

K vývinu slovenskej prózy druhej polovice 20. storočia

FRANTIŠEK KOLI, Inštitút slavistiky Viedenskej univerzity, Viedeň
Filozofická fakulta Univerzity Konstantina Filozofa, Nitra

Príspevok K vývinu slovenskej prózy druhej polovice 20. storočia má podobu prednášky, ktorá odznela koncom novembra 2002 na Inštitúte slavistiky Viedenskej univerzity. Jej cieľom bolo priblížiť zahraničným slovakistom a slavistom, resp. študentom slovakistiky a slavistiky obraz slovenskej prózy po roku 1945. S týmto zameraním súvisí celkové naratívno-esejistické ladenie príspevku, v ktorom sú premeny slovenskej prózy v druhej polovici 20. storočia sledované formou charakteristiky niekoľkých epických modelov, niekoľkých epických miest či toposov, ktoré podľa názoru autora tvorili jadro vývinových peripetií slovenskej povojnovej prózy. Ako taký je príspevok zároveň aj krátkym zamyslením nad možnosťami prezentácie dejín literatúry v období, keď proti postupom syntetizácie a „totalizácie“ sa programovo zdôrazňujú/vyzdvihujú „přelomy, skoky, pluralizace či disperze“. S odkazom na názvy dvoch próz Jána Jahanidesa, ktoré sú v príspevku predmetom krátkej reflexie, by sa vec dala formulovať asi tak, že vidieť celé, že vidieť celok nemusí nevyhnutne znamenať vidieť všetko z perspektívy veliteľa jednotného uhla pohľadu.

Niekoľkými úvahami sa pokúsim načrtnúť vývin slovenskej prózy po roku 1945. Prirodzene, uvedomujem si, že pojem vývin, ktorý sugeruje predstavu logiky či zákonitosti istého procesu – v našom prípade procesu literárneho –, pôsobí v dnešnej metodológii, resp. v súčasnej teórii literatúry nielen anachronicky, ale priam odstrašujúco. Ako proces premien skutočnosti v ich časovej postupnosti či následnosti predpokladá totiž istý východiskový bod a zároveň implikuje isté smerovanie, isté zameranie procesu, t. j. jeho cieľové vyústenie.

Kde však nájdeme v kolotaní života takýto východiskový bod a aká je jeho cieľová príčina? Antický matematik a fyzik Archimedes správne vystihol našu situáciu, keď sformuloval svoj výrok – dajte mi pevný bod a ja pohnem Zemou. V skutočnosti sme však – a moderná doba nám to dáva obzvlášť drasticky pociťovať – skôr akýmisi lodníkmi či námorníkmi bez pevniny, ako to vyjadril Otto Neurath, jeden z filozofov Viedenského krúžku: „Sme ako námorníci, ktorí musia prestavať svoju loď na otvorenom mori bez toho, aby ju mohli v nejakom doku rozobrať a z najlepších súčiastok nanovo postaviť...“

Preto výraz vývin v názve nechápem ako nejaký zákonitý pohyb. Naopak, odkazujem na autorov a práce, ktoré takéto chápanie vývinu kritizujú. Na mysl mám – aby som uviedol ďalšieho viedenského filozofa – Karla Raimunda Poppera a jeho titul *Bída historicizmu*, resp. – keďže sa pohybujeme v oblasti umenia, konkrétne literatúry – Pabla Picassa, ktorý explicitne formuluje názor, že umenie nepozná nijaký vývin, aj keď Picasso pojem vývin chápe skôr v zmysle „vývinu“ samotného umelca: „Často počujem slovo ‚vývin‘. Stále dostávam otázky, aby som vysvetlil, ako sa moje maliarstvo ‚vyvíjalo‘. Pre mňa v umení neexistuje ani minulosť, ani budúcnosť. Ak umelecké dielo nie je perma-

nentne živé v prítomnosti, tak neprichádza vôbec do úvahy. Rozličné metódy, ktoré som uplatnil v svojom umení, nemožno chápať ako vývin či stupienky k neznámemu ideálu maľby. Všetko, čo som kedykoľvek urobil, robil som pre prítomnosť a v nádeji, že to zostane vždy živé v prítomnosti.“

Napriek tomu – hoci v živote nemožno nájsť pevný bod a umenie nepozná ani minulosť, ani budúcnosť – musíme niekde začať a niekde skončiť, a to aspoň pokiaľ ide o túto prednášku. To znamená, že musíme spustiť, uviesť do chodu istý beh, príbeh, príbeh, ktorý je „behom“ istého úseku dejín slovenskej prózy. V uvedenom zmysle – nazdávam sa – potrebujeme dejiny i literárne dejepisectvo, potrebujeme rekonštrukcie a obrazy historického/literárnohistorického diania, aj keď tieto obrazy a rekonštrukcie budú vždy iba istým druhom konštrukcie, naratívnej konštrukcie.

Ináč povedané to znamená, že už tak či onak vždy potrebujeme istú predstavu celku, potrebujeme ideu celku, aj keď tento celok vyrastá iba na búrlivej hladine otvoreného mora. V tejto súvislosti odkazujem na *Úvod do literárnej vedy*, ktorý pripravili a v roku 1995 vydali Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck a Michael Weitz. V jeho českom preklade z roku 1999 okrem iného čítame: „Jestliže v tomto směru dáváme přednost (t. j. v tomto čase sa uprednostňujú – pozn. F. K.) pohybům disperze před tendencemi k totalizaci, jestliže odmítáme pojem celku, který lze chápat buď substantčně, nebo procesuálně, je přesto nutné upozornit na to, že vztah mezi obojím je komplementární. „Právě snahy o totalizaci, jakkoli nečisté, jsou jakožto postupy konstrukce nezbytné; má-li být vůbec možné konstatovat přelomy, skoky, pluralizace či disperze.“

Práve v naznačenom zmysle, v zmysle rekonštrukcie ako konštrukcie sa pokúsím priblížiť aspoň niektoré miesta slovenskej prózy povojnového obdobia. Pretože umenie – ako to vyplynulo z citátu Pabla Picassa – nepozná ani minulosť, ani budúcnosť, ale len prítomnosť, nie je ľahké jednoznačne oddeliť vývin slovenskej prózy po roku 1945 od vývinu prózy medzivojnového obdobia. Z tohto dôvodu vyberám ako východiskový bod tri ukážky, tri príklady zo slovenskej medzivojrovej prózy, aby som na tomto pozadí postupne načrtnol tendencie vo vývine prózy druhej polovice 20. storočia. Keďže miesta, ktoré chcem priblížiť, sú svojho druhu náleziskami, ktoré v rámci rekonštrukcie ako konštrukcie treba zároveň nájsť i vynájsť, budem ich označovať literárnovedným pojmom topos.

Spomínané miesta či toposy, ktoré sú najvlastnejším predmetom prednášky, doložím príkladmi z literárnych diel niekoľkých autorov. Pokiaľ ide o prvú povojnovú generáciu, tzv. generáciu povstaleckú, bude to predovšetkým Vladimír Mináč a Dominik Tatarka. Z ďalšej generácie prozaikov, ktorí do literatúry vstúpili začiatkom šesťdesiatych rokov a ktorí generačne patria hľadám k najvýznamnejšej prozaickej generácii druhej polovice 20. storočia, sa venujem predovšetkým tvorbe Vincenta Šikulu, Jána Johanidesa a Rudolfa Slobodu. Napokon v závere na príklade prózy Vladimíra Ballu stručne načrtnem situáciu v mládež slovenskej próze deväťdesiatych rokov.

Po úvodných poznámkach pristúpme však k samotnej analýze. Aj keď v nej ide o vývin povojrovej slovenskej prózy, začnem životným pocitom, ktorý možno identifikovať už v slovenskej medzivojrovej próze. Je to intenzívne prežívaný pocit chladu sveta, jeho prázdnoty, neobývateľnosti či priamo ničotnosti. Ponaajprv ako príklad uvediem Jan-

ka Alexyho, medzivojnového prozaika a maliara, v poviedkach ktorého cítiť túžbu uniknúť zo „sužoviska“ života. Napríklad v poviedke Kôň, ktorá vyšla v roku 1924 v súbore próz *Jarmilka*, sa dočítame, že v skutočnom živote, v skutočnom svete nie je ani poézia, ani krásy a že to všetko, t. j. krása i poézia, „je len v knihách a tam von nás čaká hrozná, strašlivá, zúfalá všednosť a chlad“.

Podobný pocit je vyjadrený aj v poviedke Emmy zo zbierky próz *Grétko*: „Svet vonku je zlý, nebezpečný.“ Toto konštatovanie rozprávača je rámcované príbehom mladého dievčaťa Emmy, modelky na maliarskej akadémii, ktorá okrem mladosti nemá nič iné: „Modelka má malý plat, z neho by nevyžila. Musí ísť večer do baru, aby jej iný zaplatil večeru za jej prívetivé úsmevy, studené bozky.“ Pretože svet vonku je zlý a nebezpečný, Janko Alexy kladie do protikladu k nemu predstavu vnútorného priestoru, priestoru ako útočiska či hniezda. Je to priestor, ktorý aspoň na chvíľu chráni človeka pred záľudnosťami sveta. Človek v ňom – ako to formuluje Gaston Bachelard v *Poetike priestoru* – ako v skrytých kútikoch môže snívať svoj sen o bezpečnosti a útulnosti: „Náš dom, vnímaný vo svojej snovej sile, je hniezdom vo svete. (...) Hniezdu práve tak ako snovému domu a snovému domu práve tak ako hniezdu – ak sme naozaj pri pôvode svojich snov – je nepriateľstvo sveta neznáme.“

Skutočnosť, že svet „vonku“ nie je práve teplým hniezdom, možno doložiť aj druhým príkladom, ktorý pochádza z literárnej dielne Mila Urbana. Mám na mysli druhý zväzok jeho memoárov *Kade-tade po Halinde*, ktorý vyšiel začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia. Zobrazený životný pocit sa však v skutočnosti vzťahuje na dvadsiate roky, teda na obdobie, keď sa začínajúcemu autorovi a redaktorovi „obzor trochu rozšíril“. Po ceste do Košíc sa v tom istom roku, v roku 1921 dostal aj do Vysokých Tatier. Táto skúsenosť mu poslúžila ako podklad na porovnanie, na konfrontáciu rodnej Oravy a Vysokých Tatier: „Odtiaľto (t. j. vo Vysokých Tatrách – pozn. F. K.) je všetko ako na dlani; srdce i nohy sa ti trasú, si zhrozený prázdnotou vesmíru i celého sveta, chce sa ti priam zúfať, kým pod Babou horou si ako v kostole. Pre les oblohu skoro nevidíš. No keď sa stará jedlina rozšumí, keď sa do nej oprie vietor, máš povznášajúci pocit, že stojíš v najkrajšej katedrále sveta a počúvaš najúchvatnejší chorál. (...) Vysoké Tatry mrazia. Ale Babia hora hreje. Aj v zime.“ Napriek tomu však Milo Urban vo svojej medzivojnovovej novelistickej tvorbe, lokalizovanej do jeho rodného regiónu, paradoxne dáva pociťovať svojim postavám prázdnotu sveta práve v prostredí pod Babou horou.

