprávanie zrazu plynie hladko, bez obvyklých digresíí, ruptúr a apoziopéz. Je jednoznačnejšie, neobracia sa k sebe samému, nespochybňuje sa a nezastavuje sa ani pri autorovom typickom tematizovaní hľadania presného pomenovania, ktoré nesie význam. Zatiaľ čo v prípade prvej, komickej série je tento štýl prejavom „radosti z rozprávania“, v prípade druhej, osobnej a dojímavej, je zasa oslobodzujúcim „vyrozprávaním sa“.

Vilikovského rozprávač akoby tentoraz jednoduchšie nachádzal ten správny výraz a akoby aj viac veril jeho presnosti. Alebo aspoň – necítil potrebu neustále tú presnosť podrobovať skúške. Vilikovský uvoľnil, zvoľnil svoje rozprávanie, pritom však preňho našiel novú dynamiku. Uvoľnil ho v tých poviedkach, ktoré sú zábavným, ironicko-humorným písaním, a zvoľnil zasa v tých textoch, kde zvyčajnú intelektuálnu náročnosť dopĺňa hlboká osobná zaangažovanosť autora.

Ani poviedky tvoriace tieto série sa však v knihe nenachádzajú vedľa seba, sú tu takpovediac „na striedačku“ a jednu z nich je, ako už bolo povedané, dokonca ťažko identifikovať ako člena série.

Tá prvá sa však ako séria avizuje sama – tvoria ju tri veselé, uvoľnené poviedky o neveľmi talentovanom spisovateľovi Kúcanskom, hrdinovi našich socialistických i postsocialistických čias, ktoré spája nielen hlavná postava, ale aj nezáväzný, elegantne ironický tón rozprávania. Tieto poviedky môžeme označiť za odľahčené „letné“ čítanie (napokon, dve z nich boli skutočne predtým uverejnené v letných, prázdninových vydaniach denníka *Sme*). Pre tieto poviedky „ľahšieho žánru“ je príznačná irónia, jasne avizujúca autorský odstup od postavy, jej myslenia a konania, čo je spolu s komickým charakterom situácií, do ktorých sa postava svojím vlastným pričínením i náhodou dostáva, jednoznačným návodom na spôsob recepcie textov.

Je to čitateľsky pôsobivé a relatívne ľahko interpretovateľné písanie nielen o traume stredného veku a nedostatku talentu, ale najmä o traume doby, ktorá tvorí ľudí, čo si nedokážu vážiť samých seba. Čitateľ ľahko zistí, že útrapy z tvorby spisovateľa Kúcanského sa posúvajú v historickom čase. Z reálneho socializmu v poviedke *Kríza stredného veku* (historický čas sa tu avizuje hneď na prvej strane vetou: „*Vysoké školstvo sa pred časom ocitlo v kádrovej tiesni, veľa pedagógov si totiž zababralo prsty v reformnom procese...*“, s. 5), cez roky perestrojky v poviedke *Čarovný papagáj úspechu* (ruský delegát spisovateľskej konferencie je „... *navoňaný perestrojkovým duchom*“, s. 37), až k ranému porevolučnému kapitalizmu v poviedke *Modré obdobie Kúcanského-Smitha* (Kúcanský už je aj Smith, píše na počítači, usiluje sa, aby to písanie bolo aj komerčne úspešné a aby to bolo historicky ešte presnejšie, dozvieme sa, že Praha je už iba hlavným mestom Českej republiky, s. 37).

