

Tvárnosť Šikulovej ranej prózy

VLADIMÍR BARBORÍK, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

„...dom nevynikal nijakou zvláštnosťou...“

Predposledná próza druhej Šikulovej knihy *Možno si postavím bungalov* (1964) má názov Padali hrušky. Medzi inými textami zbierky sa trochu stráca; krátky, trojstranový útvar nepatrí k tým poviedkam zo spisovateľovej ranej tvorby, ktoré sa prostredníctvom reedícií a výberov „klasicalizovali“ (Mandula), nemá ani ozvlášťujúcu štylistickú príznakovosť úvodného a záverečného textu knihy (Beh, V takého ráno). Je nenápadná: nevelkým rozsahom, istou žánrovou uskromnenosťou (má niektoré vlastnosti črty) či oslabením príbehovej zložky, ale tiež absenciou manifestovaného postupu v intenciách poetiky prózy prvej polovice šesťdesiatych rokov. Práve preto môže byť dobrým východiskom pre uchopenie netransparentných, no konštitutívnych črt autorovho rukopisu.

Rozprávanie začína „topografickou“ skicou – hutným vymedzením nevýnimočného priestoru („*Ten dom stál blízko trate*“, s. 110), konštantnej scény prózy. Všetnosť prostredia je výslovne zdôraznená („dom nevynikal nijakou zvláštnosťou“), pričom jediná pozoruhodnosť – dôvod, prečo rozprávať – je uvedená spochybňujúcou väzbou, ktorá z dôvodu robí skôr zámienku: „(...) nevynikal nijakou zvláštnosťou, iba ak tým, že vždy v lete padali pred ním hrušky, že padali vždy vtedy, keď padať mali, že ich nikdy nespadlo mnoho ani málo, že ich vždy bolo práve dost (...)“ (s. 110, zvýr. V. B.). V dome pri trati býva starec. Ako vysvitne z rozhovoru s kuričom nákladného vlaku, starec je bývalý rušňovodič: okoloidúcich a návštevníkov ponúka hruškami, kýva strojvodcovi každého z prechádzajúcich vlakov, no voči rozprávačovi, ktorý ho navštevuje „*dvakrát aj trikrát do týždňa*“, je nedôverčivý („*Keď ma starý videl, vždy sa akosi zamračil*“, s. 112), považuje ho za Cigána a ponúkne ho „*najtvrdšou, najkyslejšou, najnepodarenejšou*“ hruškou. Postupne sa starcov odstup od návštevníka zmierni („*mohol som si vybrať ktorúkoľvek hrušku*“, s. 113), no stále ho nazýva Cigánom. Keď rozprávač príde naposledy, „starec spí“, „na ceste je plno napadaných hrušiek“ a „*rušňovodič, čo šiel okolo s nákladným, načisto sa vyklonil z vlaku a na chvíľu odložil čiapku*“ (s. 113, záver prózy).

Poviedka je statická. Okrem tradične stabilizujúcej funkcie plánu prostredia ako scény (dom a jeho najbližšie okolie) sa na takejto podobě prózy podieľajú aj trsy motívov inak nesporne dynamických, doslovne „hybných“ (napr. prechádzajúce vlaky). Ich „energia“ sa ale opotrebuje – a významovo neutralizuje – pravidelným opakovaním. V tomto prípade nejde o opakovanie na ploche textu, pre Šikulu inak charakteristické (i v interpretovanom útvare), ale o významové stváranie diania ako opakujúceho sa, v jeho cyklickej podobě („*Opodiaľ sedávali deti*“, s. 110; „*Vlaky, čo chodili okolo*“, s. 111; „*Chodil som do toho domu, dvakrát aj trikrát do týždňa*“, s. 112 – napokon najnápadnejšie je to vyjad-

rené už v titule „*Padali hrušky*“: tie padali „*vždy v lete*“, teda opakovane každé leto). Takémuto kolobehu sa vymykajú iba dve epizódy: „*Raz cez poludnie*“ jeden z nákladných vlakov neočakávane zastane neďaleko domu pri trati; a keď „*jedného dňa*“ rozprávač znovu navštívi starca, tak vidí, že všetko je inak ako predtým – „*starec spí*“ a cesta je zasypaná napadanými hruškami. Opakujúce sa činnosti a deje väčšinou tvoria – podobne ako obvykle plán prostredia – iba „pozadie“ príbehu. Tvoria rámec diania, niekedy aj kontrastný, stabilnú, často cyklickú opozíciu (napr. opakovanie ročných období) voči jedinečnému, lineárnemu (napríklad priebehu ľudského života, príbehu ako temporálne poňatému daniu...). V tejto Šikulovej próze sa však inak skôr rámcujúci plán prostredia spolu s opakujúcimi sa činnosťami presúva do centra rozprávania – získava prvoradú dôležitosť.

Pravidelné opakovanie je predpokladom rytmu: ten zasa signalizuje vrastenosť opakovaného do určitého poriadku, presahujúceho každý jednotlivý „pohyb“, každú individuálnu „akciu“; konkrétne dianie je predstavené už ako súčasť takéhoto usporiadania a zároveň jeho synekdochická manifestácia. Podstatnejšia než aktuálne platné „vyjavenie sa“ vecí ako jednotlivostí v konkrétnom čase je tu ich príslušnosť k väčšiemu celku, ich stvárnenie ako poukaz naň. Ten môže mať podobu ľudskú, organizačnú (napr. pravidelnosť železničnej prevádzky, ktorá svoju usporiadanosť demonštruje o. i. aj doslovne, cestovným „poriadkom“), ale aj prírodnú, cyklickú, transparentne stvárnenu titulným motívom padajúcich hrušiek.

Starec z domu pri trati žije v priesečníku dvoch poriadkov. Každý má svoje charakteristické časové usporiadanie, odlišné od toho druhého, teda aj iný rytmus: „železničný“ je odmeriavaný hodinami, dňami, eventuálne týždňami, prírodným vegetačným cyklom, keď základnou jednotkou je rok. Práve jeho prostredníctvom možno poukázať na podstatnú odlišnosť medzi časom ľudského života a prírodným časom. V prvom z nich sa opakujú hodiny a dni, týždne a mesiace, no rok predstavuje jedinečný a nezvratný, z cyklu sa vymykajúci úsek „cesty“ vždy už odniekiaľ niekam, medzi začiatkom a koncom – linearizovanú, konkrétnu a jedinečnú temporalitu (jej konzekvenciou je napokon dejinnosť). (Rozdiel je dobre viditeľný prostredníctvom sémantického posunu aj v jazyku, napr. v zdanlivo analogickej gramatickej štruktúre viet pri použití rozdielnych časových určení: „V piatok sme chodili na chatu“ a „V roku 1995 sme chodili na chatu“ – prvá veta vyjadruje opakovanie, intenzitu činnosti, druhá vymedzuje uzavretý časový úsek.) Zdanlivo tie isté roky si v čase, ktorý považujeme za prírodný, zachovávajú cyklický charakter: príroda sa počas roka nevratne nemení, iba opakuje, jej vývin, ak odhliadneme od katastrofických priebehov, je z perspektívy roka – ale aj celého ľudského života – zväčša nepostrehnuteľný.

Pre starca, bývalého rušňovodiča, je železnica pripomienkou vzdáľujúcej sa minulosti produktívneho veku, poriadku, ktorý už iba pozoruje, ale na ktorom nemá účasť. Analógiou k jeho súčasnosti sa stáva prírodné dianie, spredmetnené v „dozrievaní a opadávaní“ hrušiek, diskkrétne symbolizujúce smerovanie k zániku, k prekročeniu hranice, k prechodu do poriadku iného. Smrť, hoci toto slovo v texte nenájde, je ústrednou témou i pointou prózy. Na jej konci je vyjadrená iba nepriamo: signalizuje ju narušenie dovtedy bežného usporiadania vecí – „poriadku“ („*Na ceste bolo plno, plno napadaných*

hrušiek“, kým predtým padali len „*vtedy, keď padať mali*“) a mimovoľné, kauzálne nemotivované gesto železničiara („*na chvíľu odložil čiapku*“ – o starcovom skone však vedieť nemohol). Záver poviedky pritom nie je otvoreným „miestom nedourčenosti“, ktoré by pripúšťalo viacero riešení. Nevypovedané zavŕšenie rozprávania je čitateľovi dostatočne zrejmé a má, hoci umiestnené akoby „za textom“, v jeho významovej štruktúre spolačlivú oporu.

Poviedka má dvojakú modalitu: statickosť zjavného diania implikuje čítanie v kľúčí miestopisnej portrétnej črty s anekdoticko-idylickým usporiadaním prvkov zjavného sveta, kde aj opadávanie hrušiek má svoj „cestovný“ poriadok (zodpovedá potrebám ľudí). Takáto žánrová „inštrukcia“ je dominantná takmer na celej ploche prózy. Až starcova smrť nastoľuje idyle protikladnú tragickú modalitu, ktorá zároveň spätne dramatizuje ladenie predchádzajúceho textu a umožní jeho iné čítanie: zvratne ho prekóduje. Zdanlivo náhodné, nevelmi dôležité, všedné a často sa opakujúce deje a jednotlivosti predmetného sveta, z ktorých sa skladá starcov život, nadobúdajú novú dôležitosť – no až ako zrejme súčasť procesu „odchádzania“. Uvedené prehodenie je pritom implicitné, akoby mimovoľné a presahuje inštanciu rozprávača už tým, že prebieha mimo jeho aktuálneho (priznaného) vedomostného horizontu.

„...nie som nič iného než tento pohyb miznutia...“

Rozpor medzi implikovaným dianím (smrť starého železničiara) a tým, čo sa o veci priamo hovorí („*starec spal*“), disproporciami medzi udalosťou a jej stvárnením, zviditeľňuje sprostredkovanosť vypovedaného a teda i sprostredkovateľa – rozprávača, považovaného za podstatnú zložku Šikulovho diela. Zhodli sa na tom už recenzenti jeho prvých kníh (napr. Hrivnák: „Šikula je bytostne rozprávačom“, Hamada: „V Šikulovi vstupuje do našej literatúry vášnivý rozprávač“) a aj nasledujúca reflexia autorovej tvorby od polovice šesťdesiatych rokov po súčasnosť považovala rozprávačstvo – spolu s lyrizáciou – za určujúci prvok autorovho prozaického sveta. Podobu rozprávača a jeho podiel na významovej štruktúre Šikulovej epiky sa pokúsim určiť pri aktuálnom čítaní poviedky *Padali hrušky*.

Hoci naratívny základom prózy je rozprávačská situácia 1. osoby,² teda situácia, v ktorej rozprávač stvárnenej ako postava je súčasťou rozprávaneho sveta, iba menšia časť textu využíva túto gramatickú formu. Rozsiahla expozícia poviedky, zaberajúca asi polovicu textu, sa zaoberá bez postavy rozprávača – „počujeme“ jeho hlas, ale v rozprávaní absentuje. Sprítomní sa („zviditeľní“) až v okamihu, keď o starcovi vieme takmer všetko podstatné (minulosť, aktuálna situácia) a poznáme aj prostredie, kde žije (dom pri trati): „*Chodil som do toho domu dvakrát aj trikrát do týždňa*“ (ide o prvú vetu v tejto gram. forme, s. 112). Napriek skutočnosti, že až do polovice poviedky nie je 1. osoba j. č. ako najtransparentnejší indikátor Ja-rozprávania využitá v žiadnom vypovednom celku

¹ HRIVNÁK, Peter: Bungalow za dedinou. In: *Mladá tvorba*, roč. 10, 1965, č. 2, s. 40 – 41; HAMADA, Milan: Človek na ceste. In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 4, s. 124 – 125.

² Pri analýze narácie tu využívam teoretický model a terminológiu Franza K. Stanzela, vid' STANZEL, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.

v pásme rozprávača (dialógy v pásme postáv nie sú kritériom pre stanovenie charakteru rozprávania), už na tomto mieste je implicitne naznačená rozprávačská situácia, a to dôsledným uplatnením vnútornej perspektívy. Ona riadi výber prvkov, z ktorých sa skladá svet prózy, ich vzájomnú polohu a poradie, v akom sa pred čitateľom objavujú, ona teda generuje plán prostredia: „*Ten dom stál blízko trate. Stačilo prebehnúť cez cestu, potom cez priekopu, a už si mohol byť na kol'ajniciach. Keď si cestoval vlakom, mohol si sa dívať do dvora, a keď boli otvorené kuchynské dvere, mohol si nazrieť aj do kuchyne*“ (s. 110, začiatok prózy). Podľa úryvku by bolo možné urobiť kartografický náčrtok alebo jednoduchú grafickú skicu (poznáme poradie, v akom zložky plánu prostredia nasledujú: dom – cesta – priekopa – trať, dvor – kuchynské dvere – kuchyňa), čo je, podľa Stanzela,³ indikátorom perspektívneho zobrazenia. Vnútna perspektíva zasa predpokladá vnímajúci subjekt ako súčasť „scény“, na ktorej sa výjav odohráva, a je typická pre personálneho rozprávača alebo rozprávačskú situáciu 1. osoby (na rozdiel od perspektívy vonkajšej, charakteristickej pre autorského rozprávača, ktorú možno pripodobniť k pohľadu z javiska). „Osobný“ aspekt je zrejmý už z úvodnej vety textu („*Ten dom stál...*“). Hoci sa zdá, že vo vzťahu k perspektíve je relatívne neutrálna, už ukazovacie zámeno implikuje stanovisko a pozorovateľa.