Napokon tretí príklad zo slovenskej medzivojnovovej literatúry. Ide tu o dielo Gejzu Vámoša, autora, ktorý v roku 1925 debutoval zbierkou poviedok *Editino očko*. Aj v jeho próze nachádzame, a to hádam ešte výraznejšie ako v obidvoch predchádzajúcich prípadoch motívy prázdnoty, chladu či neobývateľnosti sveta. Pre Gejzu Vámoša, praktizujúceho lekára, ktorý sa intenzívne vyrovnával s filozofickým myslením, je život totiž iba brutálnym žartom, slepým popudom v intenciách Arthura Schopenhauera a my ľudia nie sme ničím iným ako jeho „materiálom“, atómami, na čo v istom zmysle naráža názov Vámošovho románu *Atómy boha*.

V titulnej poviedke *Editino očko* zo spomínanej zbierky Vámošových próz v tejto súvislosti okrem iného čítame: „Dnes už nechcem korigovať“ (t. j. nechcem korigovať,

pokúsiť sa svet urobiť lepším – pozn. F. K.). *Nechcem už svet spasť. (...) Dnes mám už len jednu túžbu: Preč, preč z toho ohavného jarmoku, niekam ďaleko, kam ani vták nezáletí. Za horami, za morami kdesi sa nájde azda, iste sa nájde, musí sa nájsť nejaký ostrov, nejaký prales, nejaká oáza, kde jasné lúče ranného slnka nekalia hmly a smradľavé výpary biedy a egoizmu. Kde voľne rastie banán a kokosový orech. Ta pôjdem, Edita. (...) Prirodzene, vy pôjdete so mnou. Vy budete mojou asistentkou.*

Ako vidieť, vo všetkých z troch uvedených ukážok stojí človek zoči-voči cudziemu, odcudzenému svetu, pociťuje jeho mrazivý chlad a prázdnotu. Prirodzene, motivácie toho sa u jednotlivých autorov líšia – ak v Alexyho poviedke Emmy človeku nepriateľská tvrdosť života je primárne podmienená spoločenskou štruktúrou a vládnucim sociálnym poriadkom, tak u Mila Urbana máme do činenia skôr s existenciálne sklenutou prázdnotou vesmíru i celého sveta (pozri v tejto súvislosti charakteristický názov zbierky próz *Výkriky bez ozveny*, výkriky, ktoré „zadusene“ padajú na zem z prázdnej oblohy, z prázdneho neba), resp. u Gejzu Vámoša ide zas o biologickú podmienenosť života, ktorý slepo a bezohľadne „tiahne“ svetom.

Napriek uvedeným rozdielom majú však všetci traja autori čosi spoločné – je to skutočnosť, že intenzívne prežívané odcudzenie medzi človekom a svetom možno aspoň čiastočne negovať, že sa mu – ak ho už nemožno prekonať – dá aspoň uniknúť. Inými slovami – svet ponúka vždy nejakú možnosť, nejaké východisko či bachelardovský „snový dom“, kde sa dá – ako to vyjadril Gejza Vámoš – „voľne“ či slobodne žiť. Pripomínam to preto, lebo práve toto „neochvejné“ presvedčenie, podložené už, prirodzene, „systémovými“, železnými zákonitostami dejín, bude akýmsi motorom pohybu slovenskej prózy po roku 1945. Po tejto vývinovej „anticipácii“ sa však ešte na chvíľku vráťme k riešeniam či presvedčeniam našich troch autorov – v prípade Janka Alexyho je oným spoločným príznakom predstava či ilúzia hniezda ako vnútorného priestoru, ktorý stojí v opozícii k zlému a nebezpečnému svetu „vonku“, u Mila Urbana je to „teplo“ Oravy ako rodného regiónu, ktorý aj v zime hreje, a u Gejzu Vámoša zas presvedčenie o existencii „ostrova“ či „oázy“, ktoré – sládkovičovsky povedané – v živote nemožno nenájsť.

Pokiaľ ide o vývin slovenskej prózy po roku 1945, teda po skončení druhej svetovej vojny, možno azda vysloviť názor, že prozaici už takým či onakým spôsobom vo svojich epických koncepciách hľadajú pomyselné miesto, ktoré by bolo zárukou slobodného a dôstojného ľudského života. Prirodzene, toto hľadanie je konkrétne historicky podmienené a mení svoje podoby v súvislosti so spoločenskými premenami, prevratmi a otrasmi, ktorými prešlo Slovensko v rámci Československa po druhej svetovej vojne. Odhliadnuc od týchto rozdielov sa však zdá, že práve tento moment, toto smerovanie či putovanie za ľudskou podobou sveta je oným ústredným a kontinuálnym prvkom literárneho vývinu. To znamená, že epický pohľad „dopredu“ nemožno redukovať iba na ružové či červené „vidiny“ komunistického režimu a jeho ideológie, ale treba v ňom vidieť podstatne širší výraz túžby človeka, ktorý v priebehu krátkého historického obdobia prešiel dvoma svetovými kataklizmami.

V polovici sedemdesiatych rokov – teda v čase, keď Slovensko, resp. vtedajšie socialistické Československo malo za sebou už viaceré peripetie – vyšiel Šikulov ro-

mán *Majstri*. Vincent Šikula – ako o tom už bola zmienka – patril k najsilnejšej a zrejme aj najproduktívnejšej generácii slovenských prozaikov druhej polovice 20. storočia, ktorá už od začiatku šesťdesiatych rokov prichádzala do slovenskej literatúry s projektmi nových poetických budov (z týchto prozaikov okrem Šikulu pripomínam aspoň Jaroslava Blažkovú, Jána Johanidesa, Rudolfa Slobodu, Petra Jaroša, Pavla Hružá, Dušana Kužela, resp. Pavla Vilikovského). Šikulov román *Majstri* z roku 1976 som uviedol preto, lebo autor v ňom v rozprávko-poetickej podobe explicitne tematizuje to, čo som označil za kontinuálny prvok slovenskej prózy, totiž epicky realizovaný pokus nájsť vo svete také miesto, resp. svet usporiadať tak, aby sa stal miestom, kde človek nie je vydaný napospas rozkladných síl ničoty, prázdnoty, chladu či „odcudzeného“ spoločenského systému.

Prv ako odcitujem uvedené miesto zo Šikulovho románu, aspoň krátko charakterizujem toto dielo, aby bolo zrejmé, v akom kontexte, v akom rámci sa nachádza avizovaná ukážka. Román *Majstri* je prvým zväzkom voľnej trilógie, ktorej ďalšie dva zväzky tvoria romány *Muškat* (1977) a *Vilma* (1979). Dielo tematicky čerpá z druhej svetovej vojny, podáva obraz Slovenského národného povstania v roku 1944 a končí životom na Slovensku v povojnovom období. Z hľadiska epického priestoru je prvá časť trilógie situovaná na západnom Slovensku – dej sa odohráva vo fiktívnom priestore kdesi medzi Modrou a Trnavou, teda v kraji, z ktorého Vincent Šikula pochádzal a s ktorým sa prednedávnom zomrelý autor cítil po celý svoj život bytostne spätý.

To, čo už pri letmom pohľade na túto trilógiu čitateľovi padne do oka, je skutočnosť, že názvami jednotlivých častí nijakým spôsobom neodkazuje na vojnové udalosti, nepripomína vojnu. Tento moment je azda najnápadnejším rozdielom, ak Šikulovu trilógiu „konfrontujeme“ s dielami predchádzajúcej generácie, ktorá epicky stvárňovala obdobie druhej svetovej vojny. Tak napríklad v názve Mináčovho románového debutu z roku 1948 „smrť chodí po horách“, v druhej, „ústrednej“ časti jeho neskoršej trilógie *Generácia* je zas po „dlhom čase čakania“ reč o „živých a mŕtvych“, v najvýznamnejšom románe Ladislava Mňačka z konca päťdesiatych rokov sa „smrť volá Engelchen“ a v prvom diele zamýšľanej trilógie Rudolfa Jašíka, ktorý vyšiel v roku 1961 po jeho predčasnej smrti, „mŕtvi nespievajú“.

Na rozdiel od toho máme u Vincenta Šikulu do činenia s „majstrami“, ktorí – ak odhliadneme od známej *Fúgy smrti* nemeckého lyrika Paula Celana, kde „úraduje“ práve smrť ako najpovolanejší majster z Nemecka – nie sú nijakými vojnovými kazisvetmi, ale naopak, svojou prácou, remeselnou zručnosťou či majstrovstvom tento svet tvoria, budujú. Podobne – pokiaľ ide o druhú časť – je to zase „muškát“, teda kvetina, ktorá sa kedysi usmievala z okien takmer každého slovenského domčeka, hoci aj tu – a to zásluhou medzivojnového poézie Laca Novomeského – sa náhle budí či prepuká desivá, „krvavá“ spojitosť medzi muškátom a muškétou. A napokon je to Vilma, meno ženy jedného z bratov Guldánovcov, teda to, čo je už svojou „ženskou“ podstatou priamym protikladom vojnového „mužského“ besnenia a zárukou života ako takého.

Uvedené vývinové premeny či posuny, ktoré možno evidovať už v rámci „poetiky názvu“ umeleckého diela, signalizujú, že napriek rovnakému tematickému východisku ide u Vincenta Šikulu o zásadne inú koncepciu, iný pohľad na vojnové udalosti. To ne-

znamená však, že by u Šikulu vládla azda vojnová „idyla“. Naopak, napriek popretiu či „tabuizovaniu“ vojny v názvoch jednotlivých častí trilógie je vojna u Vincenta Šikulu v skutočnosti oveľa brutálnejšia a ničivejšia, pretože svojou ahumánnosťou ostro kontrastuje s pozadím, s pozadím, ktoré je Šikulovým „popredím“. Ináč povedané, Šikula vidí veci, vojnové udalosti z inej perspektívy, vidí ich z pohľadu obyčajného človeka a nie z aspektu „svetodejinného“ zápasu či borby. Vincent Šabík, jeden z kritikov, ktorý sa zúčastnil na výmene názorov o Šikulovej trilógii, právom poznamenal, že Vincent Šikula sa nezaštituje dejinami, aby ich prostredníctvom čitateľa poučoval, resp. udeľoval mu lekcie.

Vráťme sa však k Šikulovým *Majstrom* ako prvej časti trilógie. Týmito majstrami sú tesári – otec, starý Guldán, a jeho traja synovia Jakub, Ondrej a Imrich. Ich život plynie, „diktuje“ ho práca, obyčajná práca, práca, ktorú vykonávali aj „predtým“ a ktorú zo sveta nemôže zničiť ani najničivejšia vojna, pretože obyčajná práca a život nie sú ničím iným ako dvoma stránkami tej istej veci. To znamená, že ďalej robia krovy a pokrývajú strechy. V kontexte románu, ktorý – ako už vieme – sa odohráva v čase druhej svetovej vojny, ich práca – tak ako každá práca – nadobúda i svoju nadhodnotu, tentoraz nadhodnotu symbolickú – hoci nebojujú, nebojujú so zbraňou v ruke, pri čítaní románu sa nemožno ubrániť dojmu, že svojou prácou, obyčajnou prácou vojne vzdorujú, negujú ju.