V poviedke *Kríza stredného veku* identifikujeme tri navzájom sa prelínajúce tematické línie. Tou prvou, ku ktorej sa vzťahuje titul i pointa poviedky, je samotný Kúčanského život, „kríza stredného veku“, ktorá ho núti zosmiešňovať sa naraz v niekoľkých oblastiach života: v pracovnej (v túžbe po zachovaní či skôr nadobudnutí dôstojnosti neúspešne žaluje zosmiešňujúcu recenziu svojej knihy) i erotickej (takisto neúspešné pokusy s jednou zo svojich študentiek). Druhou tematickou líniou, ktorá sa stáva aj zápletkou príbehu, je pôsobenie a význam literatúry v spoločnosti, presnejšie, v normalizovanej spoločnosti. Skeptický pohľad na význam literatúry artikulovali niektoré Vilikovského postavy už v predošlých textoch (napríklad agent v novele *Extrémna osamelosť*), tentoraz sa však, zrejme aj vďaka celkovému komickému ladeniu poviedky, nahliada na jej význam tak jednoznačne ironicky, že literatúra sa stáva rovnako komickou „postavou“ ako jeden z jej tvorcov – Kúčanský. Paradoxne, asi najviac si literatúru v tomto texte váži práve tento neúspešný autor, ktorý v nej ešte stále vidí nielen cestu k sláve, ale aj k sebatpotvrdeniu. To redaktorovi literárneho časopisu Vojtekovi „robila väčšie starosti garáž, ktorú staval v rámci svojpomocného družstva...“ (s. 8). Jeho preferovanie životnej reality pred vznešenosťou umenia zrejme vyplývalo aj z faktu, že jeho literárny časopis mal dvestoosemdesiat deväť čitateľov (s. 9). „Prvý literárny proces na Slovensku od čias, čo nám Cyril s Metodom vymysleli písmo“ (s. 14) – ako ho hurónsky avizuje žalovaný kritik Korčák, sa zasa odohráva v pojednávacej sieni, „ktorá svojimi rozmermi pripomínala kúticu, kde si upratovačky odkladajú vedrá, metly a chemické čistiace prostriedky“ (s. 15). (V takomto vykreslení súdu môžeme vidieť aj parodickú alúziu na Kafkov Proces.) Výsmešný postoj sudkyne k literárnemu sporu i zmyslu umenia, ktorý ohromil aj cynického redaktora Vojteka, sa následne groteskne aktualizuje a dopovedá v transpozícii vznešeného a nízkeho, duševného a telesného (Bachtin, 1975). Vysoký význam literatúry sa tu dostáva do priamej súvislosti s fyziologickými prejavmi Vojteka, ktorý sa zo šoku spamätáva v krčme: „Postojačky zdvihol hrubý sklený pohárik, obzrel si ho proti svetlu a celý odrazu prevrátil do seba. Potom so zažmúrenými očami chvíľu sledoval putovanie tekutiny po útrobach, až kým si nahlas neodgrgol a nepocítil, že sa mu ulavilo. To bola bodka za procesom storočia“ (s. 17). Treťou tematickou líniou poviedky je sám historický čas, v ktorom sa odohráva, teda doba normalizácie a všetky prejavy (strach, dezilúzia, absurdita, nivelizácia hodnôt...), ktoré túto dobu definujú.

Všetky tri zmienené línie spája – banalita. Banalita neautentického života (Kúčanský), neautentického umenia (literatúra) i neautentickej doby (normalizácia). Táto banalita našla svoj výraz aj v ruptúrnom, príbehom nemotivovanom závere poviedky, ktorý je práve svojou náhodnosťou rovnako banálny ako groteskne absurdný. Zároveň je však jediným prejavom autentickejšieho sveta – odohrá sa totiž spontánne, neriadene.

V „perestrojkovej“ poviedke *Čarovný papagáj úspechu* cestuje bezvýznamný spisovateľ Kúčanský na rovnako bezvýznamný, periférny spisovateľský kongres. Samotný Kúčanský sa ani v tejto poviedke nemení. Naďalej ostáva iniciátorom i obeťou trápnych a komických situácií. Jemne sa však modifikuje spôsob nazerania na túto postavu. Rozprávačské gesto voči nemu sa stáva gestom – ak už nie sympatie, tak aspoň porozumenia. Dozvedáme sa, že „Kúčanský nebol až taký cynický, ako si namýšľal, a s pribúda-

júcim vekom občas trpko zatúžil po ocenení, ktoré by ho zasiahlo čisto a neodškriepiteľne...“ (s. 36). Takto definovaná túžba po úspechu, i keď v závere poviedky deklasovaná absurdným úspechom spievajúcej väzenkyne, postavu do istej miery zvnútorňuje. Hoci len tým, že je schopná celkom autentickej závisť: „*Ale jej tlieskali. Bože, ako jej len tlieskali!*“ (s. 40). Radikálne ironická deformácia postavy sa tak čiastočne nahrádza jej zobrazovaním empatickým. (Môžeme v tom vidieť paralelu s druhou poviedkou cyklu *Slovenský Casanova*, kde sa tiež ironický kód chvíľami akoby preklápal do kódu empatického.) Kúčanský je síce naďalej trápny a vysmievaný, nepodlieha však už Vilikovského radikálnej ironii. Nie je to už len čisto groteskná figúra, ktorú poznáme z predchádzajúcich Vilikovského blasfemických pastišov (napr. špión z *Večne je zelený...*).