Vnútna perspektíva, teda prítomnosť subjektu v zobrazovanom priestore, sa naplno uplatní vo vete nasledujúcej, v dynamicky „rozpohybovanom“ opise: akoby si rozprávač nevystačil so statickou enumeráciou priestorových prvkov a musel si svoj „terén“ v zrýchlenom tempe odkrokovat’ („prebehnúť“). Nasleduje náhla, „strihová“ zmena stanoviska (pohľad z vlaku), protismerná (od trate k domu) k predchádzajúcemu motívu (ten vyznačoval smer od domu k trati), no zachovávala jeho dynamiku (aj teraz sa pozorovateľ pohybuje, cestuje vlakom). Oveľa skôr, ako rozprávač prvýkrát povie svoje Ja a pridá sa k ostatným postavám vo svete svojho rozprávania, teda skôr, než sa definitívne „zhmotní“, zaznamenávame jeho stopovú prítomnosť prostredníctvom spôsobu, akým sú veci jeho sveta „vyrozprávané“. Hoci nehovorí o sebe, v tom „inom“, o čom je priamo reč, je uchovaná jeho skúsenosť. Videné tu vždy už niekomu patrí: cesta od domu k trati tomu, kto ňou „prebehol“, pohľad „do dvora“ a otvorenými dverami „do kuchyne“ tomu, kto cestoval vlakom. Veci sú tesne späté s vnímateľom a so situáciou, v ktorej boli vnímané, dôležité už nie je iba čo?, ale aj kým? a ako? (odkiaľ?), dôležitá je ich väzba na konkrétnu empiriu subjektu, sprostredkovateľa a garanta sprostredkovaného.

Rozprávač v poviedke však nadobúda ešte jednu podobu. Okrem „hlasu“ a „tela“ sa spredmetňuje – prostredníctvom 2. osoby j. č. – aj ako adresát rozprávania. Hoci oslovenie vo vete „*Keď si cestoval vlakom, mohol si sa dívať do dvora*“ akoby zakladalo identitu ďalšieho poslucháča, eventuálne priamo a familiárne (tykanie) vťahovalo do rozprávania čitateľa, v skutočnosti patrí rozprávačovi (osloveniu čitateľa by lepšie zodpovedal kondicionál: „Ak by si bol cestoval vlakom, mohol si sa dívať...“). Reč je však o minulosti neobmedzenej žiadnou podmienkou. Ale tiež o minulosti, ktorá je zároveň predstavená aj tým, čo ponúkala, teda ako register možností: uplynulé, to, čo sa naozaj stalo (cesta vlakom), otváralo priestor možnému („mohol si sa dívať“). Takéto prihovorenie sa

³ Stanzel, c. d., s. 150.

rozprávača seba samému, invokácia svojho minulého Ja, nadobúda význam a naliehavosť práve tým, že pripomína minulosť nielen ako to, čo bolo, ale aj ako to, čo mohlo byť. Zároveň zvyrazňuje odstup medzi časom rozprávania a dobou, v ktorej sa rozprávane udialo, a rozprávanému udeľuje minulosťnú podobu. Predpokladom tohto odstupu sú v Ja-rozprávaní dve podoby existenciálne totožného subjektu, ktorý je raz ako prežívajúce Ja súčasťou (aktérom, svedkom...) diania a inokedy o prežitom – ako Ja rozprávajúce – hovorí (referuje, podáva správu...). Ako aktér diania je rozprávač poviedky Padali hrušky iba vedľajšou postavou a táto skutočnosť určuje aj jeho rozprávačský habitus: predstavuje typ, ktorý Stanzel nazval periférnym rozprávačom v 1. osobe.⁴ Okrajovosť či „uskromnenosť“ rozprávača sa prejavuje rôznymi spôsobmi a na rôznych úrovniach textu – od „gramatickej“, kde sa striedmo, len v druhej polovici textu frekventuje vzhľadom na rozprávačskú situáciu predpokladaná 1. osoba j. č., cez pásno postáv, v ktorom iba dvakrát stručne replikuje starcov prehovor, až po jeho prítomnosť v diani, keď postava rozprávača sa prejavuje iba jedným smerom, vo vzťahu k skutočnému protagonistovi („*Chodil som do toho domu (...) Niekedy som mu priniesol fľašu vína (...)*“, s. 112), a inak na seba explicitne nič neprezradí. Všetko, čo sa o ňom dozvieme, je výsledkom sprostredkovanosti inou postavou. Hoci o sebe hovorí minimálne, nie je priehľadným, neutrálnym médiom rozprávaneho, a nadobúda pre čitateľa určité hodnotové, a teda aj charakterové určenia, vo svojej ambivalencii a nedopovedanosti zaujímavé aj v širšom kontexte Šikulovho diela. Zatiaľ azda postačí konštatovať, že sympatická skromnosť (alebo – pre niekoho menej sympatická, pretože vedomá – uskromnenosť) má svoj rub v určitej podozrivosti nepozvaného a nevelmi vítaného host'a, niekoho, kto práve pre svoj záujem o zdanlivo nezaujímavé či samozrejmé už celkom nepatrí do sveta svojich hrdinov. Vidíme ho nie tak, ako sa vidí on sám, čo by zodpovedalo zvolenej Ja-forme, ale nedôverčivým pohľadom starca, teda ako nevítaného návštevníka, niekoho, kto sa vlastne vnútil: podozrivý návštevník dostane len „*tú najtvrdšiu a najkyslejšiu, najnepodarenejšiu hrušku*“ (s. 112) a možno práve vďaka častým návštevám je považovaný za „Cigána“, za človeka, ktorý azda ani nikde nepracuje. Rozprávač starcovu nelichotivú mienku priamo nekoriguje, iba reprodukuje prehovor iných, anonymný, personálne nekonkretizovaný „hlas ľudu“, ktorý však stanovisko jeho spoločníka neovplyvní („*– Zas tu bol ten Cigán, – vravieval, keď som odišiel. – To nie je Cigán, – opravovali ho. – Však som ho videl, Cigán je to*“, s. 112).

Ako som už spomenul, od úvodných viet poviedky je zjavné, že sa bude hovoriť o uzavretej, od aktuálnej situácie rozprávania definitívne oddelenej minulosti. Súčasnosť prehovoru nie je síce explicitne tematizovaná, no už zmienená invokácia minulého Ja vytyčuje zrejmu hranicu medzi minulosťou rozprávaneho a prítomnosťou rozprávania (samozrejme, v súčinnosti s takým bežným prostriedkom, akým je epické préteritum). Reč je však o aktualizovanej minulosti, pretože narácia zachováva redukovaný vedomostný

⁴ „(...) rozprávač ako očitý svedok na dejisku, ako pozorovateľ, ako súčasník hlavnej postavy, jej životopisec atď. Vo všetkých týchto prípadoch nestojí rozprávač sám v centre, ale na periférii diania, preto ho nazývame periférnym rozprávačom v 1. osobe (rozprávajúcim Ja), a tým ho odlišujeme od autobiografického rozprávača v 1. osobe, ktorý je súčasne hlavnou postavou, stojacou v centre diania, a rozprávačom“ (Stanzel, c. d., s. 245).

horizont prežívajúceho Ja, a tak akcentuje jeho zasadenie do situácie, v ktorej o starcom skone ešte nevedel, iba ho mohol tušiť z nepriamych dôkazov, z indícií, ktorými vtedy disponoval („plno napadaných hrušiek“). Akt narácie nie je v poviedke priamo tematizovaný, rozprávajúce Ja ustupuje do pozadia, aby urobilo miesto pre Ja prežívajúce: vlastný obsah spomienky je dôležitejší než prítomnosť spomínajúceho, o ktorej sa nedozvieme nič. Ak sme už mohli konštatovať určitú uskomnenosť prežívajúceho a konajúceho Ja, ktorá vyplynula z jeho zasadenia v dianí poviedky, tu zasa nachádzame sebamarginalizujúce rozprávajúce Ja, schopné a ochotné stiahnuť sa na okraj a vytvoriť priestor pre zvonku doliehajúci svet. Šikulovo stvárnenie rozprávačského Ja a predovšetkým Ja rozprávajúceho sa tak približuje koncepcii subjektu, ktorú sformuloval francúzsky filozof Rémi Brague: „Nie som nič, nie som nič iného než tento pohyb miznutia, ktorý uvoľňuje miesto úhrnu toho, čo je. Som práve iba akt uprázdnenia miesta svetu, v ktorom sa nachádzam, ale v ktorom nezaberám žiadne miesto, ktorého nie som súčasťou v zmysle ako čokoľvek z toho, čo je. ‚Subjekt‘ nie je niečo, čo sa nachádza tu pred nami; jeho spôsob bytia je iný. Je čírou otvorenosťou svetu či sveta.“⁵ (Neskôr bude potrebné odpovedať na otázky, presahujúce explikačné možnosti jednej konkrétnej prózy, či práve takáto podoba rozprávačského subjektu je charakteristická pre väčšinu raných próz V. Šikulu, či ju možno rozšíriť na jeho tvorbu zo šesťdesiatych rokov a či má relevanciu aj pre významový celok autorovho diela.)

Vieme už, že svet, ktorému „uprázdňuje miesto“ rozprávajúci subjekt, je svetom minulosti. K nej sa dá priblížiť viacerými spôsobmi: v poviedke má prevahu aktualizovaná evokácia prostredia a postáv – znovuprežívanie prostredníctvom tvarovej a priestorovej konkretizácie. Takmer absentuje explicitné zhodnocovanie a komentovanie z časového odstupu, reflexia ako podmienka eventuálneho zmúdrenia, poučenia sa: rozprávač úzkostlivo dbá, aby neprekročil horizont vtedy prežívajúceho vedomia. Minulosť v tejto próze je utváraná ako minulosť definitívne uzavretá. Takúto podobu získava kooperáciou dvoch štruktúrnych rovín – významovej a naratívnej. Na prvej z nich je uzavretosť minulého tematicky manifestovaná motívom definitívneho konca, teda smrťou protagonistu, motívom, ktorý napriek implicitnému podaniu je dostatočne zrejmy. Naratívne usporiadanie prózy túto definitívnosť vyjadruje nepriamo – absenciou, teda neprítomnosťou reflexívneho presahu rozprávaného smerom k rozprávačovej prítomnosti.

Podobne nepriamo sa prejavuje postoj či skôr emocionálne angažmán hovoriaceho k „svoju“ svetu, svetu evokovanému rozprávaním. Stopy jeho prítomnosti nájdeme v štylistickom profile rozprávania, „vpísané“ do skladobnej a rytmickej štruktúry vety a odseku. K príznakovým štylistickým postupom Šikulovho rozprávača, ľahko rozoznateľným už na úrovni vety, patria opakovanie, variácia a kumulácia – v poslednom prípade ide často o elementárne, no relatívne samostatné výpovedné jednotky, ktoré sa združujú do jedného syntaktického celku jednoduchým priradovaním alebo viacnásobným podradňovaním. Všetky uvedené postupy si môžeme priblížiť prostredníctvom jednej vety z úvodu prózy:

⁵ BRAGUE, Rémi: My humble self – znovunalezení subjektu v pokoře. In: *Reflexe*, roč. 11, 1993, č. 10, s. 5 – 4.

„Inakšie dom nevynikal nijakou zvláštnosťou, iba ak tým, že vždy v lete padali pred nim hrušky, že padali vždy vtedy, keď padať mali, že ich nikdy nespadlo mnoho ani málo, že ich vždy bolo práve dost', najčastejšie padali po jednej, keď išiel človek do roboty alebo z roboty, vždy mu taká hruška prišla vhod“ (s. 110).

Na jednoduché opakovanie slov (štvrnásobný výskyt spojky *že* a zámena *vždy*, trojnásobný slovesa *padali*) plynule nadväzujú variácie, a to tak na úrovni jednotlivých lexikálnych jednotiek so spoločným významovým základom (*padali – padať mali – nespadlo ich* – a opäť *padali*), ako aj na rovine vetných celkov, varírujúcich opakujúci sa význam („*nikdy ich nespadlo mnoho ani málo*“ – „*vždy ich bolo práve dost'*“). Záver úryvku je zasa príkladom na voľné priradovanie samostatných výpovedných celkov. Slovo „najčastejšie“ by mohlo byť začiatkom nového súvetia, pričom jeho stredná časť („*keď išiel človek...*“) sa hypotakticky viaže a významovo vzťahuje tak na vetu predchádzajúcu („*najčastejšie padali..., keď išiel človek do roboty...*“), ako aj nasledujúcu („*keď išiel človek do roboty..., vždy mu taká hruška prišla vhod*“). „Materiálne“ usporiadanie vety je pritom funkčne späté s celkom prozaickej výpovede. Zvuková rovina syntaktickej jednotky, teda jej rytmická štruktúra tvorená repetíciami a variáciami, je koordinovaná s „obsahovou“ vrstvou výpovedného celku a celej prózy: v citovanom úryvku sa opakovanie a variovanie viaže s motívom padajúcich hrušiek, ktorý je rozvíjaný už od názvu prózy a kľúčový pre jej vyvrcholenie. Empiricko-zmyslová potencia motívu je predovšetkým zvuková, pričom buchnutie, vyvolané nárazom plodu o zem, implicitne asocjuje rytmus. Rovnaký motív padajúcich hrušiek zároveň nadväzuje na kultúrnou pamäťou dotovanú súvislosť pádu so zánikom a vytvára tak nenásilnú významovú paralelu k starcovmu skonu (pateticky modulovaný výklad by mohol záver prózy vyjadriť ako „odpadnutie od stromu života“). Šikulov rozprávač je diskretnější, svoj postoj vyjadrí nepriamo, akoby mimochodom; skryje ho do inak vecne opisného záveru prózy: „*Na ceste bolo plno, plno napadaných hrušiek. Deň bol horúci a rušňovodič, čo šiel okolo s nákladným, načisto sa vyklonil z vlaku a na chvíľu odložil čiapku*“ (s. 113). Ak citované vety porovnáme s predchádzajúcimi rozsiahlymi súvetiami v pásme rozprávača, ktoré v niektorých prípadoch tvoria samostatný odsek, zistíme, že oproti väčšine z nich sú nielen kratšie, ale aj štylisticky neutrálnejšie. Akcent sa presúva k svetlu, o ktorom sa rozpráva a na príznakovosť predchádzajúcej narácie rozprávač nadväzuje iba jednotlivosťami (ojedinelým opakovaním: „*plno, plno*“, a eventuálne ešte hovorovým slovom „*načisto*“), pričom aj ich funkcia sa mení. V porovnaní s kontrolovanou, artistnou, hravo štylizovanou hovorovosťou opakovacích a repetičných figur, využitých takmer na celom priestore textu, má záverečné jednoduché opakovanie naliehavú, skoro až bezmocne zúfalú modalitu. Do významového diania prózy vstupuje aj paradox: lexémy *plno* a *načisto*, ktoré sa vymykajú z neutrálneho štylistického profilu záverečných viet, sú sémanticky kontrastné k implicitnej téme finále; vyjadrujú superfcit, úplnosť, dostatok (event. aj nadbytok) v protiklade k deficitu, zániku, smrti. Prvky lexikálneho a syntaktického ozvláštnenia sú diskretnými signálmi citového dôrazu; ich funkčnosť vynikne vo významovo mimoriadne zaťaženom a inak až protokolárne vecne podanom závere prózy.