Tento moment sa zreteľne prejavuje v epickej situácii, v ktorej Guldánovcov nachádzame v Cerovej, ako práve zostrojujú novú kostolnú vežu. Keď prácu ukončia, Jakub vyseká do trámu cerovského kostola takýto nápis: „NAVZDORY VOJNE BOL POSTAVENÝ TENTO KOSTOL A VŠETKY TESÁRSKE PRÁCE UROBILI TU. P. 1943 A ZAVESILI ZVOŇ A RUKAMI SKÚSNÉHO MAJSTRA NA VRCH VEŽE ŽELEZNÝ KRÍŽ ZAŠADILI: IMRICH GULDÁN, MAJSTER A SYNOVIA: JAKUB, ONDREJ A IMRICH ml. ŽELNÁJ BOH OBYVAŤELOM OBCE A SIKOVNÝM RUKÁM UMNÝCH A USILOVNÝCH TESÁROV!“

Toto „navzdory vojne“ je v románe zároveň napriek vojne i vojne naprieky, t. j. proti jej „vôli“. Zdá sa, že práve tu je vyjadrená, sformulovaná centrálna problematika Šikulovho románu. Tak sa vlastne znovu vraciame k problému, ktorý sme sledovali v ukážkach zo slovenskej medzivojnovej prózy, totiž k vzťahu človeka a hrozivých, rozkladných síl, ktoré ho obklopujú, k motívu ničoty a prázdnoty, k motívu chladu a nebezpečnosti sveta „tam von“.

Tým sa dostávame i k avizovanej ukážke, v ktorej – ako som naznačil – Šikula v rozprávkovovo poetickej podobe explicitne formuluje to, čo implicitne možno pokladať za vlastnú náplň románu. Uvedené miesto sa nachádza v tretej, centrálnej časti románu, ktorý sa z hľadiska jeho vonkajšej výstavby člení na päť častí, totiž na časť Tesári, Dvaja, Veža, Divadlo a Slnčné hodiny. Ako čitatelia sme tu práve svedkami rozhovoru dvoch postáv, starého Guldána a jeho priateľa Karčimarčika, ktorého okolie pokladá za čudáka, ak nie za blázna. Ponorení do rozhovoru sa zrazu obidvaja ocitnú na kraji sveta:

„Raz šli starý Guldán s Karčimarčíkom, už ani neviem kam, niekam sa vybrali. Somári radi chodia, nuž aj títo dvaja. Možno chceli len mudrovať, chceli sa pohovárať, no mysleli si, aby reč nestála, musia pritom chodiť. Nuž len chodili a chodili, somári sprostí! Odrazu len zbadali, že prišli na kraj sveta, a tam už nebolo nič. Čo môže byť na kraji

sveta? Nič tam nebolo. Najväčšmi ich mrzelo, že s rozhovorom neboli ešte na konci. Boli len v prostriedku. Nemohli vopred vedieť, že kraj sveta je tak blízko a že ich rozhovor bude taký dlhý. Blázni mávajú dlhé rozhovory. Chceli rozhovor dokončiť, no už sa nedalo ďalej ísť. Čo robiť? Kam ísť? Ako ísť ďalej? Nemať im kto poradiť. Museli sa len sami rádiť, konca-kraja to nemalo; keď sa chlapi radia, nikdy to nemá konca-kraja, niekedy si musia dať po papuli, aby zas mohli začať od začiatku, aby zas mohli o tom istom špekulovať. Ale oni sa nechceli biť. Povedali si: 'Teraz sa máme biť, keď sme už na kraji sveta? Teraz sa tu budeme šklbať a zauškovať? To by vyzeralo!' Vyzuli sa, šadli si na kraj sveta, nohy si spustili do ničoho, do ničoty, nič tam nebolo a oni v tom ničom, v ničote hompáľali a combálali nohami."

Kým obidvaja hrdinovia sedia na kraji sveta, v hlavách im skrsne myšlienka oplotiť svet, „ohradiť okraj sveta“. Pritom nemyslia iba na seba – pri dlhom rozhovore by sa totiž mohlo stať, že by zdriemli a v spánku sa do ničoty „zgúlili“ – , ale aj na iných, ako to vyplýva z Guldánovej repliky:

„Ak ty takto, aj ja musím svoje povedať. Myslíš, že som tie sekery, pily a uholnice nadarmo vliekol? Veď drevo je lepšie než klampa. Ohradím okraj sveta, urobím tu plot. Plech pride až za tým. A ľudia sa už potom nepomýlia, ani sa nebudú báť ničoty, pekne si budú chodiť kolom-dokola, možno sa im bude snívať o Amerike."

Prirodzene, citované miesto sa nevyznačuje iba rozprávko-poetickým ladením, ale zároveň sa nesie v znamení rozprávačskej „uvoľnenosti“, nadsádzky, nevážnosti, ba priamo ironizujúcej štylizovanosti. Preto oprávnené vzniká otázka, či takémuto vyjadreniu, takémuto „zápasu“ s ničotou a prázdnotou možno pripísať akýkoľvek význam. Tým viac, že za oným oplotením či ohradením sveta – a to práve s ohľadom na motív Ameriky – sa azda skrýva aj dobová alúzia na železnú oponu.

Hoci by to bolo naozaj tak, na druhej strane treba vyzdvihnúť aj skutočnosť, že uvedený rozprávačský postoj sa nevzťahuje iba na citovanú ukážku, ale má zásadne systémový charakter, t. j. vzťahuje sa na celý román. To znamená, že rozprávač svoje rozprávanie permanentne prerušuje, rozličnými postupmi ho komentuje a neustále dáva čitateľovi najavo, že to, čo produkuje, čo rozpráva, nie je skutočná skutočnosť, ale iba rozprávačský výkon, ktorý možno realizovať rozličnými spôsobmi. Tým sa však – nazdávam sa – berie na mušku skôr historicky, „smrteľná“ vážnosť epickej výpovede, epickej interpretácie sveta predchádzajúcej generácie, menej samotné „obsahy“ rozprávania, tie „obsahy“, ktoré boli napité „skutočnou“ vojnovou krvou.

V tomto smere – aj keď so šikulovským rozprávačským posunom – možno brať aj guldánovsko-karčimarčikovskú výpoveď o svete ako výpoveď, ktorá sa človeka predsa len „dotýka“, aj keď sú to iba „ľudia zo slov“, teda iba literárne postavy. Napokon – a explicitne to potvrdzuje samotný autor – celé jeho dielo možno uviesť na jediného spoločného menovateľa, ktorým je epické hľadanie domova ako „vlastného“ miesta na svete: „Podobne ako Majstri, aj Muškát je knižka o domove. Všetko, čo som popísal, je o domove. Je to moja hlavná, jediná a najmilšia téma."

V nadväznosti na trojicu medzivojnových autorov som sa na podklade románu *Majstri* pokúsil naznačiť, ako vyzerá domov ako epické miesto sveta v tvorbe Vincenta Šikulu, t. j. ako zoči-voči ničote a prázdnote reagujú jeho literárne postavy. Keďže Šikulova trilógia z druhej polovice sedemdesiatych rokov bola reakciou na epické projekty predchádzajúcej generácie, špeciálne na Mináčovu trilógiu *Generácia*, musíme sa ponajprv vrátiť proti prúdu času a miesto kroku vpred urobiť takpovediac dva lenínovské kroky vzad. Dva kroky dozadu preto, lebo „normalizačným“ sedemdesiatym rokom predchádzali roky šesťdesiate a tým zase roky päťdesiate, resp. roky bezprostredného povojnového obdobia.

Keďže mi ide primárne o charakteristiku epických miest či toposov, ako ich možno identifikovať v slovenskej povojnovej próze, ďalej sa pokúsím načrtnúť, akú podobu malo toto miesto koncom štyridsiatych rokov, resp. v rokoch päťdesiatych. Ak Šikulovo „ohradenie“ sveta berieme popri proklamovaných zámysloch starého Guldána a jeho priateľa Karčimarčika zároveň ako skrytú, implicitnú alúziu na železnú oponu, ktorou komunistický režim oplotil „svoj“ svet a jeho občanov, tak Šikulov výraz „ohradiť“ možno chápať aspoň potenciálne ako náznak, „stopu“ tohto miesta. Oným epickým miestom či toposom slovenskej prózy päťdesiatych rokov bol „ocelový hrad slobody“, resp. „pevný hrad šťastlivých dní“.

Aj keď obidva obrazy, obidve pomenovania pre epické miesto slovenskej prózy päťdesiatych rokov nepochádzajú z dielne povojnových prozaikov, ale ich preberám z povojnovej poézie, štruktúrne to na veci nič nemení. Ich priame „citovanie“ v poézii sô značným časovým predstihom súvisí azda s tým, že lyrika je v porovnaní s epikou jednoducho operatívnejšia, ohybnejšia, elastickejšia, a preto i „pohotovejšia“ ako próza, ktorá svojim inventárom epických prostriedkov sa predsa len na novú situáciu adaptuje postupne, „sukcesívne“.

Pre tých, čo sa čo aj len zbežne zaoberajú slovenskou literatúrou 20. storočia, je azda zrejmé, odkiaľ pochádzajú tieto obrazy. Ich autorom je básnik Rudolf Fabry, ktorý ako najvýznamnejší slovenský nadrealista ešte počas vojny uverejnil viaceré ukážky z rozsiahlej cyklickej skladby *Ja je niekto iný*, knižne vydanej v roku 1946. Jej posledná časť, nazvaná v opozícii k titulnému názvu protikladným *Ja som to*, spolu so záverečným Prológom k epilógu je poznačená výrazným kompozičným „zlomom“, zásadnou zmenou perspektívy: „V pásmo *Ja som to* sa rozdvojený subjekt opäť sceľuje a od tohto momentu sa podstatne mení aj významový ráz skladby. Pod strhujúcim dojmom oslobodenia napísal autor záverečnú časť Prológ k epilógu, v ktorej sa jeho pohľad od pochmúrnych scénérií vojnového ničenia preniesol k „sklepeniam budúcnosti“.“

Obrazom týchto „sklepení budúcnosti“, ktoré sa mali stať aj budúcnosťou slovenskej povojnovej prózy, je obraz hradu, interpretovaný raz ako „slobody ocelový hrad“, druhý raz ako „šťastlivých dní pevný hrad“:

*„Ó more počiatkov a slobody ocelový hrad
čo rastie na hrobch kde bojovník si utrel čelo
to čelo prítomné dá sa cítiť ešte v spánku
ó more slobody šťastlivých dní pevný hrad
v ňom sa budú klenúť sklepenia budúcnosti“*

Prirodzene, motív hradu ako bezpečného miesta, resp. ako motív „záštity“ človeka má literárne dlhú tradíciu. Tak napríklad zo *Starého zákona* možno citovať Žalmč. 144: „Požehnaný Hospodín, moja skala, ktorý učí moje ruky boju, moje prsty bitke, moja milosť a môj hrad, moja vysoká veža.“ V *Novom zákone*, konkrétne v apokalyptickom Zjavení sv. Jána obraz hradu zas pripomína „svätý Jeruzalem“, mesto, ktoré „malo veľiký múr a vysoký a malo dvanásť brán“, pričom „stavba jeho múru bola jaspis. A mesto bolo čisté zlato, podobné čistému sklu“.