Poviedka *Modré obdobie Kúčanského-Smitha* je v prvom rade autoreferenčnou textovou hrou s literárnou kategóriou postavy (inšpektor Collins) a rovnako autoreferenčným rozkrývaním jemnej hranice medzi umením ako spôsobom zobrazovania reality a realitou samou. Relatívne poučeným sprievodcom po téme je nám však prevzrujúco samotný Kúčanský, čo prispieva k ďalšiemu zvnútorňovaniu tejto postavy. Samozrejme, netalentovaný Kúčanský je najmä sprievodcom po svojich minulých umeleckých neúspechoch (tentoraz v oblasti filmovej réžie), lenže dôvody týchto neúspechov dokáže celkom talentovane rozkrývať: „*A viete, kde sa stala chyba?*“ ozval sa naostatok Kúčanský-Smith. „*Tí ľudia (herci), ktorí mali iba vyzerať, odrazu začali byť. Nič horšie sa vám nemôže prihodiť, a v umení sa vám také čosi stane hocikedy, nemôžete tomu nijako zabrániť*“ (s. 61). S motívom herca, ktorý „odrazu začne byť“, teda ktorý sa z predstierajúceho zmení na skutočného, sme sa už vo Vilikovského prózach stretli. Prakticky totožne o ňom hovorí rozprávač románu *Posledný kôň Pompeji* pri pohľade na špinu za nechtami pornoherca (s.107). Prakticky totožne – lenže naopak. Zatiaľ čo tam bola premena hraného a riadeného na skutočné spontánne nespochybniteľnou hodnotou, pre Kúčanského-Smitha je to „chyba“. Pochopiteľne, tento rozpor neznamenaá zmenu autorského pohľadu na vec, je len dôsledkom ironického kódu, ktorému podlieha postava Kúčanského-Smitha. Skutočnosť je tu stále hodna oveľa viac ako jej štylizované zobrazovanie. Teda nielen viac ako pornografia, ale aj viac ako literatúra. To len smiešny Kúčanský-Smith o tom nevie.

Recepčné popredie, do ktorého sa tieto čitateľsky pôsobivé (pretože explicitne komické) poviedky v knihe dostávajú, navyše autor posilňuje hneď niekoľkými spôsobmi. Je to najmä radením textov v knihe – poviedky o Kúčanskom sú umiestnené ako prvá, tretia a piata, v zmienenom striedavom radení sú teda vždy tou prvou, tou, za ktorou sa skrýva poviedka iného typu. Do popredia vysúva túto sériu i to, že jedna z jej častí sa v mierne pozmenenej podobe stala poviedkou titulnou (*Čarovný papagáj úspechu* ako názov poviedky verzus *Čarovný papagáj a iné gýče* ako titul knihy). Z bežnej čitateľskej skúsenosti by sme, samozrejme, mali titul knihy vnímať ako dôležitý, autorom generovaný interpretačný nástroj. Z čitateľskej skúsenosti s niektorými predchádzajúcimi Vilikovského knihami (napríklad *Kôň na poschodí*, *slepec vo Vrábľoch* či *Krutý strojvodca*) však zasa vieme, že sa uňho v titule knihy môže falošne významňovať aj odťažité