Potreba rozprávať, čo nie je celkom to isté ako chuť fabulovať, nemusí byť vždy zdôvodnená; sám rozprávač niekedy nedokáže povedať, čo ho núti či „pudí“ k rozprávaniu: nevie pomenovať svoju motiváciu. O motivovanosti rozprávania, o tom, či to „stálo za to“ napokon rozhoduje až „druhá strana“ komunikačného aktu – príjemcovia, poslucháči alebo čitatelia –, no isté náznaky, zveličujúce alebo znevažujúce to, čo má nasledovať, môže poskytnúť svojmu auditóriu (alebo čitateľom) aj sám rozprávač. Zväčša sa predpokladá akási pozornosti hodná obsahová náplň, v epike príbeh, teda niečo výnimočné, narúšajúce pravidelné, opakujúce sa, ako poriadok prijímané životné formy. O čom rozpráva Šikulov rozprávač, čo mu „stojí za to“, aby o tom rozprával a aký má k tomu vzťah? Pripomeňme si ešte raz: *„Inakšie dom nevynikal nijakou zvláštnosťou, iba ak tým, že vždy v lete padali pred ním hrušky, že padali vždy vtedy, keď padať mali (...)“* (s. 110). Dom v úvode prózy „inakšie (...) nevynikal nijakou zvláštnosťou, iba ak tým (...)“. „Tým“ sú padajúce hrušky, zvýznamnené už svojím umiestnením v názve, a ponúkajúce skromný náznak tajomstva. Ako základ možného príbehu takáto ponuka neobstojí, predovšetkým pred rozprávačom nie. Motív exponuje skôr mimochodom, „unavene“, „len tak“, akoby si naň spomenul až počas reči, v strede už začatej vety, a neprikladal mu zvláštnu dôležitosť („nevynikal (...)“, iba ak tým“ – informačne rovnocenná konštrukcia, ktorá by však už od začiatku počítala so stupňovaním napätia pomocou premyslenej distribúcie údajov a ktorú by samozrejme musel garantovať „aktívnejší“ rozprávač, by mohla mať približne takúto podobu: „zdanlivo/na prvý pohľad nevynikal (...)“, ale/avšak (...)“). Dôležitosť „len tak“ povedaného je však nepriamo zdôraznená následne, prostredníctvom opakovacích a variačných figúr rozvitého súvetia. Akoby sa rozprávač „prebral“ až v priebehu narácie a to, čo bolo dovtedy zanedbateľné, čo mu akoby mimovoľne prišlo na um, sa stáva impulzom štýlovej „aktívácie“. Namiesto vopred premyslenej osnovy sa v akte rozprávania zúročuje náhly situačný podnet, asociácia, neprediktabilná živá improvizujúca pamäť: to všetko zanecháva stopu vo výslednom tvare.

Východiskové, takpovediac fyzické, materiálne kvality jazyka, najmä jeho zvuková stránka, nezostávajú v štylistickom profile rozprávania u Šikulu na úrovni osihotenej ozdoby, „ornamentu“, ale zapájajú sa do tvorby významových celkov, pričom dôležitým spôsobom utvárajú najmä emocionálne „ladenie“ prozaickej výpovede, jej modalitu. Horvorová štylizácia narácie nie je iba akousi samouúčelnou autorskou „signatúrou“; funkčne previazaná s inými vrstvami diela podieľa sa na utváraní významu – napríklad všade tam, kde rozprávač nechce byť explicitný.

Tak je to v prípade smrti, ktorá je nevysloveným úbežníkom významového diania prózy. Vo vzťahu k nej sa rozprávanie v próze javí ako svojho druhu „práca oddaľovania“, zahovárania – smrť je tu zahovorenou témou. V nej sa stretnú dva časy, dovtedy paralelne uplyvajúce povedľa seba: prírodný (cyklický) a ľudský (lineárny, eventuálne aj dejinný), dva časy ktoré zároveň reprezentujú dva „poriadky“ (výstižnejšie by bolo české slovo *řád*). Ten ľudský vo finálnom motíve prózy zastupuje rušňovodič, ktorý „na chvíľu odložil čiapku“, prírodný „plno napadaných hrušiek“ na ceste. Dve spomenuté usporiadania postihujú pojmy dianie a konanie. Zatiaľ čo konanie má svojho personálneho, vôľovo aktívne sa presadzujúceho garanta, dianie obchádza subjektívne želania a predstavy; odvíja sa z „iného horizontu“, akosi neprístupné tým, ktorých zasahuje. Svet tejto Šikulovej

prózy akcentuje dianie oproti konaniu. V súhre s ním vystupuje postava rozprávača, pozorovateľa bez ambícií aktívne zasahovať, meniť či komentovať, bez snahy dodatočne reflektovať uplynulé.

„...návštevník, pozorovateľ...“ (rozprávač, fabulátor)

Z hľadiska žánru má próza Padali hrušky pomedzný charakter, nachádzajú sa v nej prvky charakteristické tak pre črtu, ako aj pre poviedku. Od publicizmu črty ju odlišuje zrejmá fiktívnosť, ale viaceré konštitutívne postupy tohto žánru sú neprehliadnuteľne prítomné aj v základoch Šikulovej prózy. Pre črtu je typická konkrétna „časopriestorová situovanosť“ a zobrazenie „charakteristického spôsobu života v určitej lokalite“, ale aj „personálny rozprávač, spravidla vystupujúci v ich-forme ako priamy účastník, *návštevník*, pozorovateľ“.⁶ Rovnako aj u Šikulu je dôležitý časopriestorový rozvrh narácie a jeho rozprávač má takmer rovnakú podobou, akú prisudzuje žánrová charakteristika rozprávačovi črty. Okrem toho zameranosť črty na „charakteristický spôsob života“ ju formovo predisponuje na vyjadrenie iteratívu, toho, čo sa pravidelne opakuje a stáva sa typickým, čo týmto opakovaním zakladá určitý „poriadok“, ktorý je pre prózu Padali hrušky kľúčový. Jej žánrovou bázou je však poviedka. Absentuje tu formálna vyhranenosť a pútavosť príbehu, ktorú v novele zabezpečuje „rafinovane prepracovaná kompozícia dramaticky vystupňovaného deja smerujúca k prekvapivému dejovému zvratu“;⁷ naopak, má viaceré konštitutívne črty poviedky: je kompozične uvoľnená a rezignuje na rozprávanie zavŕšeného príbehu, je „vnútorne polarizovaná“ tým, že síce smeruje k „bezťvarosti“ spontánneho hovorového rozprávačstva“, ale na druhej strane využíva (v závere) „lakonickú dikciu“.⁸

Primárnym kritériom pre postihnutie žánrového rozdielu nemôže byť rozsah (iba druhotne, ako symptóm). Podstatná je spätosť žánru s vnútorným usporiadaním diela, s jeho významovými možnosťami. Už bola reč o tom, že krátka próza Padali hrušky akcentuje – v súlade s tým, čo konštatovala dobová kritika v šesťdesiatych rokoch nad dovtedy prístupným celkom Šikulovho diela – rozprávanie a odsúva trochu nabok príbeh (rozprávane), zakladajúcu zložku novely. Žánrová problematika sa tu dostáva do súvislostí s typológiou tvorcu. Išlo by potom o rozdiel medzi autorskými typmi – *rozprávačom* a *fabulátorom* –, o rozdiel spočívajúci v odlišnom vzťahu k dvom zakladajúcim zložkám epiky, ktorými sú jazyk a príbeh. Rozprávač kladie dôraz na vlastný akt vypovedania, na proces, ktorý súvisí tak s tým, o čom sa hovorí, ako aj s okolnosťami, za akých, ku komu a čím sa hovorí (tak jazykom, ako aj „telom“). Zdôrazňuje fyzické východiská reči, napr. jej spätosť s dychom ako určujúcim činiteľom rytmu, pričom ten je pevne viazaný s materiálnou stránkou jazyka, v ktorom hovorí či hovoreníe mimuje prostredníctvom textu. Žánrovými východiskami poviedkara sú skaz, historka, poviedka. Pre fabulátora je jazyk neutrálnym médiom konvenčných významov, z ktorých skladá príbeh (porovnaj so slov-

⁶ MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paska, 2004, s. 90 – 91, zvýr. V. B.

⁷ Mocná – Peterka, c. d., s. 417.

⁸ Mocná – Peterka, c. d., s. 515 – 516.

níkovou definíciou: fabulácia – vytváranie dejovej *osnovy* slovesného diela). Jeho prístup je racionálny, reflexívny, stavebný, smeruje k odpovedi na otázku *čo* sa stalo, pričom nezabúda na *prečo*. Využíva čitateľské očakávanie (Čo bude ďalej? Ako sa to skončí?), pracuje s tajomstvom a prekvapením, žánrovo vychádza z novely. Rozprávačom je napríklad Hrabal alebo Hečko (ťažšie je uviesť príklady z literatúr, ktoré nie sme schopní čítať v pôvodnom jazyku), fabulátorom Kundera. Rozprávač, podobne ako básnik, sa často stáva zajatcom svojho jazyka: prekladá sa ťažko a s veľkými významovými stratami. Naznačená typologická opozícia je, samozrejme, modelová. Aj vyššie spomenutí autori sú iba príkladmi tendencie, nie stelesnením „čistého typu“, ktorý, podobne ako pri žánroch, v praxi neexistuje (prevažná väčšina rozprávačov aspoň minimálne fabuluje, každý slovesný fabulátor musí aj rozprávať). V naznačenom zmysle je Šikula – ako už bolo opakované konštatované – rozprávač.

Toto všeobecné vymedzenie potvrdilo aj aktuálne čítanie poviedkovej črty Padali hrušky. Ide o naráciu späť s postavou, ten, kto hovorí, je súčasťou sveta, ktorý vytvára rozprávaním, nie je však jeho centrom, aktívne doň nevstupuje, nemení ho, prenecháva priestor iným; je vedľajšou postavou a zároveň stojí na pomedzí (v prozaickom svete je prítomný, ale do jeho sociálnej štruktúry celkom nepatrí). Rozpráva o uzavretej minulosti, ktorá nepresahuje do jeho prítomnosti (tá je netematizovaná, konštituuje sa iba nepriamo, aktom vypovedania). Svet rozprávania je založený na súbežnosti dvoch „poriadkov“, prírodného a ľudského, pričom aj ten ľudský je videný ako paralela prírodného, ako dianie (nie ako priestor činov, aktivity, konania; pred „zásahom“ má prednosť „ponechanie“: „*ráňať netreba, hruška padla vtedy, keď mali na ňu najväčšiu chuť (...)*“, s. 110). Esteticky próza ťaží z napätia medzi extenzívnou naráciou (rozprávačským nasadením, „uvravenosťou“) na jednej strane a nedopovedanosťou (implicitnou, zahovorenou témou: smrť) na strane druhej, teda z asymetrie medzi štylistickým profilom rozprávania a jeho významovou štruktúrou („obsahom“), keď zdánlivo nepodstatné sa opakuje a to najdôležitejšie je zamlčané. Žánrovým základom rozprávania je poviedka, využívajúca prvky črty. Do akej miery tieto zistenia, získané interpretáciou jednej krátkej prózy, platia o úhrne spisovateľovho diela alebo aspoň o jeho relevantnej časti?

Skôr, než prejdeme k väčším významovým celkom, teda k poviedkovým zbierkam, je potrebné stručné vysvetlenie, týkajúce sa v názve avizovanej témy tejto kapitoly. Terminologické spojenie rané prózy (raná tvorba) nesie v sebe dva významy. V jednom sa z časovej postupnosti diela, tvorivej alebo edičnej, vyčleňujú prvé práce, niekedy odlišné od tých, ktoré sú pre autora charakteristické (ktoré ho napr. preslávili). Toto spojenie zároveň môže nadobudnúť aj hodnotovú príznakovosť (rané = začiatočnícke), alebo sa vzťahovať na tvorbu, ktorá nebola – autorom alebo v neskoršej recepcii – zaradená do kánonu. V tomto zmysle sú ranými prácami Vincenta Šikulu jeho básnické pokusy, ktoré sporadicky uverejňoval v periodikách od druhej polovice päťdesiatych rokov. Inak je to v prípade kratších próz. Spisovateľ debutoval knižne bez dlhšej časopiseckej prípravy a prózy, ktoré všetky zaradil do poviedkových súborov, začal publikovať v *Mladej tvorbe*, *Slovenských pohľadoch*, *Plameni* a *Československém vojákovi* iba v roku 1963. Už v tom nasledujúcom mu vyšli hneď dve poviedkové zbierky, ďalšie dve knihy vydal v ro-

ku 1966 (a v tom istom čase aj dve knihy pre deti). Ak by sme chceli celú tvorbu zo spomenutého krátkeho obdobia troch rokov označiť za ranú, ocitli by sa tam spisovateľove kanonické diela – próza *S Rozarkou*, komponovaná novela *Nebýva na každom vršku hostinec* či detská kniha *Prázdniny so strýcom Rafaelom*. Inak povedané, v takto poňatom ranom období Šikula vytvoril značnú časť z toho, čo ho podnes reprezentuje, pričom spomenuté diela sú od seba dobre odlišiteľné a každé z nich má svoju vývinovú relevanciu. Ak predsa len hovorím o ranej próze Vincenta Šikulu, myslím na jeho prvé dve poviedkové zbierky *Na koncertoch sa netlieska* a *Možno si postavím bungalow*, a to aj napriek tomu, že sú odlišné tematicky, koncepcne a napokon aj hodnotovo – debutom vo vývinovom zmysle je monotematicky ladený súbor z vojenského prostredia *Na koncertoch sa netlieska*. Jeho porovnanie s knihou *Možno si postavím bungalow* tak bude aj pokusom o postihnutie vývinu Šikulovej tvorby. Označenie rané prózy potom rešpektuje skôr chronológiu, než hodnotové určenia týchto zbierok.