Na celkom evidentnú nadväznosť Fabryho skladby *Ja je niekto iný* na tradíciu biblických Prorokov, Apokalypsy a Sibillíných prorociev v rozsiahlej analýze poukázal Pavol Winczer. V našom kontexte v tejto súvislosti ide iba o to, či Rudolf Fabry motív hradu „upína“ aj k svojej dobe, t. j. či ho aktualizuje smerom ku konkrétnej historickej realite. Zdá sa, že „afirmáciu“ možno evidovať prinajmenšom dvojako – charakterom „rétoriky“, ktorá v sebe ako „hudba budúcnosti“ už nezaznateľne nesie stopy „šťastlivých“ zajtrajškov, ako aj modernou výbavou hradu ako hradu „oceľového“.

V oceľovom hrade ako „nerozbornej“ pevnosti nemožno totiž prepočítať neúprsný, železný krok dejín v podobe komunistickej ideológie, resp. – a to v nemčine ešte zreteľnejšie ako v slovenčine – potenciálne sa k nemu upína aj železná ruka či skôr oceľová päsť vtedajšieho „oceľového“ muža Stalina (pozri nemecký výraz „Stahl“, ktorý zodpovedá substantívu oceľ – pozn. F. K.). To znamená, že topos oceľového hradu ako pevného hradu šťastlivých dní v „sklepeniach budúcnosti“ svojou dobovou afirmáciou plne vyhovuje konštrukčným predpokladom slovenskej povojnovej prózy v období uchopenia politickej moci komunistickou stranou.

Prirodzene, nejde tu iba o uvedené povrchové či vonkajšie súvislosti. Zdá sa, že najpodstatnejším momentom je skutočnosť, že hrad ako epické miesto sveta je zásadne organizovaný princípom zápasu, boja. Ináč povedané, v oceľovom hrade sa všetko a v každej chvíli riadi nezmieriteľným antagonizmom – bojuje sa tu nielen vtedy, keď sa bojuje, bojuje sa aj v čase, keď sa nebojuje, t. j. nebojuje sa so zbraňou v ruke. Totálne premietnutie princípu boja do všetkých životných prejavov človeka možno v povojnovej próze doložiť románom *Prvý a druhý úder* Dominika Tatarku, neskoršieho najznámejšieho a najvýznamnejšieho slovenského disidenta tzv. normalizačného obdobia po roku 1968.

Tatarkov román vyšiel v nakladateľstve Pravda v roku 1950, teda krátko po skončení druhej svetovej vojny, a to – ako sa v ňom výslovne uvádza – ako „záväzok k IX. sjazdu KSS“, t. j. k zjazdu Komunistickej strany Slovenska. Fakt, že „oceľový hrad“ ako epický model je poznačený „všeobšiahlym“ historickým zápasom medzi tzv. pokrokom a reakciou, vyplýva zo základného tónu románu, ktorý je nesený „údermi“, teda „duchom“ vojenskej terminológie či vojenskej rétoriky. Neplatí to len pre názov románu, naopak, názov je explicitným vyjadrením celkovej štruktúrnej organizácie – v románe sa permanentne aktualizuje „mobilizácia“, „železná disciplína“ a pod. V tomto zmysle – aj keď je v románe reč o „dvoch“ úderoch – neexistuje vlastne nijaký rozdiel medzi úderom prvým vzťahujúcim sa na boje druhej svetovej vojny, resp. na obdobie Slovenského národného povstania, a úderom druhým spojeným s hospodárskou obnovou vojnou zničenej krajiny.

Alebo – presnejšie povedané – tento rozdiel existuje, existuje však iba v tom, že druhý „úder“, t. j. boj bez zbraní je ešte ťažší, ešte komplikovanejší ako „úder“ prvý. Práve s ohľadom na túto skutočnosť – a to už po značnom časovom odstupe – formuluje Vladimír Mináč ako najvýznamnejší predstaviteľ tzv. povstaleckej generácie názor, že jeho generácia sa v povojnovom období takpovediac zo dňa na deň zmenila bez akýchkoľvek vnútorných komplikácií z generácie povstaleckej na generáciu budovateľskú. Táto „premena“ sa udiala a hladko udiať mohla iba preto, lebo medzi prvým úderom a úderom druhým v skutočnosti nebolo evidentnejšieho rozdielu – či na fronte, či na stavbe sa v zásade realizoval ten istý epický model, model, ktorého najvýstižnejším pomenovaním je práve obraz Fabryho „ocelového hradu“.

Ak epickým miestom sveta sa v prvej fáze povojnového vývinu slovenskej prózy stáva bojisko, má to, prirodzene, svoje štruktúrne dôsledky. Boj totiž predpokladá nepriateľa či nepriateľov, bez nich by sa rozpadol dokonca aj „ocelový“ hrad. A tak sa nepriateľ javí ako *conditio sine qua non* tohto epického modelu – aj keby nepriateľov náhodou nebolo, tu jednoducho nemôžu nebyť, musia sa vyhľadať. Vyhľadať, prirodzene, nielen tam vonku, t. j. za pevnými múrmi ocelového hradu, ktoré sú len iným výrazom pre „železnú oponu“, ale vyhľadať všade, t. j. predovšetkým vo vnútri ocelového hradu. Sú to rozliční odpadlíci a zradcovia, jednoducho tí, čo tak či onak v historickom zápase „zlyhali“.

Tieto anachronické „živly“, nevyhovujúce dobovým postulátom, treba bezpodmienečne izolovať, lebo svojou „chorobou“, podvratníckou činnosťou by mohli nainfikovať „zdravé“ jadro spoločnosti. A tak v ocelovom hrade povojnovej literatúry sa postupne objavujú väzenské samoty a „domy opustenosti“. Podkladom na ich označenie je názov románu *Dom opustenosti* katolíckeho básnika Janka Silana, ktorý knižne vyšiel až po jeho smrti začiatkom deväťdesiatych rokov. Jeho „stavebný materiál“ – drobné životné príbehy, básne, listy či snové záznamy so „skrytými a utajenými významami“ – je rámčovaný dobovou realitou päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, t. j. vtedajším represívnym spoločensko-politickým systémom.

V týchto priestoroch, v priestoroch ľudskej osamotenosti a opustenosti, ktoré sú nevyhnutným, „systémovým“ prvkom ocelového hradu, sa literatúra píše priamo na ľudskú kožu. Žánrovo sú to listy, denníky, záznamy či memoáre. Aj keď v širšej čitateľskej verejnosti sa tento typ literatúry upína predovšetkým k rokom tzv. normalizácie, v skutočnosti ide o viac-menej kontinuálne literárne výpovede od začiatku päťdesiatych rokov minulého storočia. Ako príklad tu možno uviesť známe *Listy z väzenia* od Vladimíra Clementisa z roku 1952, Novomeského zbierku lyrických básní *Stamodtiaľ a iné*, spomínaný Silanov román *Dom opustenosti*, osamelý „výkrik“ Dominika Tatarku *Sám proti noci*, resp. jeho *Pisáčky a Navrávačky*.

Ak Gejza Vámoš – ako o tom bola reč – v období medzi dvoma vojnami chápe biologický „mechanizmus“ života ako „krutý žart“ či „strašný posmech“ človeku, tak v nových časových súradniciach a spoločenských podmienkach po druhej svetovej vojne sa zas „kravavý“ výsmech/žart javí ako mocenská nevypočítateľnosť v priestoroch ocelového hradu. Jeho prví, „zapálení“ bojovníci, ktorí konštituovali ocelový hrad s vlastným nasadením a osobným presvedčením, sa čoskoro stanú spolu s ďalšími nepriateľmi aj jeho prvými obetami. Práve tu, v tejto nevypočítateľnej mocenskej „hre“ možno aspoň vzdialene hľá-

dať paralelu medzi názvom známeho románu *Žert* českého spisovateľa Milana Kunderu a Tatarkovou krátkou prózou *Žart*, ktorá tematizuje „nežartovné“ konzekvencie „žartu dejín“, resp. „neslýchaného historického happeningu (alebo žartu?)“.

Pravda, prvé „vlastné“ obete nového spoločenského systému ešte žili, ba niektoré z nich zrejme aj zomreli v presvedčení, že tento mocenský „žart dejín“ je len omylom či fatálnym nedorozumením. Takto „s pohľadom do budúcnosti“ vyznievajú nielen Clemensove väzenské listy „do večnosti“, takto sú formulované i Novomeského verše v známych básňach *Pošušky* a *Nahlas!* zo spomínanej zbierky *Stamodtiaľ a iné*. Po roku 1968, t. j. po dosnivaní sna o socializme s ľudskou tvárou sa predstava oceľového hradu ako záštity a domova človeka spoločensky definitívne skompromitovala.

Ináč povedané, to, čo kedysi v obrazoch svetelnej metaforiky bolo žiarivým príkladom, sa zmenilo v hlbokú, temnú noc, v ktorej brutálna moc „slobody oceľový hrad“ zmenila v totálne/totalitné väzenie. V závere spomínanej Tatarkovej prózy *Žart* v tejto súvislosti čítame: „*A ,oni‘ ma preto na doživotie bez súdu uvrhli do väzenia svojich administratívnych opatrení. Dvadsať rokov, až doteraz, ma v izolácii nechávajú fyzicky i morálne hladovať. Vo mne je všetko za tie roky vyhladované, moje oči, ruky, sluch, fantázia, túžby, potreba spoločnosti. Ale im sa stalo ešte stokrát horšie, za tie roky porásli celí plesňou, plesnejú hamižnosťou a korupciou. Už ich niet, už sú tu len – plesnivé hominidá histórie.*“

Napriek totálnej izolácii a ľudskej „vyhladovanosti“ sa však obete karantény nevzdávajú. Naopak, zaznamenávaním „vlastných horoskopov“ – narážam tým na rovnomený titul Ivana Kadlečíka z roku 1991 – sa v domoch opustenosti tak či onak „vzdoruje vyslancom ničoty“, t. j. oným „plesnivým hominidám histórie“, ktoré sú na tom „ešte stokrát horšie“ ako prenasledované obete. Proti „veľkým“ dejinám „v obutých okutých čižmách“ sa tu generuje tatarkovská predstava „malej nepatrnej obce božej“, obce skutočne božej ako obce ľudskej, v ktorej „najväčšie je to, že sa spolu prežívame“, že „tak dáko si existujeme, jestvujeme, odohrávame, dejeme sa“.

Práve tento moment, táto ľudská nepoddajnosť je „živou“ náložou, rozbuškou v základoch oceľového hradu. V istom zmysle s odkazom na básnickú zbierku Maše Haľamovej *Smrť tvoju žijem* by sa azda dalo povedať, že v domoch opustenosti sa i vlastná smrť žije, prežíva, a tak transcenduje, pre-žíva, preniká opevnením oceľového hradu. Toto posolstvo je takpovediac listom či „listami do večnosti“ Dominika Tatarku, je „posledným snom“ Silanovho protagonistu v *Dome opustenosti*, ktorému zrazu bolo tak, „akoby som už bol doma, i keď som celkom doma ešte nebol“, resp. neskrutnou útechou Kadlečíkovho životného „pesimistu“ – vždy bolo ťažko, často ešte ťažšie.