motív. Práve takto pôsobí aj „čarovný papagáj“ v názve tejto zbierky. Je ďalšou z mnohých realizácií stratégie vysúvania nepodstatného do popredia, ktorou autor v texte ukrýva to dôležité. Neznamená to teda, že by bol onen titulný „čarovný papagáj“ interpretačne nevýznamný – aj falošná stopa je predsa stopa, najmä ak vieme, že ju ktosi vyrobil zámerne. Vysunutie „čarovného papagája“ do popredia, v tomto prípade doslova, pretože na obálku knihy, inverzne zväznamenuje to, čo sa do titulu knihy nedostalo, čo ostalo v pozadí. Takéto vnímanie titulu knihy podporuje aj podozrivé dourčenie textov zbierky, ktoré tvorí druhú časť titulu: „... a iné gýče“. Toto slovné spojenie môžeme chápať jednak ako dourčenie tematické a motivické (práve a len o gýchoch sa bude v tejto knihe – zrejme ironicky – rozprávať), alebo ako dourčenie hodnotiace, autokritické (čo som napísal a čo predkladám na čítanie, sú gýče). To prvé vnímanie by sa automaticky vzťahovalo na Kúčanského gýčovitú (komickú a neautentickú) túžbu po úspechu. Z lektúry však vieme, že tento motív nie je pre knihu natoľko určujúci, aby sa stal jej titulom, a môžeme ho tak označiť za ďalšiu falošnú stopu. Ten druhý, hodnotiaci význam je komplikovanejší. Môže byť prostým prejavom skutočnej či štylizovanej skromnosti tvorcu. Ak však naňho nazeráme problémovo, môžeme v ňom vidieť aj alúziu na kunderovskú „druhú slzu“, na ironicky nahliadané dojímanie sa nad sebou samým, ktoré tvorí podstatu Kunderovho vysvetľovania gýču. V tomto zmysle môžeme „iné gýče“ z názvu zbierky dekodovať ako avízo prítomnosti osobne dojímavého. Teda, že okrem bizarných, v prvom pláne ponúkavých, v zásade však odťažitých „čarovných papagájov“ sa v knihe nájdu aj osobné texty, v ktorých sa autor v istom zmysle „dojíma nad sebou samým“. A toto písanie je natoľko osobné, že zároveň cíti potrebu už dopredu ho zľahčovať, ironizovať, dištancovať sa od neho pejoratívnou autocharakteristikou.

Relatívne ľahké a zároveň čitateľsky lákavé víťazstvo nad poviedkami o Kúčanskom nám totiž autor ponúka najmä preto, aby o to lepšie ukryl v knihe inú, určite menej vtipnú, no o to závažnejšiu sériu poviedok. Tvorila ju dve prózy s názvami *Gašpar*, *Melichar*, *Baltazárová* a *Pán spomienok*. Práve tieto texty tvoria významové centrum knihy; práve im sa podriadiť už zmieňovaná makrokompozícia zbierky a – dovedené do dôsledkov – práve ony sú skutočným dôvodom existencie tejto knihy. K tomuto odvážnemu tvrdeniu nás oprávňuje výnimočnosť týchto poviedok v celom kontexte Vilikovského prozaickej tvorby. Nenájdeme ich v knihe zaradené vedľa seba, zdanlivo sa v nich nevykytujú rovnaké postavy, nespája ich názov, neodohrávajú sa v rovnakom historickom čase (jedna tesne po vojne, druhá o polstoročie neskôr), nenachádzajú sa na významovo zaťažených miestach, ako je začiatok či koniec knihy, ani jedna z nich sa nedostala do titulu knihy. A predsa sú podstatné a práve v tej podstatnosti si ich dokážeme spojiť. Najpodstatnejšie a z hľadiska celého kontextu autorovej tvorby výnimočné je to, že v týchto dvoch poviedkach nehovorí len za seba, ale aj o sebe. Vzhľadom na viaceré lokálne a temporálne určenia textových situácií, ktoré sa presne zhodujú s autorovými biografickými údajmi, by sa dalo hovoriť o autobiografickom charaktere týchto poviedok. Vlastne všetky textom ponúkané konkrétne údaje zodpovedajú autorovej biografii. Z povahy literárneho textu ako semiotického znaku však vyplýva opatrnosť pri narábaní s termínom autobiografickosť. Hovorme teda radšej o textoch látkovo dotovaných auten-