„...nohami cítim, ako sa zachvieva zem...“

Debut *Na koncertoch sa netlieska* prináša krátke prózy s tematikou vojenskej služby. Nájde tu repertoár štandardných motívov, viazaných na prostredie: rukovanie, šikana, „opušťák“ a návšteva doma, vojenské cvičenie, vzťahy medzi vojakmi navzájom a vzťahy k dôstojníkom, krátkodobé ľúbostné vzplanutia, odlúčenie a následné odcudzenie muža a ženy... Námetový register je do istej miery podmienený edičným kontextom knihy. Vyšla v Našom vojsku, pražskom vydavateľstve s celoštátnou pôsobnosťou, kde súčasťou edičného plánu bola aj súčasná beletria, tematicky spätá so životom armády. V šesťdesiatych rokoch tu vydali prozaické súbory aj ďalší slovenskí prozaici, napr. Jozef Kot (debut *Poslední*, 1963) a Dušan Kužel (*Mimobežky*, 1967). Šikulove texty, obsiahnuté v súbore, majú jednoduchý dejový pôdorys, zdôrazňujúci skôr subjektívne nahliadnutú každodennosť vojenského stavu, „prevádzku“, než „výnimočné udalosti“. Absentuje dramaticky vystavaný príbeh s prekvapivým, prípadne tragickým vyvrcholením, ale aj anekdotická výstuž, charakteristická pre historky z vojenčiny, tradované v ústnej slovesnosti. Pointou Šikulových poviedok je väčšinou pocit, nálada, málokedy nečakaný dejový zvrät. Prostredie a dianie vnímame sprostredkovane, očami hlavného hrdinu. Hoci v prípade protagonistov osemnástich próz súboru nejde vždy o jednu a tú istú postavu – líšia sa menom (menná totožnosť sa niekedy potvrdzuje, ale nie je dôsledne uplatnená), ale aj rodinnými pomermi a minulosťou –, spája ich spoločné emocionálne nastavenie („ladenie“), tá zmes smútku, vzdoru, ublíženosti a citlivosti, cez ktorú vnímajú svoju situáciu i prostredie. Väčšina próz je rozprávaná v 1. osobe, avšak v porovnaní s poviedkou *Pada-li hrušky* ide o rozprávača, sústredeného takmer výlučne na vlastnú situáciu a dominujúceho aj ako postava. Tento prístup je dobre viditeľný v úvodnom texte súboru *Za zákrutou zapískal vlak*; naopak, pozoruhodnú výnimku v zbierke predstavuje poviedka *Cestou na šalandu*. Obe pritom patria k najvýraznejším prácam Šikulovho debutu, k prácam, v ktorých sa hodnotovo i typologicky priblížil na dosah k svojim najlepším dielam.

Úvodné vety a odseky poviedky *Za zákrutou zapískal vlak* pôsobia na prvý pohľad neusporiadane, „roztržito“:

„Za zákrutou zapískal vlak. Nohami cítim, ako sa zachvieva zem. Bežím. Cítim, ako mi do tváre stúpa teplota, a ako sa mi krátke vlasy postavili na hlave. Chytím? Nechytím? Ďalší vlak ide až o hodinu. Pridám. Ťažká aktovka mi prekáža. Vždy som mal takú natrepanú aktovku. Nosil som v nej knihy, zošity, všelijaké papiere a noviny aj pol roka staré. Teraz sú v nej buchty, holiaci strojček, kešky, zubná pasta a ročník prečítanej svetovky.

Len-len že som stačil naskočiť. Zabuchnem za sebou dvere. Výpravca akoby bol čakal iba na mňa (hádám aj čakal) a zdvihol lopatku. Stačil som uzrieť už len štítok jeho čiapky“ (s. 7).

Motívy na seba nadväzujú asociatívne, rozbiehavo, neorganizuje ich ani tak postupnosť času alebo príčiny a následku, ako vedomie hlavného hrdinu. K prehľadnosti neprispieva ani striedanie gramatických časov – v krátkom úryvku sú využité azda všetky možnosti, ktoré ponúka slovenčina (minulý – „zapískal vlak“, predminulý – „bol čakal iba na mňa“, prítomný – „Bežím.“, budúci – „Ďalší vlak ide až o hodinu.“). Neusporiadanosť je zdôraznená aj motivicko-obrazovým ekvivalentom, obsahom „napratanej aktovky“. Pravda, štýl rozprávania má svoju oporu v situácii, o ktorej je reč, v celom tom zhone, zmätku a náhlení, sprevádzajúcom úsilie nezmeškať vlak; a v širších súvislostiach v životnom rozpoložení hlavného hrdinu, ktorý rukuje. Ale aj takýto neusporiadaný spôsob rozprávania – ekvivalent rozrušeného vedomia protagonistu – je na svoj spôsob organizovaný. Usporiadanosť Šikulovej prózy, tu aj vo väčšine iných prác, nie je manifestovaná: autor príliš nezdôrazňuje štruktúrny charakter svojho písania, skôr ho tlmí a rozprávanie „predvádza“ ako spontánny, teda do určitej miery náhodný a sčasti nemotivovaný (nemotivovaný vedome) akt. Avšak zdanlivo neusporiadané, rozbiehavé motívy sa v próze *Za zákrutou zapískal vlak* splietajú do niekoľkých dominantných, významovo kooperujúcich a s témou spätých línií. Pravidelné striedanie aktuálneho diania a pásma spomienok, zakladajúce rytmický impulz rozprávania, je životne motivované témou, nástupom na vojenskú službu. Ten predstavuje tradičnú, spoločensky etablovanú životnú hranicu, situáciu s výrazným symbolickým presahom, vstup do prechodného obdobia, v ktorom dôjde k nezvratnej vnútornej zmene („z chlapca na muža“). Ponúka príležitosť prvýkrát naozaj bilancovať: niečo sa definitívne uzatvára. Navyše všetky zmeny, ktorými prechádza dospievajúci, sú tu akoby naraz vyjadrené určitou spoločensko-symbolickou, tradíciou garantovanou formou: ved' rukovanie práve preto, že akcentuje významovú platnosť elementárnych životných „funkcií“ (lúčenie, odchod, očakávanie), je charakteristickým folklórnym toposom i literárnym námetom. Ako sa s touto situáciou vyrovnáva Šikulov hrdina?

Prítomnosť, o ktorej rozpráva, obsiahne sotva pár hodín, počas ktorých pricestuje vlakom do Bratislavy, prejde v daždi mestom, stretne známe dievča, ktoré mu kúpi vrecok gaštanov, a vráti sa električkou na stanicu, aby stihol nastúpiť do vlaku k ostatným regrútom. Ťažko hovoriť o príbehu, keď hrdina ani na chvíľu nevybočí z rámca, ktorý mu určil povolávací rozkaz. Dôležité je jeho vedomie, že mesto, v ktorom študoval, nadhlo opúšťa a už v ňom nikdy nebude tým, kým je teraz (pripomeňme si Dušana Kužela: Vráti sa niekto iný): prostredie vníma ostro, so zvýšenou citlivosťou, akoby si až teraz uvedomoval to, čo mal donedávna každodenne pred sebou. Rozprávanie sa sústreďuje na

stav protagonistu, dychtivo sa zachytávajúceho na všedných, dobovo i miestne príznakových detailoch:

„Známa dlhá ulica. Koľkokrát som po nej prešiel pešo i električkou. (...) Pristavili sme sa pri obchode s knihami. Mihálik, Mňačko, Aragon... Aragona by som kúpil, keby sa mi vmestil do aktovky... (...) Dievča sa rozbehlo cez cestu k predavačovi. Daždové kvapky narážali na rozpálený plech a ostro syčiac premieňali sa na paru. Predavač v bielom plášti a s nepokrytou hlavou stál pod holým nebom“ (s. 12, 13).

Ešte intenzívnejšie než prostredím je však rozpoloženie protagonistu určované temporálnou štruktúrou prežívania, intenzívnou osciláciou medzi prítomnosťou („tu a teraz“) a minulosťou („tam a vtedy“). V súhre týchto časov nemá svoje miesto budúcnosť, čo môže vzhľadom na vek postavy pôsobiť zvláštne, no vo vzťahu k situácii (prediktabilita vojenskej služby) je pochopiteľné. Striedanie aktuálneho diania a spomienok je podstatným kompozičným prvkom prózy. Nielenže rytmizuje rozprávanie, ale umožňuje prechod od jednoduchej žánrovej formy, črty o rukovaní, k štruktúrovanejšiemu, pomerne komplexnému vypovedaniu jedného osudu. Základným predpokladom úspešnej súhry dvoch časových vrstiev prózy je ich odlíšenie. Východiskom rozprávania je intenzívne prežívaná, „bezprostredná“ prítomnosť. Pri jej stvárnení nepostupuje Šikula mechanicky, iba jednoduchým využitím samozrejme sa ponúkajúceho prítomného gramatického času: tento kombinuje s časom minulým („*Za zákrutou zapískal vlak. Nohami cítim, ako sa zachvieva zem*“, s. 7; „*Rozbehol som sa k zastávke a naskočil na električku. Takých, ako ja, vezie sa tu viac (..)*“, s. 14). Striedaním gramatických časov v rámci jednej motivickej sekvencie sa jednotlivé, tesne po sebe nasledujúce fázy udalosti opakovane delia na prítomnosť a minulosť a približujú naráciu vnútornému prežívaniu prítomnosti, kde aktuálne dianie nemusí byť vždy dôsledne koordinované s vedomím (napríklad v druhom citovanom úryvku sústredenie na výkon – naskakovanie na električku – môže na moment odblokovať vedomie výkonu, odsunúť ho na neskoršie).⁹ Nejde pritom o postup využitý intuitívne, ako by sa pri Šikulovi, označovanému napoly obdivne a napoly dehonestujúco za „spontánneho“, „naturálneho“ rozprávača, mohlo zdať. Svedčí o tom skutočnosť, že práve asynchrónnosť medzi uvedomovaným a prežívaným explicitne *reflektuje* aj protagonista tejto poviedky: „*Skôr, než som si to všetko uvedomil, pocítil som to, pretože radosť – ako ostatné pocity – nemusia prejsť najprv myslou, môžu preniknúť celým telom a iba potom si ich začnem uvedomovať*“, (s. 14). Spôsob, akým autor utvára prítomnosť svojej postavy, evokuje minimálny odstup medzi dianím a aktom rozprávania. Prežívajúce Ja postupne prekrýva Ja rozprávajúce a približuje naráciu k vnútornému monológovi. Charakteristika tohto postupu, podaná Franzom Stanzelom, do určitej miery vystihuje situáciu rozprávania v tejto próze: „Vo vnútornom monológovi vystupuje pred čitateľom Ja, ktoré už vykazuje charakteristické znaky reflektora: nerozpráva, neobracia sa na žiadneho po-

⁹ Dôsledné uplatnenie gramatického prítomného času v rozprávaní na vytvorenie ilúzie „realisticky“ aktuálneho diania je limitované gramaticky – vidom, ale aj takpovediac skutočnosťne – jednorazový krátky akt sa vždy uvedomuje ako minulý: viď napr. nezvyčajnosť spojení „výstrel znie“, „blesk udiera“ a pod.

slucháča alebo čitateľa, ale zrkadlí vo svojom vedomí vlastnú momentálnu situáciu, vrátane spomienok touto situáciou vyvolaných.¹⁰ Šikula sa v poviedke *Za zákrutou* zapísal vlak k vnútornému monológovi približuje, avšak štruktúra spomienkovej vrstvy rozprávania signalizuje, že tu pôjde o niečo viac než iba o náhodný zrkadlový reflex aktuálneho vedomia. Prechod do minulosti pôsobí v úvode prózy rovnako náhodne, nemotivovane, „nedisciplinované“ ako na začiatku samotná narácia: je asociatívny, podmienený mimovoľným impulzom (napr. pri pohľade z okna vlaku: „*Tamto som vždy preskakoval drôt na zlosť železničiara z malej drevenej búdky*“, s. 8). Ide o krátke všedné motívy, útržky spomienok na nevelmi dôležité udalosti. Z počiatočného „chaosu“ sa len postupne vynárajú útržky celistvejšieho diania, ktoré korešponduje tak s vonkajšou situáciou, ako aj s vnútorným naladením protagonistu. Na vojnu odchádza človek, ktorého vyhodili z konzervatória, polosirota z chudobných pomerov, syn, ktorý chcel pomôcť mame a napriek zákazu si privyrábal hraním na svadbách a stavebnými brigádami; mladý muž, ktorý sa odmietol doprosovať, ublížený a urazený. Aktuálne dianie je už len dopovedaním z minulosti sa odvíjajúceho príbehu. Zdanlivo náhodne sa vynárajúce spomienky sú pritom dôsledne organizované: nielenže tvoria významový komplement k prítomnosti, ale ich fragmenty sa skladajú do celku tak, aby sa tá posledná, významovo najviac zaťažená a umiestnená v závere prózy, časovo dotýkala aktuálneho diania, ktorým rozprávanie začína: „*Dnes ráno, keď to nie je tak dávno, mama vzala moju hlavu do svojich dvoch dlaní a dlho sa mi dívala do očí. Chcel som sa vyslobodiť, ale ona ma držala pevne*“ (s. 17). Navonok spontánny prúd rozprávania je organizovaný pevným kompozičným zámerom. Oblúk aktuálneho diania sa prostredníctvom živej pamäte spája s minulosťou a vytvára tak kruh, obtočený okolo rozprávajúceho subjektu. Čo je na začiatku prítomnou „skutočnosťou“, z toho sa v závere stáva minulosť, existujúca iba prostredníctvom spomienky; ak je prítomnosť svetom, ktorý nás obklopuje a dolieha na nás, potom minulosť predstavuje svet, ktorý si nosíme v sebe. Samozrejme, protagonista sa ďalej bude pohybovať lineárne vpred, uväznený vo svojej prítomnosti, no zároveň si stále znovu môže pripomínať uplynulé a spájať ho so svojím „tu a teraz“: celý život.