Pokúsil som sa naznačiť, ako princíp boja so „železnou“ nevyhnutnosťou viedol k vzniku väzenských samotiek a domov opustenosti s literárnou tvorbou písanou doslova na vlastnej koži človeka. Potreba nepriateľa bola však len jedným z dôsledkov toposu oceľového hradu. „Všeobsiahly“ historický zápas ako hybný motor tohto modelu mal ešte jednu konzekvenciu – keďže domnelý historický zápas bol zápasom „svetodejinným“, týkal sa – a to bez ohľadu na postoje jednotlivcov – každého, týkal sa všetkých. A to, čo sa týka všetkých, môžu vyriešiť – tu odkazujem na sedemnástu tézu Friedricha Dürrenmatta k jeho hre *Fyzici* – iba všetci. Iba všetci môžu – tak vec formuluje Dürren-

matt. V ocel'ovom hrade to však znamenalo – musia. Musia všetci riešiť, to znamená; všetci musia bojovať. Takáto interpretácia uvedeného postulátu viedla v živote a následne i v literatúre k totálnemu zospoločenšteni človeka.

„Nikdy nie si sám“, resp. presnejšie „nikdy nie si sama“, čítame v knižnom názve Mináčovej dvojnovely z roku 1962. Tento názov, toto vyjadrenie možno chápať zaiste rozličným spôsobom. Možno z neho čerpať ľudskú útechu, posilu, odkázanosť človeka na človeka, vzájomnú potrebu, teda to, čo sa skrýva za tatarkovským plurálom povedomia, že „existujeme. My nie sme iba jednotlivci, my čo len v krátkych chvíľach pomyslenia existujeme ako spoločnosť“.

V „slobody ocel'ovom hrade“ sa však toto „nikdy nie si sám“ v intenciách totálneho zospoločenšteni človeka nechápe ako ľudská potreba, ako ľudské obcovanie, ale ako spoločenská nevyhnutnosť. Preto tu človek nie je, nesmie a nemôže byť nikdy sám – predovšetkým nie je sám, ak je uvrhnutý do samoty väzenskej cely, resp. ak prebýva v dome opustenosti. Práve tu všemocné oko moci musí podvratný „živiel“ permanentne pozorovať, sledovať, kontrolovať. Ináč povedané, v dome opustenosti – ako tomu nasvedčuje prípad Janka Silana – človeku „zatrpne a zahorkne“ ponajprv samota, lebo je ponechaný vždy „sám na seba a dobre kontrolovaný, či je vždy sám“.

Zhruba v rovnakom čase – rok po vydaní spomínanej Mináčovej dvojnovely *Nikdy nie si sama* – vyšla pod názvom *Súkromie* zbierka próz mladého autora, v ktorej „textovo“ či „recepčne“, t. j. bez ohľadu na autorskú zámernosť či nezámernosť možno sledovať bezprostrednú konfrontáciu s predchádzajúcim modelom prózy. Deje sa tak zhruba dvojakým spôsobom. Predovšetkým v jednej z uverejnených próz môžeme čitateľsky priamo sledovať, ako si spomínaný autor v istom textovom segmente berie na mušku ono zospoločenštenie človeka, ktoré – ako vieme – v ocel'ovom hrade bolo obligatórnym postupom.

Na myslí mám zaujímavú textovú pasáž, v ktorej Masiarik, jeden z pracovníkov istej továrne, aspoň na chvíľku – totiž vždy vtedy, keď prší – uniká onému permanentnému tlaku zospoločenšteni: „*Ale aj tak býva veľmi šťastný tento Masiarik. Stane si tak, aby ho nik nepobadal, do šera haly (...) a kochá sa vo svetle neónov, ktoré padá na udivujúci sedemdesiatmetrový zástup nežných bledohnedých, sivobelasých, popolavých, červenkastých či hrdzavých otvorených dáždnikov (...). Dáždniky sú na skriniach, kde si robotníčky odkladajú svoje osobné veci. Dáždniky sú ako pozdĺžny obrovský kŕdeľ motýľov a Masiarik hľadá na ne, je to jeho jediné súkromie, a preto je rád, keď prší, lebo môže stáť pred nimi v skrývanom obdive.*“

V tej istej próze sa však vyskytuje aj miesto, ktoré je svojho druhu textovou „ozvenou“ Mináčovho knižného titulu. Ozvenou, ktorá však „zmnožuje“, komplikuje a v tomto zmysle aj popiera, neguje východiskový text, lebo ukazuje nielen jeho líce, ale aj jeho rub. V rozhovore, ktorý je akousi fiktívnou reprodukciou či sumarizáciou života práve zomrelého „súdruha Mecka, vzorného pracovníka, dobrého človeka“ a jeho ženy, sa okrem iného „ventiluje“ aj tento moment ich vzájomného vzťahu, ich vzájomných disonancií: „*Priznávam sa, žiarlim na teba, že nie si nikdy sám. Že vždy môžeš byť s niekým, ale ja som vždy sama, nech som s kýmkoľvek.*“

To, čo sa citovanou replikou, resp. i spomínanou pasážou textovo dostáva do pohybu, je skutočnosť, že oproti mináčovskej ideologickej jednoznačnosti sa výrazne aktualizuje

životná viacznačnosť, existenciálna „polarizácia“. Zdá sa, že práve tento posun možno vývinovo pokladať za epickú rôzlúčku s toposom ocelového hradu, a to napriek tomu, že aj *Súkromie* sa ho svojou spoločenskou atmosférou či situovanosťou ešte zrejme dotýka.

Oným začínajúcim, v roku 1963 knižne debutujúcim autorom bol Ján Johanides. Na rozdiel od predchádzajúcej generácie, generácie povstaleckej a budovateľskej, patril do okruhu autorov, ktorí sa po „odhalení“ Stalinových zločinov na XX. zjazde KSSZ formovali už v ovzduší politického uvoľnenia, a to najmä vďaka novozaloženému časopisu *Mladá tvorba*. Práve tu začal uverejňovať svoje prvé prózy aj Johanides.

Literárnohistoricky sa nástup novej generácie javí ako pokus o postupné zúčtovanie s prevládajúcim modelom slovenskej prózy päťdesiatych rokov. V opozícii k schematickému, často naivne pôsobiacemu obrazu historicky zápasiaceho a víťaziaceho človeka sa ponajprv aktualizovala tzv. literatúra všedného dňa, t. j. próza o ľudskej každodennosti. Experimentátorské nadväzovanie na moderné postupy svetovej, najmä francúzskej literatúry tento proces do značnej miery urýchlilo, a tak spochybňovalo konvenčné obrazy človeka i skutočnosti.

Po značnom časovom odstupe, t. j. po takmer štyridsiatich rokoch si možno už len ťažko predstaviť, akú rezonanciu vyvolal Johanidesov knižný debut, ktorý svojím názvom *Súkromie* už explicitne signalizoval odklon od totálneho vyvlastnenia a zospoločštenia človeka. Literárny kritik Jozef Felix, dobre oboznámený s vývinovými tendenciami modernej európskej literatúry, špeciálne literatúry francúzskej, to komentoval týmito slovami: „Stačí sa len letmo pozrieť na päť noviel (ide o novely *Nerozhodný*, *Potápača* príťahujú pramene mora, *Postoj*, *Súkromie* a *Kráska* a výlet – pozn. F. K.), zhrnutých do knihy Jána Johanidesa *Súkromie*, aby sme poznali, že ide o prózu, ktorá smeruje k celkom iným umeleckým cieľom a má celkom odlišné tematické i štylotvorné ambície než naša próza staršieho dáta.“

Tento názor možno i po rokoch akceptovať. Z hľadiska nami už od prvej polovice 20. storočia sledovanej línie epického zápasu s ničotou a prázdnotou sveta, resp. „boja“ s jeho rozkladnými silami, ktoré naposledy chcel historicky definitívne „vyhladiť“ povojnový „slobody ocelový hrad“, treba však poznamenať, že tieto frustrujúce „sily“ naďalej zostávali, pretrvávali. Ba dokonca – a to aspoň v próze Jána Johanidesa – nabrali ešte na intenzite, lebo sa usídlili, zahniezdili priamo vo vnútri človeka. To znamená – aspoň z tohto hľadiska –, že ocelovému hradu slobody nemohla byť proti postavená rovnica „môj dom, môj hrad“. Naopak, práve tu, vo vlastnom dome, teda v jeho „súkromí“ prázdnota prepukla najviac.

V rovnomennej novele *Súkromie* zo spomínaného Johanidesovho debutu, ktorá bola predmetom krátkej reflexie v súvislosti s mináčovským „nikdy nie si sama“, v rozhovore otca, spomínaného Mecka, a jeho dcéry Magdy okrem iného čítame:

„Mama ťa nikdy nemala rada. Ona nevie mať rada, vieš? (...) Všimol si si, aké prázdne miesta zanecháva po sebe naša mama? Také prázdne miesta, keď odídeš od nej a presta-
neš sa s ňou rozprávať. Nevieť to inakšie nazvať, len prázdny miesta. Ale to je preto, že chce všetko, sama nič nedáva a ani nevie dávať! Nikdy ničím nezaplniš tie prázdne miesta, čo po sebe zanecháva, budeš sa do nich iba prepádávať.“

Aj keď nie je mojím úmyslom venovať sa ďalej analýze tejto Johanidesovej novely, na jednu vec by som predsa len chcel upozorniť. Je to skutočnosť, že my ľudia – tak Johanides v závere uvedenej prózy – žijeme vlastne „mŕtvy život“: „*To však na veci nič nemeň, lebo my dvaja sme žili – aj keď sme si to osobne neželali – mŕtvy život.*“ A to je práve to, o čo ide – že sme vlastne mŕtvi už pred vlastnou smrťou. To, čo žijeme, nie je život, to je – aby som si vypomohol odkazom na Edgara Allana Poea – predčasný pohreb.

Je zrejmé, že východiskom Johanidesovej psychologizujúcej prózy je literárny i filozofický existencializmus. Podľa autorovho presvedčenia v našom denno-dennom živote sme sa životu načisto odcudzili, takže „živý život“ nám uniká pomedzi prsty. My v živote vlastne nevidíme, nepočujeme, necítíme, vôbec nevieme, ba ani len netušíme, o čo v ňom ide. V závere ďalšej z piatich spomínaných noviel Johanidesovho *Súkromia*, v novele Potápača priťahujú pramene mora sledujeme práve protagonistu príbehu, kuchára Dovala, ktorý po tragickej autonehode a smrti manželky Marty odprevádza jej milenca, „vysokoškolačka a mladého autora“, do internátu, pričom cestou zo stanice zachytí náhodný úlomok rozhovoru dvoch žien: „*Bolo už ráno a trocha má striaslo. Vysokoškolačka som držal za lakeť, a ako sme šli, díval som sa na ženu, ktorá sa poobzerala a povedala: – Nevieme, o čo ide. – A druhá žena, čo kráčala s ňou, prisvedčila a popravila si šatku.*“

Nevieme, o čo ide. To je všetko. To je však práve to, čo tak alebo onak tvorí jadro Johanidesovej umeleckej výpovede. V istom zmysle by sme mohli našu ľudskú situáciu priamo identifikovať s výpoveďou amerického filozofa Williama Jamesa: „Rekl bych spíše, že náš vztah k celku světa je skoro týž jako vztah našich psích a kočičích miláčků k celku lidského života. Obývají naše byty a knihovny. Účastní se výjevů, o jejichž významu nemají ani potuchu. Jen přechodně a jaksi tangenciálně se dotýkají spletitého běhu dějin (...) A podobně se i my pouze tangenciálně dotýkáme mnohem osáhlejšího života věcí.“

Aby som pre tento johanidesovský „mŕtvy život“, ktorý stojí v centre novely *Súkromie*, našiel príslušné miesto sveta, ktorým možno v podobe ďalšieho toposu pomenovať situáciu v slovenskej próze druhej polovice 20. storočia; obrátim na chvíľu pozornosť – podobne ako pri Fabryho „slobody oceľovom hrade“ – na slovenskú poéziu. Tým chcem zároveň povedať, že medzi vývinom slovenskej povojnovej prózy a vývinom slovenskej povojnovej poézie existujú isté dotyky, aj keby tieto dotyky mali mať iba „tangenciálny“ charakter.