tickou životnou skúsenosťou autora. Tou skúsenosťou, ktorá sa transponuje do témy i základného problému poviedok, je celoživotná neprítomnosť otca, ktorý zomrel v čase autorovho raného detstva. Jan Vilikovský, profesor na Filozofickej fakulte UK v Bratislave a neskôr, v štyridsiatych rokoch profesor staršej českej literatúry na Masarykovej univerzite v Brne, zomrel v novembri r. 1946, teda v čase, keď mal jeho mladší syn Pavel iba päť rokov. Vo Vilikovského predošlých prózach nájdeme niekoľko zmienok odkazujúcich na túto osobnú skúsenosť: v poviedke *Všetko, čo viem o stredoeurópanstve* zo zbierky *Krutý strojnodca* sa píše o Brne ako o jedinom meste, kde zomrel rozprávačov otec; analýzu citu k neprítomnému otcovi (v tomto prípade dlhodobo zavretému) čítame v románe *Posledný kôň Pompejí* („... zdravý, nesčervavený cit k neprítomnému sa dá zakonzervovať a odložiť na policu“, s. 93) a motív neprítomného, dávno mŕtveho otca nájdeme aj v novele *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*. Pozrime sa na spôsob, akým autor túto osobnú látku tematizuje a textovo zhodnocuje v poviedkach zbierky *Čarovný papagáj a iné gýče*.

Gášpar, Melichar, Baltazárová je prózou-spomienkou. Z hľadiska fabuly je to poviedka jednoduchá. Sestra (v poviedke nesie meno Baltazárová) telefonicky požiada svojho brata Gašpara, aby pomocníčke v jej domácnosti oznámil, že sa zdrží v inom meste, „... v stopäťdesiat kilometrov vzdialenej nemocnici“ (s. 20), pretože jej manžel Baltazár zomrel. Požiada ho, aby sa túto správu nedozvedeli jej dvaja malí synovia („... ten menší ešte ani nechodil do školy...“, s. 26). Je tesne po vojne, telefón má doma málokto, a tak sa Gašpar za pomoci ďalšieho brata Melichara vydáva správu doručiť osobne. Napriek niekoľkým alkoholom motivovaným zastaveniam v bratislavských krčmách svoju misiu úspešne dokončia. Naivná slúžka však nevydrží a po ich odchode veľmi priamo oznámi Baltazárikovi a Baltazárčat'u otcovu smrť. Poviedka sa končí nočným návratom matky k deťom. „Čudnou uspávkou“ („Spi synček,“ povedala. „Ocko zomrel. Pekne spi.“ ukolísané, s. 33) nadranom uspáva Baltazárča, s ktorým prežívame záver príbehu.

Gášpar, Melichar a napokon aj Baltazárová – v autorovom podaní dvaja králi a jedna kráľovná – teda tak ako v ľudovej tradícii aj tu prichádzajú za dieťaťom. (V súvislosti s tradíciou biblickou, v ktorej na rozdiel od tej ľudovej vystupujú traja bezmenní mudrci od východu, je zaujímavé spomenúť ešte jednu intertextuálnu súvislosť: mudrci sa pred príchodom k dieťaťu zastavia u kráľa Herodesa, ktorý sa ich „predesene“ vypytuje na okolnosti tohto zvláštneho narodenia [Nový zákon, Matúš 2:4]. Tento vysoký, biblický motív sa vo Vilikovského poviedke travestuje do nízkeho. Aj Gašpar sa na svojej ceste zastavuje, ale v kaviarni Štefánka, kde sa ho čašník bez veľkého záujmu pýta, kto to vlastne zomrel: „Poznal som ho?“ spýtal sa Jôži báči. „Moment, len vybavím tamtoho pána“, s. 21.) Traja poľudštení králi či mudrci tentoraz prichádzajú v novembri a nejdú osláviť narodenie, ale oznámiť smrť. Takmer celá poviedka je o nich, posloch správy o smrti otca. Niežebys sme sa nič nedozvedeli o ich citoch – drsný Gašpar s výzorom orla, ktorý „... sa za štyridsať rokov prispôbil svojmu výzoru“ (s. 20), sa dokonca zľakne svojho citu ľútosť, ktorý „... nepasoval k jeho zovňajšku“ (s. 24). Sú však stále len poslami a ani jeden z nich sa nestáva hlavnou postavou. Poviedka nie je ani holdom mŕtvemu, hoci sa o ňom od Gašpara pri poháriku dozvieme, že mu „... to páľilo ako málokomu, a nielen