Šikulov hrdina má život vlastne ešte pred sebou. Ale kto to vlastne je, ten hrdina? V próze *Padali hrušky* bol takmer priehľadným médiom svojho sveta, určený záujmom oň. Protagonista úvodnej prózy Šikulovho debutu je o poznanie konkrétnejší: dozvieme sa o ňom skoro všetko, alebo aspoň všetko podstatné, čo ho aktuálne určuje. Má niečo spoločné s niektorými výraznými postavami slovenskej prózy tej doby, v mnohom sa líši. Máme pred sebou „portrét mladého muža“ ak už nie ako umelca, tak ako človeka s ume-
ním spätého: hudobníka, bývalého konzervatoristu, so záujmom o literatúru (pripomeňme si dobovo príznakový „ročník prečítanej svetovky“ či mená vo výklade obchodu s knihami: Mihálik, Mňačko, Aragon). Zároveň ide o niekoho, kto vlastne „umením“ pohrdol a „remeselne“ si privyrábal na tancovačkách. Generačnú spätosť postavy s dobovým literárnym kontextom si môžeme priblížiť prostredníctvom zdanlivo okrajového detailu. Debutový román Šikulovho mladšieho vrstovníka Rudolfa Slobodu *Narcis* vyšiel

¹⁰ Stanzel, c. d., s. 251 – 252.

rok po Šikulovej prvotine. Začína cestou Urbana Chromého z Bratislavy do Ostravy, cestou so starým kufrom, ktorý „obsahoval päť knižiek, dve košeľe, zo tri vreckovky, holiace náčinie za päťdesiat korún, písanku, ktorá sa neskôr stane denníkom, tubu lepidla Drago, pastelky, zubnú kefku a zubnú pastu, šesť párov ponožiek a bonboniéru alias album aj schránku na prijatú poštu, dýku a mydlo“.¹¹ Takmer rovnakým motívom – enumeráciou obsahu „natrepanej aktovky“ – uvádza svoju prózu aj Šíkula (viď citát vyššie). Batožiny oboch hrdinov sa nevelmi líšia, rozdiel je skôr v štylistike opisu: Slobodovo ozvlášťujúce puntičkárstvo vo výpočte vecí a ich funkcie súvisí s koncepciou hlavnej postavy, Šikulova dikcia opisu je vo vzťahu k celku poviedky vecná, nepríznaková. Nejde ani tak o konkrétny obsah aktovky, eventuálne kufra, tú literárne tradičnú a životne príznakovú zmes banality a intimacy, a nejde len o emblematicizáciu cesty, ktorú v prvom pláne batožina zastupuje: cestuje sa napríklad aj vo Vilikovského prvotine i Kuželovom debute (príznakový už názvom *Vráti sa niekto iný*). Slobodovho i Šikulovho hrdinu určuje absencia domova. V takejto situácii sa cesta stáva miestom pobývania a batožina substituuje prostredie – je nedokonalou náhradou domova, skratkou a zároveň redukciou toho, na čoho neprítomnosť odkazuje (dom, byt, záhrada...). Oba protagonisti sa vymedzujú vzťahom k absentujúcemu domovu, u každého má ale inú podobu. Šikulovho odvedenca charakterizuje silné citové puto (vzťah k mame, ale aj sestre, spomienky na nebohého otca), Urbana Chromého roztržka s „rodnou obcou“: prvý je *vytrhnutý* z domáceho prostredia a predpokladá, že sa má kam vrátiť, druhý *vykorenený*. Pravda, vo viacerých Šikulových prózach uverejnených v knihách, ktoré nasledovali po debute, sa návrat ukazuje ako problematický: jeho hrdina zisťuje, že svet, ktorý považoval za svoj, mu už nepatrí.

Zatiaľ však iba odchádza. Je v spore so svetom, ale toto možno konštatovať u väčšiny mladých literárnych protagonistov; povedané konkrétnejšie, je to človek, ktorému ublížili a ktorý si v sebe nesie pocit krivdy. Tomu je prispôsobená rozprávačská modalita prózy: vypäto subjektívna, na seba sústredená, smerujúca k vnútornému monológovi (ak vnútorný monológ prerazí na povrch, navonok sa prejavuje ako rozprávanie sa so sebou samým, také charakteristické pre urazených, ukrivdených). Takáto „sebastredná“ poloha však nie je v próze jediná, ani dominantná. V opozícii k nej sa rozvíja aktuálne dianie, ľahostajné k hrdinovej situácii, ale chvíľami láskavé k nemu samému („dievča v modrom“, občasná spolucestujúca z vlaku, mu kúpi gaštany). Zvonku doliehajúci svet „vyrušuje“ hrdinu v sebaľútostivých meditáciách a nedovoľuje mu stratiť sa v neustálom rekriminovaní; alebo, videné z druhej strany, je to jeho živý, neunavený a stále sa obnovujúci záujem o to, čím je obklopený, ktorým sa zachraňuje pred sebaľútosťou (a prózu pred „presilou citu“, sentimentom). Ponúka sa tu porovnanie so Slobodovým protagonistom: Urban Chromý, človek vedomej sebatvorby, nie je v tej miere ako Šikulov hrdina Michálek zajatcom okolností, zdanlivo sa rozhoduje bez vonkajšieho tlaku (na brigádu do Ostravy odchádza z vlastnej vôle). Voči svetu sa vymedzuje programovo, viac rozumom než citom. To, čo na neho dolieha zvonku, sa usiluje prispôsobiť potrebám vlastného „výchovného“ plánu, postupne overuje (a zavrhuje) ponúkajúce sa racionálne či viero-

¹¹ SLOBODA, Rudolf: *Narcis*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 7 – 8.

učné konceptualizácie sveta (filozofia, Boh, náboženstvo). Michálek reaguje na okolie bezprostrednejšie, emocionálne až afektívne, v porovnaní s Urbanom Chromým trochu naivne, veď ako konceptuálny model zvládnutia vlastnej situácie mu ostáva iba ľudová pieseň. V poviedke „zaznie“ (ako krátky citát) tri razy: okrem príležitostnej piesne, tradične späté s rukovaním („*V Hodoníne za vojačka...*“, s. 15 – ide o folklórny repertoár spätý s archetypálnou situáciou, v ktorej sa vždy znovu aktualizuje), sa podvokrát objaví lokálne príznakový motív viazaný na obec západoslovenského vinohradníckeho regiónu (*V orešanském kostelíčku*, s. 10, „*Okolo Orešan / chodníček ako dlaň*“, s. 17). Práve na citované dvojveršie, na pieseň znejúcu odchádzajúcim vlakom, bezprostredne nadväzuje záverečný monológ odvedenca:

„Vždy sa mi javil chodníček ako stuha, ale dlaň je krajšia, dlaň je krajšia od najkrajšej stuhy. Dlaň, to je všetko. (...) No chodníček sa vykotúľal až teraz, a to len preto, že sa tak rozspievali a že sa rozspievali všetci, že všetko so všetkým súvisí; sestra i mamka, dievča v modrom i starý dobrý profesor, môj hlas a hlasy všetkých, spev i plač, chodníček i dlane“ (s. 17).

Môžeme sledovať, ako motív náhodne započutej ľudovej piesne spustí sled asociácií, ktoré nadväzujú na predchádzajúce motívy (chodník, ktorým ráno odchádzal na vlak – „chodníček ako dlaň“ – mamine dlane pri rozlúčke) a ústia do akéhosi kaleidoskopického resumé toho, čo Michálek práve prežíva: ako sa folklórna obraznosť stáva hrdinovi kľúčom k sebe samému – prináša mu úľavu, možno aj istú vyrovnanosť.

„...sujety, ktoré si organicky žiadajú lyrickosť...“; („abštit“)

Citovaný úryvok zo záveru prózy zároveň dosť jasne svedčí o tom, že ide o riešenie na úrovni postavy a jej stavu, nie sujetu, o riešenie premietnuté do stavu, nie deja – o lyriku. Šikula patrí k autorom, utvárajúcim „lyrickú tvár“ slovenskej prózy šesťdesiatych rokov. Štruktúrnym zákonitostiam i estetickým dôsledkom problematiky epiky a lyriky v próze sa práve v tom období intenzívne venoval František Miko. Kritériom, ktoré malo aj svoju axiologickú relevanciu, mu bola „motivovanosť lyrickosti a lyrického tvaru“, ktorú podmieňovala „nemožnosť sujetu dospieť k rozuzleniu“.¹² Ďalej – celkom aktuálne vo vzťahu k próze šesťdesiatych rokov – pokračuje: „Otázka našej lyrizovanej prózy je teda taká. Či ide v nej o také sujety, ktoré si organicky žiadajú lyrickosť.“ Prínosom F. Miku je striktné oddelenie povrchovej, ornamentálnej lyrizácie, ktorá sa najčastejšie prejavuje v štylistickom profile rozprávania a nahrádza skutočný lyrický postoj všeobecne akceptovanými „lyrickými“ atribútmi, od lyrizácie vnútorne motivovanej – k prvému

¹² „Nezáleží teda na kvantitatívnej proporcii lyrických a epických pasáží. Jediné, čo je dôležité, je motivovanosť lyrickosti a lyrického tvaru. A touto motiváciou pre ňu je, ako sa domnievam, nemožnosť sujetu dospieť k rozuzleniu. Lyrickosť v próze je symptómom márnosti sujetu, neriešiteľného rozporu sujetu a postavy. Noeticky je to zlom z objektívna do subjektívna. Potreba subjektivity je pritom tým väčšia, čím je väčšia prohibícia sujetu“ (MIKO, František: Lyrizovanie, sujet, hovorovosť, próza. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 6, s. 49).

prístupu výstižne poznamenáva, že lyrickosť je tam nielen „samoučelná (...), ale je chabá, ako je chabá každá dekoratívnosť prvkov, ktoré v svojej prírode nie sú určené na dekoráciu“.¹³ Z naznačených súvislostí vychádza Šikuloва próza ako príklad motivovaného lyrického postoja (reč je zatiaľ o úvodnej poviedke prvotiny, ale konštatovanie platí aj pre prózu Padali hrušky, hoci tam sa lyrickosť presadzuje iným spôsobom). Absencia epického riešenia ako predpoklad takéhoto postoja je sčasti daná neprítomnosťou reálnych alternatív, ktoré by zvrátili predpokladaný priebeh udalostí (rukovanie), teda situáciou, v ktorej sa protagonista (a rozprávač) ocitol.¹⁴ Lyrickú modalitu podporuje aj zvolený spôsob rozprávania, a to nielen predpokladateľná subjektivita 1. gramatickej osoby, ale aj aktuálna, akoby nesprostredkovaná prítomnosť rozprávača v diani. Ten poníma naratívny akt ako sebvýjadrenie v „reálnom čase“, s minimálnym odstupom od stvárňovaného diania (pozri vyššie).

Ako je to ale v prózach, kde rozprávač ako postava a jeho vnútorný svet ustupujú do pozadia, v textoch s väčšou mierou sprostredkovanosti, kde sa už lyrické („stav“) nemanifestuje s takou jednoznačnosťou ako v prvej – ale napríklad aj poslednej, citovo ešte vypätejšej – poviedke debutu, kde je citovosť objektivizovaná vonkajšími dátami a kde už „reč nejde“ predovšetkým o seba, ale aj o inom a iných? Vieme, že sem patrí aj poviedka Padali hrušky; samotná gramatická osoba preto nie je dostatočným dištingtívnym znamením, ktoré by spoľahlivo oddelilo dve naznačené tendencie v tvorbe raného Šikulu (napokon rozprávania v inej než 1. osobe sa medzi osemnástimi prózami prvotiny objaví iba výnimočne). Medzi viaceré texty knihy, v ktorých Ja-rozprávač venuje väčšiu pozornosť druhému než sebe, patrí próza Cestou na šalandu. Vzbudzuje pozornosť nielen ako súčasť zbierky, ale aj v kontexte spisovateľovho diela; je nerozsiahlym, niekoľkými ťahmi načrtnutým predobrazom jednej z jeho najznámejších kníh *S Rozarkou*, prvým pokusom vyrovnat' sa s inakosťou, s témou, ku ktorej sa Šikula často vracal. Pozornosť rozprávača, ktorý je aj postavou príbehu (poddôstojníkom), sa sústreďuje na mentálne zaostaleho vojaka Jozku Pilného: ten sa zžil s prostredím, na vojne je spokojný, túži po povýšení a po odznaku vzorného vojaka, ba dokonca sníva o tom, že na vojne zostane (má svoj predobraz už v inej poviedke, kde hovorí: „Ty by si nechcel byť rotmajstrom? (...) U nás, na majetku, ešte nik nebol rotmajstrom“, s. 49). V skutočnosti sa stará o prasce: pretože ich pri poplachu vypustí, pošlú ho na vyšetrovanie a má ísť do civilu. Nikto nevie, akým spôsobom ho poslať z útvaru preč, a tak ako odmenu za „dobrú strelbu“, pri ktorej na jeho terč strieľa iný vojak, dostane mimoriadnu dovolenku a s kamarátom ide domov, „na šalandu“, ¹⁵ teda na hospodársky dvor, kde vyrastal – keď kamarát so správcami vybaví všetko potrebné, rozlúčia sa:

¹³ Miko, c. d., s. 49.