Prirodzene, nemožno očakávať, že pri dotyku poézie a prózy sa prekryjú všetky aspekty, všetky súvislosti. V tomto kontexte je však podstatné iba označenie oného miesta sveta, v ktorom sa ambivalentne rozochvieva napätie medzi „mŕtvym životom“ a „živou smrťou“. Báseň, ktorú mám na mysli a ktorá vymedzí ďalší topos slovenskej povojnovej prózy, vyšla v roku 1959 v básnickej zbierke Miroslava Válka *Dotyky* a jej názov je *Smutná ranná električka*:

„*Smutná ranná električka
a ja v nej a ja v nej,
už ma vezú
ako v rakvi sklenenej.*“

*Smutno zvoní pred nami
a za nami smutno zvoní
smutné zvonce v smutnom dni,
smutný sprievod pohrebný.*

*Vždy, keď idem takto k tebe,
vždy, keď idem takto k vám,
plačiem ako na pohrebe.
Lúto mi je vlastnej smrti.
Vždy sa niečo vo mne zrúti,
vždycky niečo pochovám.“*

Preto oným novým toposom, v ktorom sa tematizuje „vlastná smrť“ človeka, t. j. jeho mŕtvy život či živorenie, je rakva, resp. vo Váľkovej básni v rakvu sa meníaca smutná ranná električka. V nej – aby som aktualizoval ďalšieho významného prozaika, Dušana Mitana – žijeme naše, resp. jamesovské „psie dni“. Je to tak, lebo mŕtvy život patrí do rakvy, resp. všetko, teda nielen váľkovskú rannú električku, mení na rakvu, na sarkofág. Dalo by sa to formulovať aj tak, že nie smrť žije „v nás“, „v nás“ v zmysle rakúskeho básnika Rainera Maria Rilkeho (pozri jeho úchvatnú básnickú výpoveď *Veľká je smrť: „Veľká je smrť. / Do smrti klesá / náš úsmev, náš jas. / Keď nad splňom života začneme plesať, / rozplače sa / naplno v nás.“*), ale my sme živou, žijúcou smrťou.

A tak máme v slovenskej próze druhej polovice 20. storočia po „doznení“ bojov v priestoroch ocelového hradu – ak si znovu pripamätáme aj to, čo už predtým odznelo v súvislosti so Šikulovými *Majstrami* – vlastne až dve prozaické línie, prozaické tendencie či miesta sveta. V prvej línii, v línii Vincenta Šikulu môžeme už od jeho vstupu do literatúry v prvej polovici šesťdesiatych rokov sledovať, ako s majstrovským rozprávačským nasadením buduje aspoň provizórne ľudské príbytky, či „bungalovy“ (pozri jeho knižku poviedok *Možno si postavím bungalov* z roku 1964), v ktorých by mal človek kde hlavu skloniť, aby naň neviaľ, neľahal mrazivý chlad a prázdnota zatuchnutých ocelových hradov.

V nadväznosti na túto tendenciu šesťdesiatych rokov sa následne v období politickej mizérie rokov sedemdesiatych zužitkovala v tejto línii istá kultúrnotypologická črta slovenského človeka, ktorá sa v rámci širšej charakteristiky slovanských národov traduje od čias Johanna Gottfrieda Herdera, konkrétne od jeho známeho kultúrno-filozofického spisu *Myšlienky k filozofii dejín ľudstva*. Tu – ako je dobre známe – v závere šestnástej knihy odznie krátka charakteristika Slovanov, v ktorej Herder okrem iného zdôrazňuje toto: „Napriek niektorým činom (slovanské národy – pozn. F. K.) neboli nikdy národom vojnových a dobrodružných podujatí ako Nemci“, naopak boli „krotkých mravov, pohostinní až k márnivosti, milovali voľnosť vidieka, ale boli poddajní a poslušní, protivilo sa im lúpenie a plienenie“.

Prirodzene, o Herderovej charakteristike „neboli nikdy národom vojnových (...) podujatí“ by sa zaiste muselo ponajprv diskutovať. A diskutovať by bolo treba aj o tom, ako reflektuje slovenské dejiny Vladimír Mináč, keď sa už medzitým aspoň „prozaicky“

rozlúčil s „bojovým“ toposom oceľového hradu a keď dejiny Slovákov interpretuje nie ako dejiny výbojných, dobyvačných kráľov, ale ako dejiny práce a dejiny stavby či znovuvýstavby: „Ak sú dejiny dejinami kráľov a cisárov, vojvodcov a kniežat, víťazstiev a dobytých území, ak sú dejiny dejinami násilia, lúpeže a vykorisťovania, nuž nemáme dejín, aspoň nie sme ich podmetom. Ale ak sú dejiny civilizácie dejinami práce, dejinami prerušovanej, ale vždy znovu a znovu víťaziacej stavby, nuž sú to aj naše dejiny. Sme národ staviteľov nielen v metaforickom, ale aj v skutočnom slova zmysle: vystavali sme ako murári, murárski majstri a šichníci aj Viedeň, aj Pešť, pomáhali sme stavať aj mnohé cudzie mestá: nerozumieme ani jedno.“

Ale v diskusii by zaiste mali odznieť aj *Otázky čítajúceho robotníka*, pretože tieto otázky nie sú len otázkami Bertolta Brechta, ale sú predovšetkým otázkami živej, ľudskej práce, nech by už moc mala akékoľvek meno:

*„Kto postavil sedembránové Théby?
V knihách sú zapísané mená kráľov.
Privliekli balvany azda králi?
A toľko ráz zrúcaný Babylon –
kto ho postavil toľko ráz znovu? A v ktorých domoch
zlatom sa jagajúcej Limy bývali jej murári?
Kam išli na večeru robotníci, keď bol múr už hotový?
Veľký Rím
je plný triumfálnych oblúkov. Kto ich postavil?“*

Nech by už táto diskusia vyznela akokoľvek, skutočnosťou je, že onen topos, ktorý v sedemdesiatych rokoch najvýraznejšie zviditeľnili Šikulovi *Majstri*, resp. Jarošova *Tisícročná včela* má hlbšie základy, fundamenty ako „nerozborný“ oceľový hrad. Na rozdiel od neho hlavné slovo tu nemajú ani bojovníci, ani hrdinovia, ale práve majstri či stavitelia, ktorí sa nemôžu nepokúšať svet zbudovať tak, aby nezával prázdnotou a aby v ňom neváľ mrazivý chlad. A pretože takéto úsilie je späť so zakorenenosťou vo vlastnej postati, t. j. s predstavou toho, čo žijeme ako „svoj“ domov, základ či fundament je tu naozaj to fundamentálne.

Takto vec vidí a formuluje spomínaný Peter Jaroš: „Niektorí naši literárni kritici sa však v poslednom čase zadivili nad tým, že naše najvýznamnejšie romány, napísané v sedemdesiatych rokoch, sa zaoberajú slovenskou minulosťou, mladšou či staršou slovenskou históriou a človekom v nej. Románopiscom a novelistom je však jasné, že ak chceš postaviť dom, najprv musíš mať dobrý fundament. Predovšetkým stredná generácia prozaikov to dnes intuitívne pocítila. Píše o histórii národa preto, lebo objavuje jeho fundamenty, aby neskôr mohla na ne postaviť budovu jeho prítomnosti. Nazval by som týchto spisovateľov jednoducho: Fundamentalisti.“

Od začiatku šesťdesiatych rokov – ako to vyplynulo z krátkej charakteristiky Johnidesovho *Súkromia* – je však v slovenskej povojnovej próze prítomná aj druhá línia, línia, ktorá tematizuje „mŕtvy život“ človeka, jeho živorenie, jeho psie dni či nezmyselnú logiku. Ak predchádzajúcu tendenciu možno chápať predovšetkým ako obranný reflex na

prejavy prázdnoty a ničoty, tak tu – ako to nachádzame u Rudolfa Slobodu – ide práve o prieniky, o prenikanie „do podstaty ľudskej prázdnoty a ničoty“. O prieniky do podstaty, nie do postate. Inými slovami, ide tu vždy o johanidesovský „ľudský“ kameňolom, o jeho podstatu, o *Podstatu kameňolomu*.

Na konci týchto „výprav“ nachádzame nielen „mŕtvy život“, nachádzame tu predovšetkým „zabitého človeka“. V uvedenom zmysle končí román Rudolfa Slobodu *Rozum* z roku 1982. V jeho závere čítame: „*Môj stav, to už nie je ani skepsa, ani hnev, ani zúfalstvo. Je to priam smrť. Som mŕtva duša a som horší ako všetci zločinci sveta. Tí možno ospravedlňovali svoje zločiny povinnosťou, alebo túžili po bohatstve, ale otupenosť citov, ktoré sa mi motajú v hlave, to je smrť. Som zabitý človek.*“

Keďže v obidvoch prípadoch („mŕtvy život“ – „zabitý človek“) ide o „spoločnú“ vec, tento topos som „uzavrel“ do rakvy, resp. do sarkofágu. Tým, prirodzene, nechcem povedať, že by tu neboli azda odlišnosti. Naopak – a tu sa odvolávam na známe Rilkeho *Zápisky Malta Lauridsa Brigga* –, smrť, naša smrť je, a to aj v epickej podobe svojou „svojskosťou“, „jedinečnosťou“ podstatne citlivejšia na rozdiely ako náš „psi“ život.

A tak možno konštatovať, že v slovenskej literatúre po „rozlúčke“ s toposom oceľového hradu máme do činenia s rozličnými epickými staveniskami – staveniskami, nie onými „oceľovými“ stavbami budovateľskej prózy –, o múry, resp. o ploty ktorých sú podľa špecifických vkusov poopierané rozličné rakvy. Ak by sme si však mysleli, že obidve línie, línie podstaty a postate sú v nezmieriteľnom protiklade, nebolo by to celkom namieste. Ak totiž majstri i stavitelia výslovne budujú/hľadajú príbytky či domovy pre ľudský život, v línii rakiev a sarkofágov sa tak deje aspoň implicitne.

To znamená, človek je tu – ako v spomínanom Poeovom „predčasnom pohrebe“ – už v rakve, no načisto ešte nerezignoval. Naopak, až teraz si naplno uvedomuje – a tu narážam na Arthura Schopenhauera –, že sa musí, musí sa pokúsiť nájsť svoje lepšie ja, svoje „lepšie vedomie“. Ináč povedané, musí sa z povrchu dostať do hĺbín, musí sa dopracovať k podstate, musí nájsť pôvodný zdroj, pôvodné pramene. Takto obrazne možno chápať johanidesovské príťahovanie potápača prameňmi mora (pozri novelu Potápača príťahujú pramene mora), takto však v istom zmysle možno rozumieť aj Slobodovmu „zahľadeniu“ Narcisa do vlastného obrazu v debute *Narcis* z roku 1965.