v jeho vlastnom fachu, mohol by si sa s ním zhovárať o matematike, o gotických katedrálach alebo o slnečnej sústave, neexistuje, aby si ho opil rožkom“ (s. 24). Hlavnou a vlastne jedinou dôležitou postavou príbehu sa v niekoľkých významovo zaťažených záverečných riadkoch poviedky stáva – vzhľadom na spôsob rozprávania príbehu opäť prekvapujúco – ten, kto je na okraji aktuálnej situácie. Ten, ktorý sa o nej ani nemá dozvedieť, ale ten, pre ktorého bude táto správa dôležitá po celý ďalší život. Malé päťročné Baltazárča, adresát správy, čo sa s ňou začína, zatiaľ iba detsky, neuvedomelo vyrovnávať. „Noc bola hustá, ľahavá. Baltazárča, ktoré zvyčajne padalo do spánku ako do studne, ležalo s otvorenými očami v detskej postelke a počúvalo, ako sa zakaždým, keď po veľkých mačacích hlavách na ceste prešlo auto, rozdrnčia okná“ (s. 32). Napokon sa zdá, že mu to vyrovnávanie sa ide dosť ľahko – pod matkiným dohľadom konečne zaspí hlbokým spánkom: „Otočilo sa tvárou k stene a padlo do studne, hlbokej, hlbokiznej“ (s. 32). Táto metafora spánku je rovnako úzko konotovaná so smrťou ako s pokojom. Baltazárča sa však zatiaľ dotýka väčšmi ten pokoj ako smrť: Baltazárča sa ešte zobudí.

A zobudí sa ešte mnohokrát, pretože ten istý, len o desaťročia starší hrdina pokračuje vo vyrovnávaní sa so smrťou otca aj v poviedke *Pán spomienok*. Vyrovnáva sa s ňou spomínaním. Nie je to však len spomínanie na takmer nepoznaného otca. Je to ešte osobnejšie – spomínanie na vlastné, osobné spomienky spojené s otcom. *Pána spomienok* môžeme v mnohých ohľadoch považovať za pendant novely *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*. Aj v iných textoch Vilikovský zhodnocuje svoju životnú skúsenosť, ale práve a len v týchto prózach púšťa do textu svoje osobné biografické údaje, práve a len v týchto prózach je hlavnou témou vzťah syna k rodičovi. *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* sa končí „absurdnou“, ale dojímavou spomienkou na matku, v poviedke *Pán spomienok* sa hľadá osobná, skutočne prežitá spomienka na otca.

Pravdaže, sú tu aj textové a iné dokumenty (list, denník, fotografia), ktoré otca pripomínajú priamo. Všetky podliehajú rozprávačovej osobnej interpretácii, za všetkými sa hľadá to naozajstné, životné. Za hmatateľným sa teda opäť hľadá nehmateľné, za listom cit. V tomto prípade cit, ktorý sa vzťahuje k nemu samému: „... kým jestvujú tie listy, prežíva ešte vždy aj cit, ktorý ich diktoval, z ktorého vznikli. Z ktorého, keď sa to tak vezme, trochu menej prísne, sme vznikli aj my dvaja. Nie?“ (s. 66). Tieto otcove listy však nie sú adresované rozprávačovi ani jeho bratovi, i keď oni sú „následkom“ citu, ktorý v nich nachádza. Hneď úvodnou scénou, ktorá je zároveň motiváciou príbehu, je stretnutie rozprávača (táto poviedka je na rozdiel od tej predchádzajúcej už písaná v ich-forme) so starším bratom pri vyprázdňovaní bytu po matke, čo je však pre rozprávača – paradoxne – príležitosťou na zbieranie artefaktov spojených s otcom. Niežeby bol rozprávač pri interpretačnom hľadaní citu v týchto artefaktoch vyslovene neúspešný. Je vnímavý, a preto dokáže nájsť jemné – a preto skutočné – stopy citu dokonca aj v jazyku (otec, Čech, píše matke po slovensky) či v mene (podpisuje sa Jano, „... to znamená, že sa ňou dal nanovo pokrstiť“, s. 74). Stále však vie, že cit, ktorý našiel, nie je „presne“ o ňom, nepatrí mu, a nedokáže ho preto presne uchopiť.