¹⁴ „Reálnosť“ iných možností tu nesúvisí ani tak so vzťahom k tzv. životnej, dobovo verifikovateľnej skutočnosti, teda s mierou podobnosti fikčného sveta V. Šikulu a sveta „naozaj“, ale s tým, ako sa v súhre významových daností textu – teda napr. rozprávača, jazyka, postavy, diania a prostredia – niektoré možnosti presadzujú a iné vylučujú. Alternatíva „nenarukovať“ – hoci len naznačená, nerealizovaná – by všetky spomenuté danosti radikálne modifikovala a zakladala iný epický pôdorys prózy.

¹⁵ šalanda – zastar. veľká izba alebo barák, kde počas cukrovarníckej kampane bývali poľnohospodárski robotníci aj s rodinami, expr. veľká, neútulná izba (Podľa IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1990).

„– A v neděli se pro mě zastavíš?

– Zastavím sa! – oklamal som ho zo súcitu naposledy“ (s. 107).

Žánrovým východiskom prózy je dynamicky poňatá personálna črta. Jej základom nie je opis, zachytávajúci stabilné fyzické a vnútorné ustrojenie postavy, ale jej postupné vyjavovanie sa z prostredia v diani. Sčasti ide o reminiscencie rozprávača (spomienka na prasce, počas poplachu pobejúce po kasárenskom dvore, a na rozzúreného veliteľ'a), zväčša o aktuálne dianie – predčasný odchod do civilu niekoho, kto o tom nevie.

Zvolená situácia je z hľadiska možností rozvíjania príbehu podobná iným Šikulovým prózam. Predpokladom príbehu, čiže tzv. epického riešenia je možnosť zmeny, teda existencia alternatív. Tu sme postavení pred danosť, „hotovú vec“, ktorá sa nedá prekonať: postava je limitovaná nezvratným mentálnym regresom, ktorý ju vyraduje zo society niekam na okraj, „na šalandu“. Aj hypotetické alternatívy, v danom kontexte nepravdepodobné (napríklad veliteľ, ktorý by sa rozhodol hrať s Jozkom „hru“ – teda klamať mu – až do konca jeho vojenskej služby), z hľadiska postavy nič neriešia. Vždy sú to iní, ktorí o ňom rozhodujú.

Človek s mentálnym postihom predstavuje radikálnu podobu inakosti a zároveň komunikačný problém, sťaženú alebo absentujúcu možnosť dorozumenia – reprezentuje svet, do ktorého nemáme prístup. Je neprediktabilnou zložkou príbehu. S veľkou mierou všeobecnosti môžeme vymedziť dva základné autorské prístupy k stvárneniu takéhoto hrdinu v prozaickom texte a od nich závisiace postupy, ktorými sa ako postava kreje a získava požadovanú funkčnosť. Nepriestupnosť dvoch svetov – toho nášho, sociálneho, a sveta postihnutého človeka – sa dá využiť ako prostriedok ozvláštnenia: veci všedné, v bežnom vnímaní nepríznakové, sú pozorované očami a spracúvané vedomím, ktoré do tejto všednosti nemá prístup, ľuďmi handicapovanými a zo spoločnosti vyradenými. Nemusi ísť vždy o postavu s mentálnym regresom, vylúčenie môže byť motivované sociálne alebo vekom. O tomto postupe, ktorý považuje za príznačný pre modernú prózu, o jeho dôsledkoch pre estetiku a štruktúru rozprávania, sa zmieňuje aj Franz K. Stanzel: „Počet outsiderov, prekliatych či deklasovaných postáv, ktorým sa v moderných románoch zveruje táto funkcia (funkcia rozprávača, pozn. V. B.) – pripomeňme si Leopolda Blooma, Jozefa K., Biberkopfa, Meursaulta –, je nápadne vysoký. Koncentráciu na spôsob videnia a prežívania človeka duševne chorého alebo debilného – ako je Benjy vo Faulknerovom románe *Blabot a bes* alebo náčelník Bromden v Keseyho *Bol som dlho preč* – musíme chápať ako dôsledné pokračovanie tendencie k ozvlášťňovaniu extrémnou formou sprostredkovanosti. Vo všetkých týchto prípadoch je ozvlášťňujúci efekt vytváraný práve totálnym presunom hľadiska do románovej postavy outsidera; tento presun čitateľa podnecuje, aby videl dobre známu skutočnosť celkom ‚inými‘ očami.“¹⁶ Iný, tradičnejší prístup využíva pohľad zvonka. Ľudia z marga sú videní tak, ako sa ukazujú „svetu“, a zároveň sa stávajú jeho „mierkou“: nevďak stanovujú mieru jeho citlivosti, ľudskosti, ochoty akceptovať inakosť; sú akoby lakmusovým papierikom, ktorý nám vyjavuje pravdu o našej schopnosti odvrátiť sa, ublížiť, pomôcť alebo prejavíť súcit. (V próze sa uplatňuje kontrast medzi slobodníkom, ktorý Jozku „desaťkrát prinútil šplhať sa hore lanom“ a pritom ho „pichal do zadku špendlíkom“, s. 101, a rozprávačom, ktorý ho „zo súcitu“ oklame.)

¹⁶ Stanzel, c. d., s. 20.

Vzťah k „inému“ nemá iba emocionálnu, súcitnú podobu. Uzavretosť, obojstranná nepriepustnosť vnútorného sveta postavy, metonymicky zastúpená „malými zakalenými očkami“ (s. 102) vojaka Pilného, znepokojuje jeho okolie. Hoci o sebe rozpráva často a rád, jeho výpovede si protirečia a len približne sa z nich dá rekonštruovať obraz neradosného detstva i rokov strávených v polepšovni. Zástupnou šifrou neporozumenia je slovo „abštikt“. Jozka ho používa v rôznorodých a často protikladných významových súvislostiach, ktorým dokáže celkom porozumieť iba on sám.

„– Čo je to abštikt? – opýtal som sa ešte raz. Zase sa len zasmial.

– Abštikt je, keď niečo je, ale abštikt je, i keď niečo nejní. Voni si, kluci, myslej, že niečo vieš, a voni nevieš nič, pretože abštikt je abštikt. Jednou za mnou prišiel bratr a priniesl mi jabka. Kedyž řekl, že sou vod mámy, tak jsem si je vůbec nevzal. Vono je to taky abštikt, jenomže to je už něco úplně jinýho“ (s. 105).

„Noetická nevoľnosť“, ktorá by sa nad Jozkovými slovami mohla zmocniť jeho partnera v rozhovore a prejsť aj na čitateľa, má niečo spoločné s tým, čo prežívame nad niektorými pasážami Haškovho Švejka. Nie je to iba smiech nad veselým nezmyslom, ale aj nevládne scudzenie niečoho dôverne známeho – jazyka, nesúladi medzi štruktúrou, na ktorú sme zvyknutí, a prekvapivou neprítomnosťou očakávaného významu. Kým Švejkov záujem o hovoriaceho nie je citovo motivovaný a končí uvedením bizarnej výrokovej formy, Šikulov rozprávač sa činne i emocionálne angažuje na osude postavy: pointou rozprávania je rozpor medzi subjektívnym úsilím a reálnou nemožnosťou pomôcť. Ide o „lyrické“ vyústenie, v ktorom sa konflikt premieta do vnútra, rieši citovo, nie prakticky – ak za riešenie nepokladáme milosrdnú lož.

Šikulove postavy sú postavené pred určitú danosť. Ich determinácia môže byť fatálna, ako u Jozku Pilného či neskôr u Rozarky, alebo situačná, ako ju zažíva protagonista poviedky Za zákrutou zapískal vlak, postava uväznená v situácii, z ktorej sa už nedá uniknúť. Pre Šikula je charakteristické, že aktuálne dianie situuje do doby, keď je už všetko rozhodnuté, a čas, ktorý ešte pripúšťal alternatívy, je stratený v minulosti: „Záleží na tom? Teraz už na tom naozaj nezáleží. (...) Vtedy, keď bolo treba hovoriť, mlčal som, a hádam by sa ešte bolo dalo čosi urobiť“ (s. 12). Samozrejme, tento postup má svoje dôsledky pre modelovanie postáv a zároveň limituje možnosti rozvíjania príbehu. Šikulov človek sa konfrontuje s niečím, čo sa (už) nedá zvrátiť, stojí zoči-voči údely. Svet mu nie je priestorom pre zanechanie činnej stopy v podobe zmeny, iba dolieha a je potrebné ho uniesť: prijať, ponechať. „Tlaku“ sveta možno vzdorovať uzavretím sa do svojho vnútra, ale aj protipohybom v ústrety tomu, čo ponúka, vzájomným prestúpením sa s ním či až „rozpustením“ sa v ňom. V Šikulových raných prácach sa nájdú príklady na obe alternatívy, ale ťažisko diela sa postupne presúva k druhému riešeniu. Významový pohyb prózy smeruje od sústredenia sa na seba k pozornosti voči iným, pričom „Ja“ nemizne ani nestráca na dôležitosti, len mení svoju funkciu v štruktúre diela. V súhre rozprávania a rozprávaného, rozprávača a postavy pozorujeme presun akcentov: rozprávanie sa čiasťtočne vymaňuje z diktátu vnútorného prežívania a „zachytáva sa“ na konkrétnych danostiach aktuálne prítomného sveta, protagonista ustupuje a stáva sa, ako v próze Cestou na

šalandu, postavou vedľajšou, či iba rozprávačom, ktorý – aj keď hovorí v 1. osobe – miestami zamlčiava aj sám seba (Padali hrušky).

„...k niektorým miestam prechováva človek odpor a strach...“

Napriek tomu, že prvé dve knihy vyšli Šikulovi v roku 1964, za prvotinu je oprávnene považovaná zbierka poviedok z vojenského prostredia *Na koncertoch sa netlieska*. Nielen preto, že na jej záložke je Šíkula predstavený ako debutujúci autor: nejde iba o chronológiu, ale aj o hodnotovú postupnosť. Prvá kniha vyšla v Našom vojsku a jej profil je do istej miery účelový, určený potrebami vydavateľstva.¹⁷ Spätosť s domácim regionálnym rámcom, dôležitá pre celé Šikulovo dielo, preto nie je – nemôže byť – v debute taká pevná, ako v ďalších knihách, keď podstatou „vojenčiny“ je práve vytrhnutie z domáceho prostredia. Ak texty prvotiny spája zvolený tematický rámec, súvislosť jednotlivých próz nasledujúcej knihy *Možno si postavím bungalow* je vnútorná. Nemanifestuje sa vonkajšou „knížnou“ skladbou a časovým, generačne vývinovým nadväzovaním textov, ako to v dôsledne komponovanom *Okultizme* urobil Pavel Hružík. U Šíkulu zabezpečuje väzbu medzi prózami v knihe ich významové usporiadanie, teda vzťahy podobnosti a variácie najmä na pláne prostredia a postáv, ale aj jednota rozprávačského gesta – prístupu a postoja: čítame samostatné, v sebe uzavreté a zdôvodnené celky. A predsa, prechádzajúc od poviedky k poviedke, akosi samozrejme cítime, že sa stále nachádzame v tom istom svete a načúvame hlasu rovnakého rozprávača.

Zbierka kratších próz *Možno si postavím bungalow* je rámcovaná textami, ktoré sa líšia od ostatných v knihe, ale aj od väčšiny toho, čo autor predtým i potom napísal. Ide o texty, v ktorých je až s metodologickou dôslednosťou uplatnený určitý rozprávačský princíp. V úvodnej próze *Beh* je to pre Šíkulu atypická kombinácia, keď autorské, v 3. osobe vedené rozprávanie, dôsledne dodržiava vonkajšiu perspektívu, z ktorej zachytáva iba zvolenú situáciu: o protagonistovi rozprávania – mužovi, ktorý sa naraz rozhodne a vykročí z domu do zasneženej krajiny – nevieme nič, nepoznáme jeho meno, minulosť ani to, čo ho navečer primälo k rýchlemu odchodu z dediny (od ľudí) vinohradmi do lesa. Záverečný text knihy *V* takéto ráno je vnútorným monológom, bezprostrednou výpoveďou, v ktorej sa „stráca odstup medzi rozprávajúcim a prežívajúcim Ja“:¹⁸

„V takéto ráno keď vonku napadol sneh ktorý sa do obeda rozpustí je to čas gumených číziem už teraz je cesta samé blato ach aký nezmysel že mám rád vyblýskané topánky keď možno nikde na svete nie je toľko blata ako u nás v ulici keď rozmrzne potok ktorý vydláždil môj otec núž jeho pýcha takto sa rozleje po ceste ktorú prejde papaláš len keď

¹⁷ Nakladateľstvo Naše vojsko, orientované na literatúru s vojenskou a vojnovou tematikou, patrilo do rezortu Ministerstva národnej obrany a preto, hoci sídlilo v Prahe, pôsobilo v rámci celého Československa. Rovnako periodiká orientované na vojenskú problematiku boli dvojazyčné – uverejňovali české i slovenské príspevky. Aj Šíkula publikoval niektoré poviedky z debutu najskôr časopisecky v *Československém vojáku* (Hlboký biely sneh. In: *Československý voják*, roč. 12, 1963, č. 26, s. 26 – 27; Ty nie si kamarát. In: *Československý voják*, roč. 13, 1964, č. 9, s. 10 – 11). Redaktorom Šikulovho debutu bol Emil Charous, neskorší Šikulov prekladateľ do češtiny.

¹⁸ Stanzel, c. d., s. 251.

je suchá ty sa však môžeš priam roztiahnuť keď sa ti na kaluži pošmykne noha (...)“ (s. 114, úvodné riadky textu).