Aby sa však človek dostal z povrchu „mŕtveho života“ do jeho hĺbín, k jeho „živým“ prameňom, musí potápačsky „oťažieť“, musí byť skr-naskrz preniknutý utrpením, lebo iba potom sa mu otvoria oči, iba potom prekoná „odcudzené“ sily, ktoré ho schopenhauerovsky tlačia, ženú na povrch: „*Aby si človek podržal šľachetné zmýšľanie (...), aby v ňom zostalo živé lepšie vedomie, sú pre neho bolesť, utrpenie a neždary takisto nevyhnutné ako lodi zatažujúci balast, bez ktorého by nemohla dosiahnuť hĺbku.*“

Tento posledný pokus dosiahnuť „pramene mora“, dostať sa z povrchu do hĺbín života je u Jána Johanidesa svojho druhu čítaním života, t. j. pokusom rozlúštiť „rukopis bytia“. V novele *Holomráz*, ktorá vyšla začiatkom deväťdesiatych rokov spolu s ďalšou prózou *Zločin plachej lesbičky* a ktorá o tri roky, t. j. v roku 1994 vyšla v nemeckom preklade pod názvom *Bodenfrost* vo vydavateľstve Fischer Taschenbuch Verlag, v tejto súvislosti okrem iného čítame:

„Býva takmer pravidlom, že dostávame odpovede na svoje otázky, keď ich najmenej očakávame. Ale aj tak výlučne iba vtedy, ak má človek sluch alebo zrak už natoľko zosilnený utrpením, že je schopný tú odpoveď počuť alebo vidieť v určitej, vopred nevypočítateľnej, uzlovej udalosti, čo nás znezrady obkľúči, pretože rukopis bytia, ktorý je jednoducho nečitateľný, ale zároveň stále jasno zrozumiteľný, býva nezriedkakedy iný. Sme oslovovaní cez priebeh nášho vlastného života v spojitosti s dejom iných životov.“

Tento citát, táto výpoveď sa už tak či onak vzťahuje na Johanidesovo rané dielo šesťdesiatych rokov (okrem debutu *Súkromie* vyšla v týchto rokoch už spomínaná kniha *Podstata kameňolomu*, ktorá zakrátko bola preložená do nemčiny pod názvom *Lamento eines verhängerten Selbstmörders*, resp. v roku 1966 to bola próza *Nie*), ako aj na tvorbu rokov sedemdesiatych a osemdesiatych, z ktorej pripomeniem aspoň zaujímavý román *Najsmutnejšia oravská balada*, a, prirodzene, vzťahuje sa aj na súčasnú tvorivú etapu tohto autora.

Čítať rukopis bytia znamená pre Jána Johanidesa vidieť predovšetkým celok života. Pokladám v tejto súvislosti za viac ako príznačné, že Peter Zajac ako editor významnej antológie slovenskej prózy po roku 1945, ktorá vyšla pod názvom *Wie Laub von einem Baum. 29 Geschichten aus der Slowakei* vo vydavateľstve Gollenstein v roku 1994, sa rozhodol Johanidesa predstaviť práve prózou *Vidieť celé*, po nemecky *Das Ganze sehen*. Vidieť celé znamená totiž vidieť to hlavné, to podstatné: „Zadržani sa už začali rozchádzať, keď sa dôstojník obrátil ku starej panej, potom ku vojakom a zavelil: „Ale najprv túto zem! (...) Ju zobrať najprv. Ona bezpečne videla to hlavné! Ona to skutočne videla celé!“

Prirodzene, a to by som chcel zdôrazniť, vidieť celé, vidieť celok života neznamená vidieť všetko z aspektu „oceľového“ uhla pohľadu, resp. – a tu narážam na ďalšiu Johanidesovu prózu – vidieť všetko v intenciách „veliteľa jednotného uhla pohľadu“. O tom, že jeden, jednotný či jediný uhol pohľadu nie je ničím iným ako ľudskou zaslepenosťou, ak už nie priam idiotizmom, vedel napriek perspektivizmu, resp. práve vďaka perspektivizmu najlepšie Friedrich Nietzsche: „Že by mala byť v právu jediná interpretácia sveta; jež opravňuje vaši existenci, u níž lze vědecky zkoumat a postupovat ve vašem smyslu (...), taková interpretace, která nepřipouští nic než počítání, vážení, vidění a uchopování; to je velká neomalenost a naivita, pokud to ovšem není duševní nemoc, idiocie. (...) Svět se pro nás stal spíše ještě jednou ‚nekonečným‘: neboť nemůžeme odmítnout možnost, že zahrnuje nekonečné množství interpretací.“

No nielen Johanidesovho „potápača“ priťahujú „pramene mora“. Pramene života priťahujú aj slobodovho Narcisa, Slobodovho protagonistu, a to napriek tomu, že ide o „zabitého človeka“, o človeka, ktorého miesto je vlastne v truhle. A hoci je to tak, predsa len – a tu odkazujem na poviedku Stračia nôžka ide zas kvitnúť zo súboru *Útek z rodnej obce*, resp. na jej nemecký preklad *Der Rittersporn blüht bald wieder* zo spomínanej Zajacovej antológie, hoci nejde celkom o identické texty – tento protagonista je ešte „pred“ truhlou („Za mnou niesli truhlu. Celý život som sa bál truhiel, nech už boli ako parádne“), t. j. aj po svojej smrti („Ich war in Malacky gestorben“ – „Zomrel som v Malackách“) je na ceste domov, na ceste do rodnej obce: „Idú ma pochovať do rodnej dediny, vedľa otca, ktorý zomrel pred deviatimi rokmi. Tak som si to vždy prial. Budeme mať spoločný kríž, lebo sa aj rovnako voláme.“

Obrazne povedané, proti „úteku z rodnej obce“ je v oných schopenhauerovských hĺbinách aj u Slobodu prítomný opačný pohyb, pohyb domov, k svojim prameňom, hoci – pravdupovediac – na tejto poslednej ceste Slobodovmu hrdinovi musia byť nápomocní aj jeho priatelia, ktorí ho podpierajú („so daß ich gestützt werden mußte“), resp. ktorí mu nesú aspoň truhlu: *„Chvilami som upadal do úplného bezvedomia. To bola tá ničota. Bezvedomie som chápal preto, lebo sme sa k Novej Vsi blížili, ale neprešli sme Záhorskou Vsou ani Zohorom. Išli sme poľom, všetko bolo tiché, no nevedno, či to bola ozaj jeseň.“*

Doposiaľ som sa pokúsil predstaviť rozličné toposy, rozličné miesta sveta, ktoré v rámci rekonštrukcie ako konštrukcie možno nájsť, resp. zároveň treba i vynájsť v celku slovenskej prózy druhej polovice 20. storočia. Je to oceľový hrad, väzenské samoty a domy opustenosti, rozličné staveniská, na ktorých usilovne pracujú šikulovskí majstri i tisícročná včela Petra Jaroša, a sú to, prirodzene, i truhly či sarkofágy, ktoré patria tiež k nášmu životu. Ako vidieť, sú to naozaj rozličné miesta, ku ktorým vedú rozličné cesty, rozličné epické koncepcie.

Ak som doteraz, a to v súlade s charakterom toho-ktorého miesta, toho-ktorého toposu akcentoval predovšetkým rozdiely, je teraz treba povedať, že napriek týmto rozdielom, obrovským rozdielom medzi jednotlivými toposmi existujú aj dotyky, existujú aj isté spojivá. Nech by už medzi toposom truhly a toposom staveniska bol akokoľvek veľký rozdiel, vo veciach ničoty a prázdnoty – ako som to pred chvíľou naznačil – majú obidva toposy aspoň niektoré spoločné záujmy, ktoré – obrazne povedané – „potvrďuje“ už samotná slovná, zvuková blízkosť výrazov podstata a postať.

A neplatí to len pre tieto dva toposy, platí to aj pre ďalšie miesta sveta, ako sme ich identifikovali v slovenskej próze druhej polovice 20. storočia. Ak sa totiž „oceľový hrad slobody“ z miesta slobody a ľudskej istoty, bezpečnosti stal miestom totálneho/totalitného väzenia, tak v jeho väzenských samotkách či v domoch opustenosti sa na podklade inverzie odvíja nový sen slobody. Medzi obidvoma miestami sa zaiste odohráva zápas na život a na smrť, no táto – brutálne povedané – „hra“ je však zároveň tým, čo – paradoxne – „viaže“ či „spája“ obeť totalitného režimu so spomínanými tatarkovskými „plesnivými hominidami histórie“.

Ináč povedané to znamená, že všetky toposy, ktorým sme sa viac či menej venovali, možno uviesť na spoločného menovateľa. Týmto menovateľom je to, čo som na začiatku označil ako kontinuitný prvok vývinu, totiž neúnavné epické putovanie za ľudskou podobou sveta. Slovom, ide tu o explicitné, resp. aspoň implicitne prítomné presvedčenie, že – a tu odkazujem opätovne na Gejzu Vámoša – na svete takéto miesto nemôže byť: *„Za horami, za morami kdesi sa nájde azda, iste sa nájde, musí sa nájsť nejaký ostrov, nejaký prales, nejaká oáza, kde jasné lúče ranného slnka niekalia hmly a smradľavé výpary biedy a egoizmu.“*

A práve tento topos toposov, topos epického hľadania miesta, v ktorom by bol človek človekom, t. j. eliminoval prázdnotu a ničotu v nás i mimo nás začiatkom deväťdesiatych rokov, dostáva v slovenskej próze výraznú trhlínu. Tým sa vlastne dostávame k mladej slovenskej próze, konkrétne k Vladimírovi Ballovi, ako som to signalizoval na začiatku. Vyjadrené v kategóriách priestoru sa v jeho prípade dostávame do situácie, v ktorej už nieto „orientačného“ hore a dole, vonku a dnu, na povrchu a v hĺbinách a pod., lebo človek je tu – tak píše Vladimír Balla vo svojej *Leptokarii* – „sprešovaný“ zo všetkých

strán: „v priebehu niekoľkých sekúnd ten človek zmizol, sprešovaný tlakom, čo na neho pôsobil zo všetkých strán. Nešťastník sa prosto prepadol do ničoty“.

Toto „zo všetkých strán“, ktoré nás vzdialene upomína na kraskovské „zhora i zdola“, nie je ničím iným ako jednou jedinou prázdnotou, ničotou, resp. života všednosťou, šedosťou či chaosom, ako ho na prelome 19. a 20. storočia intenzívne prežíval Ivan Krasko: „Ale nie: iba chaos všetkého toho, dusná neurčitosť, / šíra rozptýlená šedá hmľa ... // (A to som ja, i ty, pokrytče).“

Ak je to tak, t. j. ak náš život je naozaj jednou jedinou, „všeobsiahlou“ pustatinou, tak na nás – aspoň v prvom momente – zaiste paradoxne pôsobí, keď jeden z Ballových poviedkových protagonistov si kúpi – púšť. Teda predsa je tu len isté miesto sveta? Prečo však púšť a nie oáza, ako sme to čítali u Gejzu Vámoša? Azda preto, aby prázdno, „prázdne miesta“, ktoré zaiste v živote po sebe nezanecháva iba Meckova manželka, ako to vidí jeho a jej dcéra Magda, malo/mali dosť miesta, t. j. aby nás tak netlačilo/netlačili? Znamená to teda, že predsa len aj v tomto prípade máme do činenia s istým – nazvime to tak – „odpočívadlom“ človeka?