Pri pokusoch o empatickú interpretáciu, pri vcit'ovaní sa a predstavovaní si otcovho života („... zdalo sa mi, že ten žltkavý kus papiera s čiernymi rovnými písmenami uchová-

va, aspoň skratkovito a nepresne, dávnu chvíľu, keď sa otec – v archíve? v hoteli? v podnájme? – nad ním skláňa...“ (s. 67) naráža rozprávač na problém času. Spolu s bratom si uvedomí, že má už „... o pár rokov viac ako otec, keď zomrel“ (s. 68). Spomína teda na otca ako na „mladšieho“ od seba, čím štartuje celú sériu presunov v čase a buduje komplikovanú štruktúru vzťahov medzi epickým časom, historickým časom a časom rozprávania (pozri Šútovec, 1999, s. 28). Je to vždy čas minulý, čo nevyplýva len zo všeobecnejšieho poznatku, že invariantným genologickým znakom epiky je jej minulostný charakter (Rakús, 1995, s. 104), ale najmä zo spomienkového charakteru tejto prózy.

Je tu skutočne množstvo minulých časov a niekoľko postáv meniacich sa v týchto časoch. Predovšetkým otec: vystupuje tu ako študent z adolescentného denníka z dvadsiatych rokov, ako mladý muž z listu z tridsiatych rokov i ako – konečne už skutočný v spomienke – rozprávačov otec z konca vojny, teda z rokov štyridsiatych. Týmto „rôznym otcom“ prispôsobuje rozprávač aj svoj vlastný životný čas, pravda, nie vždy priamoúmerne. S otcom – študentom sa vyrovnáva ako dospelý muž. S otcom – mladým mužom sa skúša vyrovnat' ako jeho rovesník, predstavuje si seba samého v minulosti, ako dvadsaťosemročného muža, lenže v šesťdesiatych rokoch, v ktorých on tento svoj vek žil. Vo vzťahu k otcovi z čias vojny sa zasa rozprávač dostáva naspäť do veku dieťaťa. Cez otca teda spomína aj sám na seba, na všetky svoje „minulé časy“. Tieto spomienky sa v rozprávaní zároveň aktualizujú, konotujú problémovú súčasnosť bez toho, aby stratili svoj „minulostný“ rozmer. Rozprávač sa „správa k času“, čo podľa typológie Milana Šútovca znamená „... zaujímať k nemu reflektujúci vzťah, emocionálne sformovaný alebo intelektuálne a racionálne zdôvodňovaný postoj, z ktorého potom môžu vyplývať nejaké následky pre životnú prax“ (Šútovec, 1999, 25).

Skutočný problém poviedky pomenováva rozprávač v otázke: „*Môže vám chýbať niekto, na koho sa nepamätáte?*“ (s. 70), z ktorej mu vyplýva aj ďalšia a ešte sugestívnejšia, pretože osobnejšia otázka: čo si budú jeho deti pamätať z neho? Rozprávač vie, že toto neovplyvní, nejakú spomienku – a cit, ktorý tá spomienka v sebe nesie – si však zrejme zachovajú. Jeho vlastný vzťah k otcovi je komplikovanejší: rozprávač hľadá svoj cit tam, kde by mohol absentovať – jeho otec je predsa celoživotne neprítomný. Hľadanie citu v situácii, kde cit absentuje, evokuje všetky predošlé Vilikovského „eskalácie“. Opäť sme teda svedkami „extrémnej situácie“, tentoraz v nej však cit naozaj nájdeme. V autentickej, vlastnej spomienke na otca, ktorá sa rozprávačovi vynorila „... *sčista-jasna, nevedno skade*“ (s. 86). Čo na tom, že ide len o kratučký výjav; dôležitá je práve jeho autenticnosť, nesprostredkovanosť. „*Bola to spomienka, konečne, konečne spomienka, ktorá patrila iba mne, moja vlastná...*“ (s. 87). K hľadanému katarznému vyrovnaniu sa s otcom teda napokon prichádza v dvojitom obraze nájdenej vlastnej spomienky, v ktorej rozprávač ako malý chlapec za vojny pozerá z rozsušeného koryta na usmievajúceho sa otca, a oveľa neskoršej rozprávačovej návštevy cintorína, na ktorom zasa otec leží vo svojom hlinenom koryte. Ten dvojitý obraz, spájajúci minulosť so súčasnosťou v tom najpodstatnejšom, v cite, je taký dojímavý, že je celkom jasné, prečo ho autor, rovnako ako celú túto dojemnú poviedku, v knihe cudne skrýva. I keď v ňom nie je nič gýčovité.