Rozprávanie je časovo orientované na prítomnosť prežívajúceho subjektu, do situácie „tu a teraz“, ktorú navodzuje už titul prózy (slovníkový význam ukazovacieho zámena *takéto* je v „poukaze na stavy spomínané *bezprostredne*“). Z uvedenej situácie sa asociatívne odvíjajú tak spomienky, ako aj predstavy o budúcnosti. Vypätú subjektívnu výpovede podporuje aj spôsob podania. Próza je tvorená jedinou dlhou vetou, asociatívnym rečovým prúdom, rozloženým na piatich stranách: začína veľkým písmenom, ktoré však už nie je ďalej použité ako grafický znak začiatku vety, a nie je členená interpunkciou, iba ukončená bodkou. Nevyznačené, iba predpokladané menšie výpovedné jednotky (vety) sú často nedopovedané a skladobne defektné, ich nadväzovanie neorganizuje vopred zvolená vecná súvislosť výpovede (téma), ale prúd akoby náhodne sa združujúcich predstáv. Vnútorňý monológ je textovo fixovaný akoby v stave zrodu, bez toho, aby dodržiaval formálne syntaktické usporiadanie, celistvosť a kontextuálnu nadväznosť výpovede. Pritom to, k čomu sa expresívny výpovedný prúd vzťahuje (rozprávačov „svet“), nadobúda prostredníctvom aj takto „deformovaného“ rozprávania rekonštruovateľné kontúry. Celistvosť tohto sveta sa neutvára dodržiavaním časovej postupnosti či sledovaním kauzálnej súvislosti, ale neintencionálnym prirad'ovaním voľne súvisiacich motívov (na prvý pohľad náhodné, osihotené detaily) zo skúsenostnej paradigmy vypovedajúceho subjektu. Vyzerá to, akoby sa motívy presadzovali a organizovali „mechanicky“, samé od seba, vlastnou „váhou“ a spontánne utvárali významovú štruktúru, ktorá je napriek tomu zrozumiteľná a presvedčivá aj pre čitateľa. Napríklad smrť sa tu najprv objaví v znakovkej podobe ako prejav dobovej politickej ikonografie, pričom rozprávač na ňu reaguje zdánlivo precitlivene a pateticky:

„(...) bol som navyše prítomný ešte aj pri zváľaní ohrady oddeľujúcej detské ihrisko od školskej záhrady s nápisom na drevených doskách SMRŤ SIONISTOM vždy mi schodí na um ráno keď som ho prvý raz uvidel ako mi len schodí ako mi len schodí že mi bolo akoby ma bol niekto namazal popolom pamätaj človeče prach si a na prach sa obrátiš“ (s. 115).

Druhýkrát sa tento motív objavuje v závere prózy (samovražda) a významovo zhodnocuje spätným odkazom na „zváľanú ohradu“ s nápisom:

„(...) no k niektorým miestam prechováva človek odpor a strach alebo možno iba sklamanie alebo čosi čo ani neviem presne nazvať hádam nemá človek takú odvahu aby prechádzajúc okolo nich neodvrátil hlavu aby sa zaprel a prevalil ohradu keď ho aj prejíma strach keď napríklad zomrela Sekalka červené sukne jej viseli v priestore stodoly a keď potom ležala v koryte a nohy jej padali na rohož pri kuchynských dverách nemal kto odtiahnuť rohož nemal kto prehodiť nohy ani vtedy keď ma chodievala cez celý mesiac strašiť najradšej by som sa presťahoval do domu v ktorom ešte nikto nebýval aby som si bol istý že je v ňom všetko naozaj čisté možno si postavím bungalow hore

pri Francišovi a budem s ním chodiť pracovať do hôr“ (s. 118 – 119, záver poviedky i celej knihy, zvýr. V. B.).

V porovnaní s ostatnými prózami zbierky ide o text, ktorý svojím štylistickým profilom môže pri prvom čítaní pôsobiť cudzorodo, ako ojedinelý experiment, nemotivovaný ani tak skutočnými potrebami prozaikovho sveta, ale skôr zvonka, dobovým literárnym kontextom: polovica šesťdesiatych rokov bola aj časom pokusov, inšpirácií „svetom“ i koketovania s ním, preberania a overovania nových, nie vždy ústrojných výrazových možností (Johanides, Jaroš). Pre Šikulu netypické postupy môžu viesť k podozreniu, že autor ambiciózne „modernistickým“ prológom i apendixom chcel dodať zbierke niečo navyše, povedzme aktuálny „dizajn“. Možno; podstatné však bude, ako „prilieha“ k vnútornej štruktúre diela. Tento vnútorný monológ v zosilnenej, expresívnejšej podobe nadväzuje na modalitu „ubliženeho“ rozprávača z niektorých poviedok prvej zbierky. Situovanosť i obsah približujú výpoveď rečovému žánru ponosy či lamentácie, teda aj do blízkosti „pohrebného spevu“ (jeden z významov slova lamentácia). Táto súvislosť sa v závere objektivizuje motívom samovraždy: vážnosť situácie, očakávanú pohrebnú „dôstojnosť“ výjavu, však vzápätí naruša umiestnenie nebohej do koryta, z ktorého jej vypadávajú nohy. Tvarovo i situačne motivovaná zámena predmetu (rakva je nahradená korytom) asociuje čitateľovi zámenu aj na inej, „obradovej“ úrovni: kaleidoskopicky sa tu mieša pohreb so zabíjačkou.

„...milióny nožičiek veľkého nevinného zvieraťa...“

Šikulova prozaická tvorba vo svojich elementárnych východiskách osciluje medzi sebavýpoveďou a rozprávaním o inom. V druhom prípade každý pokus o vierohodnú – a v prípade prózy teda esteticky účinnú – výpoveď naráža na určité noetické limity. Práca rozprávania je aj odpoveďou na otázku, ako a či vôbec sa možno k „inému“ dostať, v akej miere sa „dáva“ a čo si z neho možno „vziať“; alebo aj na otázku o výpovednej sile empirických dát, ktoré druhého konstituujú ako objekt: na otázku, či ho rozprávaním iba zvecňujúco „zakonzervujeme“ v médiu jazyka, alebo si ním pomôžeme k pochopeniu. Za istých okolností je „iný“ oddelený od svojho okolia nepriestupnou hranicou: napríklad u Jozku Pilného ju tvorí mentálny regres. So spomenutými obmedzeniami sa však stretávame aj v menej vyhrotenej podobe, v prípadoch, keď hranica nie je taká zrejmalá. Ak rozprávača v ktorejkoľvek z typologických konkretizácií chápeme ako analógiu subjektu, berieme do úvahy aj elementárny, z každodennej skúsenosti zrejmy rozdiel, spočívajúci v tom, ako má rozprávač/subjekt k „dispozícii“ seba a ako noeticky „disponuje“ druhým. Prístup k „inému“ je obmedzený a nemožno beztriestne predstierať, že mu rozumieme rovnako ako sebe. Rozprávač sa však môže vydať opačným smerom, umiestniť seba medzi iných a k sebe pristupovať rovnako ako k nim: „zvecniť sa“ a stvárniť napr. cez optiku postavy (viď Padali hrušky). Tento postup je do určitej miery využitý v próze Beh.

Šikula v raných prózach zviditeľňuje sprostredkovanosť rozprávania, v prvotine častým využitím Ja-rozprávača, či už išlo o protagonistu alebo vedľajšiu postavu príbehu. Beh, krátky prológ druhej knihy, má iný charakter. Rozprávač je oddelený od protagonistu a nie je ani postavou aktuálne zobrazovaného sveta. Svojho hrdinu vidí iba zvonku,

dôkladne registruje jeho pohyb, detaily oblečenia či držanie tela pri chôdzi, vyhybá sa však „identifikačnej syntéze“: nedozvieme sa nič o veku, sociálnom postavení alebo minulosti protagonistu, nepoznáme dôvody a smer cesty, ani jeho meno. Hlavná postava je dôsledne zvecnená, akoby zachytená okom kamery. Tomuto, v princípe neutralizujúce-
mu, emocionálne nepríznakovému postupu, však nezodpovedá obrazná aktivita rozprávača. Už v uvádzajúcom opise, keď sa mu sneh vrství „*medzi prehnitými a pokrivenými kolmi viníc, ktoré by mohli byť miliónmi nožičiek veľkého nevinného zvieratá*“ (s. 5), sa stretávame s básnicky angažovaným, prostredie fantazijne transformujúcim vidom. Rozprávač sa sprítomňuje aj priamo, komentuje svoj výkon a obracia sa na poslucháča („*Mohli by ste povedať (...) ako som povedal (...) nevravte (...)*“, s. 6 – 7). Ide napokon, ako sa dá zistiť z ojedinelej zmienky („*Na jazierku hneď za domom, do ktorého v lete zabiehali husi, sa guľovali deti*“, s. 6), o rozprávača, ktorý má prístup k minulosti svojho sveta a zdieľa jeho pamäť (ako by inak vedel, čo sa dialo v lete?). Rozprávač získava personálne črty, síce limitované, ale neprehliadnuteľné. V kontraste s nimi volí vo vzťahu k postave neosobnú optiku (od prvej vety aj gramaticky: „*Oblokom bolo vidieť cestu*“, s. 5). Väzba medzi postavou a opisom prostredia je ambivalentná: všetko, čo vieme o krajine, má – ako možnosť – k dispozícii aj postava, opis je vždy koordinovaný s jej polohou a pohybom (od pohľadu z okna miestnosti, v ktorej sedí, na začiatku rozprávania až po záverečné „bodové“ vymedzenie: „*Cesta pred ním i za ním bola biela a stopy už vôbec nebolo vidieť*“, s. 7, zvýr. V. B.). Do akej miery ale túto možnosť využíva, do akej miery si svoje okolie uvedomuje, o tom sa nedozvieme nič; skôr to vyzerá, akoby okolitú scéneriu ani nevnímal („*Kráčal po ceste, hádam si nevšimol ani dievčatko*“, s. 6).

Aký je vzťah rozprávača a postavy? Z tohto aspektu predstavuje Beh špecifický variant „prózy s tajomstvom“. „Neznáme“ však nie je situované do sveta vznikajúceho rozprávaním; v tomto prípade nejde o rozľahlý priestor nedopovedaného a jeho eventuálne vyplnenie (Kto „beží“? Kam? Prečo?). Podstatná je naratívna štruktúra prózy – postup a jeho motivácia: tajomstvom je vzťah rozprávača k protagonistovi. Už som spomenul, že rozprávač má, aspoň v náznakoch, určitú personálnu totožnosť a väzbu s prostredím. Takáto podoba ale komplikuje jeho prístup k postave: ako „súčasť sveta postáv“¹⁹ podlieha jeho pravidlám a sprostredkovanosť jeho rozprávania je kontrolovateľná. V zásade môže rozprávať o sebe a o iných, pričom v druhom prípade vystupuje buď v úlohe svedka, alebo ako sprostredkovateľ počutého, keď svedkom je niekto iný. Posledne spomenuté možnosti, teda aj priame osobné svedectvo, aj sprostredkovanosť svedectva iného, sú v próze vylúčené situáciou protagonistu: svedok by sa musel nachádzať niekde nablízku, no postava je väčšinou osamotená. Ostáva iba predpoklad, že rozprávač rozpráva o sebe ako o inom, s vecným odstupom, nahliadajúc sám seba zvonku. Čiastočne, hoci opäť nepriamo, túto možnosť potvrdzuje rozprávane. Odpoveď na otázku motivácie výpovedného aktu, odpoveď v tomto prípade zamlčaná a iba predpokladaná, sa nachádza u subjektu výpovede. Nenájdeme ju v príbehu, pretože ten predpokladá riešenie a ako taký vlastne absentuje (nieť čo riešiť); ak by aj sama nastolená situácia (odchod od ľudí do hory?) mala byť riešením, potom zasa nevieme čoho.

¹⁹ Stanzel, c. d., s. 12.

Čo zostáva? Vonkajšie, v čase nadstavované gesto, fyzicky afektívne odkazujúce k stavu, ku ktorému nemáme prístup; všetko, čo sa dá vyjadriť v situácii, keď nemožno hovoriť. A ešte prostredie, ktoré s týmto nevyjadriteľným stavom akosi korešponduje: studená farebnosť zimného podvečera, „veľké nevinné zvierá“ krajiny, vytŕčajúce k oblohe „milióny nožičiek“, „niekoľko divokých krikov, spustnutá hora, spustnutý sad“, (s. 7). Umiestnenie prózy do čela prozaickej zbierky i vysoká miera nedopovedanosti signalizujú, že jej významové pôsobenie presahuje hranice jednotlivého textu a má určitú funkciu v knižnom celku. Predstavuje postavu v jednom z určení, ktoré bude charakteristické pre protagonistu i rozprávačský subjekt Šikulových próz: ide o jeho vzťah k svetu, o ktorom sa vypovedá, konkrétne o nesamozrejmosť tohto vzťahu, o labilnú príslušnosť k niečomu inak dôverne známemu, o neusadenosť, vyjadrenú pohybom, obrazom „človeka na ceste“, stopy ktorého miznú pod padajúcim snehom; ale aj o podobu tohto sveta, o jeho neútlanosť, „podchladenú“ zimnú krásu, cudzotu: introdukcii čítame ako emocionálny kľúč k tomu, čo bude nasledovať (na takéto „ladenie“ nadväzuje hneď nasledujúca poviedka už svojim názvom *Studený čas*).

Zároveň Beh spolu so záverečnou prózou V takéto ráno tvoria pozoruhodný kompozitný „rám“ zbierky – prológ a epilóg vzájomne spojené paradoxným vzťahom kontrastnej symetrie. Predstavujú dve vyhrotene protikladné možnosti naratívneho prístupu k postave, dva polarizovane odlišné postupy v takpovediac modelovej, pre autora netypickej forme. Vymedzujú možnosti prehovoru, interval medzi objektívnym zvecnením (pohľad zvonku – Beh) a subjektívnou expresiou (výpoveď zvnútra – V takéto ráno): otvárajú priestor pre rozprávača.