Ak by to bolo naozaj tak, bolo by to ešte celkom optimistické. Žiaľ, nie je to tak. Pre človeka teraz nejstvie nijaké „odpočívadlo“, neexistuje nijaký odpočinok, hoci jedna z Ballových poviedok tento názov nesie. Odpočívadlá a ani odpočinky nie sú, lebo človeku zostal iba útek, útek pred sebou samým. Objasnenie tohto momentu, tejto vývinovej premeny je poslednou záležitosťou môjho príspevku.

Tento útek pred sebou samým ako protikladnú epickú konštrukciu smerom k všetkým predchádzajúcim toposom stručne ilustrujem na pozadí Ballovej poviedky *Infekcia*, ktorá vyšla v polovici deväťdesiatych rokov v spomínanej zbierke *Leptokaria*. Čitateľsky tu máme do činenia so zvláštnou situáciou – Ballov epický hrdina spolu s priateľom, „čudným“ priateľom, lebo sa vlastne nenávidia, odstraňujú z vlastných príbytkov celé zariadenie, ba zoškrabávajú zo stien i tapety a maľovky, lebo to všetko ich „znepokojuje“, šíri sa z toho „strašná nákaza“.

Podstata problému je zhruba v tom, že všetky tieto skazonosné „mŕtvoly“ predmety, celé zariadenie domu bolo „infikované našou prítomnosťou, našou existenciou“ a teraz iba spätne vyžarovalo to, čím nasiaklo, čím sa „napilo“. A tak je viac ako zrejmé, že „zotrvávať“ doma je pre protagonistu nemožné:

„Pochopil som, že zotrvávať doma i naďalej je vylúčené. (...) Ostalo mu (t. j. priateľovi – pozn. F. K.) jediné riešenie, to, ktoré teraz očakávalo i mňa: odchod. Očakával ma život na ceste, na permanentnom úteku. Opustil som svoje rodné mesto. Nebolo to príliš ťažké, už ma k nemu neviazali žiadne city: nemal som tam nikoho, veď v ostatnom čase sa ku mne nik nehlásil, bývalí kamaráti sa tvárili, že ma nepoznajú, milované ženy nepotrebovali impotentného, unaveného pomätenca; kolektív v práci podpísal petíciu, ktorou požadoval moje prepustenie; v petícii sa tvrdilo, že mám problémy s alkoholom – lenže kto v mojej situácii by ich nemal? Ale nestážujem sa. Ostať bolo pre mňa tak či onak vylúčené. Proces zamorovania okolia charakteristickými znakmi mojej bytosti sa neslýchane zrýchľoval: na nijakom mieste som sa nemohol zdržať viac ako pol hodiny; po tomto čase som už začínal cítiť, že prostredie je doslova jedovaté, nasýtené všetkým tým, čo predstavujem ja a čoho sa najväčšmi desím.“

Ako vyplýva z uvedeného citátu, Ballov epický hrdina prišiel nielen o svoj doterajší dom, o svoj doterajší domov, ale zároveň sa musí zmieriť s tým, že takéto miesto, ba – presnejšie povedané – „nijaké miesto“ preň neprichádza už do úvahy. Neprichádza preto, lebo je odsúdený iba na zopakovanie toho, pred čím uteká. Toto „na nijakom mieste“ je jasným dôkazom, že z nami sledovaného aspektu v slovenskej próze dochádza k paradigmatickej premene. Ináč povedané, v Ballovej Infekcii boli opustené všetky doterajšie toposy ako epické miesta sveta a hrdina sa nemôže „dopracovať“ k novému miestu. To, čo mu zostáva, je útek, útek pred sebou.

Keďže som sa na viacerých miestach dotkol vzťahu poézie a prózy, resp. lyriky a epiky, na záver by som v tejto súvislosti chcel podotknúť ešte jednu vec. Tak ako v prípade sledovaných toposov, aj v prípade súvzt'ažnosti epiky a lyriky sú v „hre“ nielen podobnosti, súvislosti, ale aj zásadné odlišnosti. S ohľadom na spomínaný tlak „zo všetkých strán“, zhora aj zdola, t. j. akousi súbežnosťou medzi kraskovskou všednosťou-šedosťou a ballovskou ničotou/infekciou sa zároveň v literárnych textoch generujú aj principiálne rozdiely. Ak totiž v Kraskovej lyrike, nesenej druhovým princípom lyrickej simultánnosti/stavovosti, tomuto tlaku „nemôž' ujsť, nemôž'“, tak v Ballovej próze, budujúcej na podklade epickej sukcesívnosti, „dejovosti“, mu zas „nemožno neujsť“ („zotrvať doma i naďalej je vylúčené“).

LITERATÚRA

- Album der slowakischen Schriftsteller. Autoren und Leseproben II.* Bratislava : Literatur- und Informationszentrum, rok neuvedený.
- ALEXY, J.: *Zapaľovač lámp.* Bratislava : Tatran, 1973.
- BACHELARD, G.: *Poetika priestoru.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
- BALLA: *Leptokaria.* Levico : Koloman Kertész Bagala, 2002.
- BIEDERMANN, H.: *Lexikón symbolov.* Bratislava : Obzor, 1992.
- BRECHT, B.: *Kriedou na múr.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.
- CLEMENTIS, V. – CLEMENTISOVÁ, L.: *Listy z väzenia.* Bratislava : Tatran, 1968.
- Encyklopédia slovenských spisovateľov.* 1. zväzok. Bratislava : Obzor, 1984.
- Encyklopédia slovenských spisovateľov.* 2. zväzok. Bratislava : Obzor, 1984.
- FABRY, R.: *Odvíjanie času.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.
- FÜRSTOVÁ, M. – TRINKS, J.: *Filozofia.* Bratislava : SPN, 1996.
- HERDER, J. G.: *Herders Werke in fünf Bänden.* Vierter Band. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1969.
- JOHANIDES, J.: *Súkromie.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- JOHANIDES, J.: Vidieť celé. In: *Romboid*, roč. 13, 1978, č. 5, s. 19 – 30.
- JOHANIDES, J.: *Zločin plachej lesbičky / Holomráz.* Bratislava : Genezis, 1991.
- KADLEČÍK, I.: Žiť sa dá len autobiograficky. In: *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 6, s. 3 – 5.
- KOLÍ, F.: *Interpretačné priezory prózy.* Nitra : VŠPg, 1995.
- KRASKO, I.: *Dielo.* Bratislava : Tatran, 1980.
- MINÁČ, V.: *Nikdy nie si sama.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.
- MINÁČ, V.: *Dúchanie do pahrieb.* Bratislava : Tatran, 1972.
- NIETZSCHE, F.: *Die fröhliche Wissenschaft.* Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1965.
- NOVOMESKÝ, L.: *Básnické dielo 1.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- NOVOMESKÝ, L.: *Básnické dielo 2.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- PĚCHLIVANOS, M. – RIEGER, S. – STRUCK, W. – WEITZ, M.: *Úvod do literární vědy.* Praha : Hermann & synové, 1999.

- PIŠŤUT, M. – ROSENBAUM, K. – KOCHOL, V.: *Dejiny slovenskej literatúry II. Literatúra národného obrodenia*. Bratislava : VSAV, 1960.
- PIŠŤUT, M. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1984.
- POPPER, K. R.: *Bída historicizmu*. Praha : ISE, 1994.
- RICHTER, L.: *Slowakische Literatur in deutschen Übersetzungen. Eine Bibliographie der Buchveröffentlichungen 1900 – 1998*. Martin : Matica slovenská, 1999.
- RILKE, R. M.: *Werke*. Auswahl in drei Bänden. Berlin : Insel-Verlag, 1963.
- RILKE, R. M.: *Piesne o láske a smrti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
- SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Súborné dielo Janka Silana, 5. zväzok. Bratislava : LÚČ, 1997.
- SLOBODA, R.: *Rozum*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
- SLOBODA, R.: *Útek z rodnej obce*. Povedky. Bratislava : HEVI, 1992.
- SPIEGELUNGEN 4. *Ein Lesebuch für die 4. Klassen der mittleren und die IV. und V. Jahrgänge der höheren berufsbildenden Schulen*. Hrsg. von R. Killinger, D. Buchmann und W. Pirnath. Wien : ÖBV, Pädagogischer Verlag, 1996.
- Svätá Biblia*. Preložené z pôvodných jazykov. Praha : Biblická spoločnosť britická a zahraničná, rok neuvedený.
- ŠABÍK, V.: Fundamentalisti. In: *Literika*. Literárnokritický kvartálnik, roč. 1, 1996, č. 3 – 4, s. 154 – 158.
- ŠIKULA, V.: *Majstri*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1976.
- TATARKA, D.: *Prvý a druhý úder*. Bratislava : Pravda, 1950.
- TATARKA, D.: Žart. In: *Fragment K*, roč. 4, 1990, č. 1, s. 62 – 65.
- TATARKA, D.: Obec božia. In: *Fragment K*, roč. 4, 1990, č. 4, s. 15 – 17.
- URBAN, M.: *Kade-tade po Halinde*. Neveselé spomienky na veselé roky. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.
- VÁLEK, M.: *Štyri knihy nepokoja*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- VÁMOŠ, G.: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968.
- Wie Laub von einem Baum...* 29 Geschichten aus der Slowakei. Hrsg. von Peter Zajac. Blieskastel : Gollenstein Verlag, 1994.
- WINCZER, P.: *Súvislosti v čase a priestore*. Bratislava : VSAV, 2000.

SUMMARY

The article "Remarks on Development of the Slovak 20th Century Prose" was made as a lecture and presented in the end of November 2002 in the Slavic Institute of Vienna University. The aim of the paper was to introduce problem of Slovak prose after 1945 to foreign Slovak Studies and Slavic Studies scholars and students.

That is why the paper was composed in the character of both narrative and essay. Slovak prose of the second half of the 20th c. is characterised through several epic models. They should be understood as epic places in the world. In the history of literature determination of place in the world is represented by topos. Topos helps to frame reconstruction from the aspect of the history of literature. It is not only sought but also found. Particularly I mean a topos of a steel castle as a setting of world historical fight, then topos of a home of abandonment. In both of them literature is imprinted on the skin of a reader a letter by letter. There is also a topos of construction site with living estates protecting from emptiness and coolness of the world. There is a topos of sarcophagus, in which in the sense of Poe's "early funeral" we live dead life even before our own death.

In spite of differences there is possible to find common determinates among those epic places. The connection comes through perseverant seeking of such places in the world where a person would be protected from emptiness and coolness being able to live full life of human being. The last mentioned topos is gradually disappearing from the Slovak prose of the 90 - tieth as it proves a prose infection written by V. Balla. Epic character infects through his existence not only his temporal home but any place in the world. He cannot stand staying in one place and finally his last way out is an escape, running from him himself.