Podľa typológie Albína Bagina (Bagin, 1977) môžeme autorskú stratégiu použitú v knihe *Čarovný papagáj a iné gýče* označiť za passéistickú, orientovanú na minulosť.

V tejto knihe sa predovšetkým spomína. V poviedkach *Telovka, Veľké more, oceán a Báseň v próze* spomína autor najmä na svoje predošlé písanie. V poviedkach o Kúčanskom zasa na premenlivú dobu a banalitu, ktorú doba napriek svojim premenám konštantne generuje. A v poviedkach *Gašpar, Melichar, Baltazárová a Pán spomienok* dospel autor k tomu, že dokáže presne, bez falošného sentimentu, dojímavo, no nie sebadojímajúco spomínať na seba samého. Vo Vilikovského prózach už štyridsať rokov platí, že podstatný je iba autentický cit. Len v ňom sa dá nájsť zmysel.

K takémuto citu sa Pavel Vilikovský vo vrcholných poviedkach tejto zbierky „pre-písal“. Našiel ho v sebe samom, hoci len ako spomienku. Cit natoľko osobný a skutočný, že sa prostredníctvom neho čitateľ dokáže „prečítať“ k zmyslu. Teraz sa to už deje bez akýchkoľvek otáznikov, definitívne, nespochybniteľne a uveriteľne. Pre autora i čitateľa. Intenzitou vnímania skutočnosti tak v týchto prózach Vilikovský naplňa takmer štyri desaťročia staré slová Milana Hamada o tom, že „... nie zmysel je nositeľom významu vecí, ale vec obsahuje viaceré významové možnosti. Záleží len na tom, ako intenzívne ju vnímame. Opäť sa nám ponúka elementárna pravda, že skutočnosť predchádza pred jej výkladom“ (Hamada, 1969, s. 224).

Paradoxne, práve v tejto knihe spomínania, knihe obrátenej dozadu, do minulosti, zaznamenáva Vilikovského písanie ďalší progres. Autor v nej na novú úroveň posúva svoje celoživotné literárne hľadanie citu, významu a autentickosti.

PRAMENE

VILIKOVSKÝ, P.: *Čarovný papagáj a iné gýče*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2005.

LITERATÚRA

BAGIN, A.: Chrobákov priester a čas. In.: *Poézia Chrobákovej prózy*. Bratislava, 1977, s. 135 – 176.

BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, 1975.

HAMADA, M.: Hodnoty a literatúra. In.: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.

MIKULA, V. – MÁJEKOVÁ, H. – MIKULOVÁ, M.: Slovenská literatúra. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha : Libri, 1999.

Nová zmluva a žalmy. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1968.

RAKÚS, S.: *Poetika prozaického textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.

ŠUTOVEC, M.: *O epickom diele*. Levice : L.C.A., 1999.

VILIKOVSKÝ, P.: *Večne je zelený*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

VILIKOVSKÝ, P.: *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*. Bratislava : Smena, 1989.

VILIKOVSKÝ, P.: *Eskalácia citu*. Bratislava : Tatran, 1989.

VILIKOVSKÝ, P.: *Slovenský Casanova*. Bratislava : Knižná edícia Fragmentu K, 1991.

VILIKOVSKÝ, P.: *Krutý strojuvoda*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.

VILIKOVSKÝ, P.: *Posledný kôň Pompeji*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.

ZAJAC, P.: Zmysel diania, dianie zmyslu. In.: *Česká literatura*, roč. 44, 1996, č. 3, s. 227 – 244.