„...také hlúpe diskusie...“

V reflexii Šikulovej tvorby sa vždy zdôrazňovala spontánnosť jeho rozprávačského gesta. Niečo z tejto charakteristiky prešlo aj na autora; alebo možno naopak, osobná skúsenosť so Šikulom spoluutvárala recepčné „nastavenie“ jeho kritikov a interpretátorov. Akokoľvek, rámcovanie druhej spisovateľovej zbierky napovedá, že už v ranej prozaickej tvorbe nešlo iba o šťastné, rečovo intuitívne uchopenie empirického materiálu, ale aj o koncepčnú prácu s noetickými predpokladmi a možnosťami prózy. Nemuselo to byť zreteľné v porovnaní s tvorbou iných slovenských prozaikov tej doby, keď napríklad Johanides alebo Jaroš výraznejšie manifestovali metódu (i zdroje) svojho písania. Šikulova koncepčnosť mohla byť do istej miery prekrytá samozrejmosťou a zároveň všednosťou charakterov i prostredia. Rovnako tak istý rozpor medzi plasticky konkrétnym zobrazením situácie a iba náznakovým rozvíjaním príbehu, často nedopovedaného, azda v niektorých prípadoch vytváral dojem, že ide skôr o epicky improvizovanú skicu, než vopred rozvrhnuté a zavŕšené dielo.

Charakteristika Šikulovej tvorby ako „spontánnej“ či „improvizovanej“ má dva zdroje. Prvý je personálny, spätý s osobou autora a jeho obrazom, ako sa etabloval v našom literárnom prostredí. Jeho dôležitou súčasťou je spôsob, akým sa „moderuje“ sám spisovateľ prostredníctvom rozhovorov, verejných vystúpení, biografických či biografizujúcich textov. Šíkula sa tu, v protiklade k iným autorom svojej generácie, predstavuje ako spisovateľ nevelmi ochotný teoreticky reflektovať vlastnú tvorbu. Keď v roku 1966

redakcia *Slovenských pohľadov* poskytla v ankete s názvom Táto chvíľa mladej prózy priestor reprezentatívnej vzorky mladších autorov (Blažková, Hykisch, Jaroš, Johanides, Sloboda, Vilikovský...), väčšina z nich ho využila na rozsiahle odpovede – iba Vincent Šikula odpovedal stručne, na niekoľkých riadkoch, a na otázku „Ako sa uplatňujú vo vašej tvorbe (...) básnické postupy?“ reagoval protiotázkou „A ako sa uplatňujú pri pletení vrbových košíkov?“, aby o niečo nižšie dodal: „(...) zúčastňovať sa na takých hlúpych diskusiách, to ma nikdy nebavilo.“²⁰ O rok neskôr, v rozhovore s Júliusom Vanovičom, svoj prístup sformuloval explicitne: „Umelec by mal seba definovať iba svojou tvorbou. Ak začne teoretizovať, môže sa stať, že tí, ktorí ho chceli vyhlásiť za svätého, nebudú s jeho názormi súhlasiť. Ak ich bude chcieť presvedčiť, urazia sa a začnú do neho hádzať zhnité jablká, ba nabatkajú aj ostatných jarmočníkov, aby speváka ukameňovali.“²¹ Milan Šútovec tento postoj pomenoval ako „okatý antiintelektualizmus“.²² Šikulova autorská štylizácia, ak bola vzatá vážne a pochopená ako jednota „tvorby a osobnosti“, mohla do istej miery ovplyvniť aj reflexiu jeho diela (v inom čase a inej situácii je tento prístup viditeľný v niektorých diskusných príspevkoch nad Šikulovou románovou trilógiou v sedemdesiatych rokoch, napríklad v postoji V. Mináča). Primárnym zdrojom pre charakteristiku autorovej tvorby, zdrojom overiteľným a preto dôležitejším než spisovateľov „obraz“, je však reflektované čítanie, teda recepčný účinok, ktorý vyhodnocujeme na kontrastnom pozadí iných próz, a pri ktorom má „spontánnosť“ kontrolovateľný protipól v „štylizovanosti“ a „improvizovanosti“ napríklad vo „vypracovanosti“. Takýto prístup pracuje so spomenutými pojmami ako so štylistickými či výrazovými kategóriami, v pôvodnom význame však odkazujú na proces tvorby, teda na oblasť čitateľovi neprístupnú (alebo aspoň nie rovnako každému). Ako už bolo spomenuté, v prípade Šikulu sa o spôsobe jeho práce, teda o tom, ako by mala jeho „spontánnosť“ vyzeráť a ako „improvizuje“, veľa nedozvieme: nemal potrebu ani teoreticky explikovať vlastné písanie, ani sa podeliť s čitateľom o svoju „technologickú prax“.²³ Ojedinelú možnosť postihnúť vývin prozaického tvaru v ranej spisovateľovej tvorbe predstavujú dve verzie prózy Tancuj, ktorú najskôr publikoval časopisecky²⁴ a pre knižné vydania v druhej zbierke výrazne zmenil (väčšina v časopisoch publikovaných poviedok v tomto období je s výnimkou drobných redakčných zásahov totožná s knižnou verziou, najväčšími zmenami, ktoré však zásadne neovplyvnili jej smerovanie, prešla prvá publikovaná próza Cesta²⁵).

„Ja vám to raz všetko, všetko od samého začiatku vyrozprávam“

Pozornosť budem venovať zmenám, ktoré podstatným spôsobom modifikujú významové dianie prózy. Základná rozprávačská situácia (ja-rozprávanie) zostáva zachova-

²⁰ Táto chvíľa mladej prózy. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 6, s. 13.

²¹ VANOVIČ, Július: *Antidialógy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, s. 304.

²² ŠÚTOVEC, Milan: *Rekapitulácia nekapitulácie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 228.

²³ Väčšina poznámok na túto tému má biograficko-spmienkovú podobu, sčasti sú uskromňujúco znevažujúce, sčasti všeobecné, nekonkrétne.

²⁴ Tancuj, tancuj. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 5, s. 17 – 24.

²⁵ In: *Mladá tvorba*, roč. 8, 1963, č. 1, s. 2 – 5.

ná. V časopiseckej verzii nie je oddelené pásmo postáv od pásma rozprávača, v knižnej áno (pomlčkami, ako aj v iných prózach): ide o praktický zásah, ktorý pomáha čitateľovi ľahšie sa orientovať, napr. oddeliť vnútorný monológ od priamej reči. Zároveň sa postavy vo svojom rečovom prejave aj graficky vymaňujú spod rozprávačovho „vplyvu“, nadobúdajú väčšiu autonómiu, objektivizujú sa. Závažná je zmena v názve. Z ponáškového, folklórne „kolorovaného“ Tancuj, tancuj v časopiseckej verzii (v zbierke by mohlo kooperovať s piesňovým titulom inej prózy Vinohrady, vinohrady) zostalo v knihe iba nevlúdne, „tvrdé“ Tancuj. Takýto posun, keď spojenie rozkazovacieho spôsobu s činnosťou, ktorá patrí do sféry zábavy, uvoľnenia, slobody a ktorá, vykonávaná na príkaz, dostáva úplne iný, ponížujúci a zosmiešňujúci zmysel, významovo kooperuje s jednou z príbehových línií prózy. Tú tvorí tradičný, takpovediac „vzorový“ sujet slovenskej prózy, spor obyčajného človeka s vrchnosťou (predstavenstvo družstva nechce postaviť družstevnú pivnicu a „spoločné“ víno si ukladá do vlastných, kde sa „dlho do noci svieti“; skupinár nechce uznať žene prácu, vykonanú vo vinohrade...). Základný obrys diania je v oboch verziách rovnaký, ale kým v časopise je problém pomenovaný explicitne (*„Viete, prečo nepostavia pivnicu? (...) Nemali by potom taký prístup k vínu. (...) Družstevné víno majú vo vlastných domoch“*, s. 19), kniha je menej konkrétna: citovaná pasáž v nej nie je a ani nechýba, pretože povedané si čitateľ dokáže zrekonštruovať aj z nepriamych náznakov. Šikula v knižnom vydaní vypustil aj celú podkapitolu zo záveru poviedky, vnútorný monológ rozprávača, reflexívnu paralelu publicisticky generovanej „problémovosti“ a vlastnej situácie. Začína takto: *„Prečítal som Kultúrny život. Hahaha! Hľadájú kladného hrdinu. Čo keby sa obrátili na mňa? Koho by som im poradil? Hahaha! Máte chvíľku čas? Môžeme sa po nejakom pozrieť“*, (s. 23). Uvedené zmeny – väčšinou ide o redukcii pôvodného textu – majú spoločnú tendenciu. Smerujú od rôznych podôb konkrétnosti k všeobecnejšiemu významovému smerovaniu diela; tak od konkrétnosti (doslovnosti) na rovine diania, ako aj od dobovo konkrétneho spoločenského kriticismu. Šikula však zároveň potláča i vlastnú kultúrnu príznakovosť, možné spojenie s mediátorom aktuálnych tém onoho času (Kultúrny život) i s témami samotnými (kladný hrdina). Mohlo by sa zdať, že svet svojich próz uzaviera v regionálnom rámci a nevpúšťa doň nič, čo tento rámec presahuje. Takáto redukcia širšieho, ale vo svojej podstate rovnako regionálneho či, povedzme, provinčného kontextu má svoju „hygienickú“ funkciu, eliminuje z prózy všetko, čo by ju mohlo žánrovo alebo tematicky kontaminovať „penou dní“, predovšetkým publicistického pôvodu. Všetko, čo by napokon oslabilo jej významovú platnosť.

V poviedke Tancuj sa uplatňuje pre prózy knihy *Možno si postavím bungalow* charakteristický a najviac využívaný model vzťahov medzi rozprávačom a protagonistom. Narácia je vedená v 1. osobe, ale rozprávač nie je protagonistom príbehu, skôr svedkom diania, partnerom hlavnej postavy v dialógu či jej „pomocníkom“. Rozprávanie sa potom môže členiť do dvoch i viacerých príbehových línií, viazaných na postavy: tak sa v próze Tancuj príbeh rozprávača miestami kríži s príbehom starca (príchod do dediny, žatevná brigáda, rozhovor pred družstevnou pivnicou), inde plynie samostatne (škola, ľúbostný vzťah). Vzťah medzi príbehovými pásmami postáv má v jednotlivých poviedkach rôznu podobu. V próze Padali hrušky dominuje protagonista natoľko, že rozprávač ako postava ožíva iba ako súčasť rozprávania o ňom a svoj vlastný „príbeh“ nemá. Inak vyzerá táto

relácia, ak sa súčasťou rozprávačovho sveta stávajú rozprávania iných a on sa mení na poslucháča, ak prenechá priestor hlasu druhého. Zvyčajne ide o priamu reč, rozšírenie dialogického pásma do neprerušovanej monologickej narácie (takto sa často dostávame k prehistórii postáv), ale aj – v poviedke Uličky malého mesta – o úplné uvoľnenie rozprávačského územia, v ktorom naplno zaznie hlas partnera ako vložené autonómne rozprávanie, vyčlenené aj graficky (s. 102).

Postava rozprávača tak nadobúda aj sujetovo-kompozičnú funkciu, koordinujúc niekoľko vzájomne len voľne súvisiacich osudov. V próze Cesta sa do aktuálneho príbehu mladého lesníka „vplietajú“ viacero paralelných rozprávání: o Frnovi, bývalom lesnom robotníkovi, ktorého ako polovičného invalida už nechcú zamestnať; o tom, ako si hostinský Bundáš kedysi zriadil krčmu, ale aj o jeho synovi, ktorý emigroval a ktorého chce primäť k návratu domov. Tieto digresie sa pomerne samostatne odvíjajú povedľa ústrednej dejovej línie, ktorou je v tejto próze nevelmi šťastný ľúbostný vzťah lesníka-rozprávača ku krčmárovej dcére Lubke. Čo však spája – okrem rozprávača a prostredia – jednotlivé personálne línie, osudy do celku, čo je garantom významovej jednoty diela? Čiastočnú väzbu medzi dvoma líniami utvára totožnosť postavy a analógia jej funkcie: človek, ktorý nechce pomôcť Frnovi (nájst' mu ľahšiu prácu na lesnej správe), je ten istý polesný, s ktorým Lubka – ako sa priznáva v závere svojmu nápadníkovi – bez lásky, motivovaná skôr vecnými výhodami, „spáva“. Naznačená súvislosť (odhalenie) sa však netýka ďalších postáv (napr. krčmára Bundáša), nezasahuje spätne celý významový „priestor“ prózy a vlastne ani nie je v pravom slova zmysle epickým riešením: iba si potvrdzujeme, čo sme už vedeli o polesného charaktere, a čo rozprávačovi už vopred signalizoval jeho zjav („pôsobil dojemom starého vyžitého mládenčiska“, s. 43). Iný spôsob zjednotenia ponúka motivická štruktúra diela: jej komponenty sa opakovacími či variatívnymi operáciami významovo zhodnocujú a rozširujú svoju pôsobnosť z vecne motivickej na metaforickú či symbolickú rovinu. Takýto postup môžeme v uvedenej próze sledovať už od názvu a naň nadväzujúcej úvodnej motivickej sekvencie: „Cesta je tvrdá, cesta je kamenná, cesta je vymytá vodou. Stokrát ju opravovali, ale voda zakaždým priniesla novú skazu, znova uchytila piesok, znova zostali holé kameňiská. Cesta. Je to taká planá horská cesta. Koľkokrát som po nej prešiel, koľkokrát som si odrel nohy na jej kameňoch. Keď som bol fagan (...)“ (s. 32). Konkrétnymi prírodnými podmienkami a polohou motivovaný obraz „tvrdej“ cesty uvádza pásmo rozprávačových spomienok na detstvo – na otcovu smrť v hore, jeho pohreb a svoju neschopnosť plakať („načisto som bol vyplakaný“, s. 33), chudobu, hlad a krádeže dreva v hore. Toto pamäťové entrée, asociované obrazom cesty, aktuálny motív spätne prehodnocuje: cesta, bez toho, aby strácala niečo zo svojej konkrétnosti, asociatívne, na princípe podobnosti generuje spomienky z detstva (ide o celý motivický register, spätý s týmto významom: cesta, po ktorej sa chodievalo do hory – žeravé uhličky na ceste pri pekární – popálené nohy – cesta pohrebného konduktu na cintorín...), a zároveň predstavuje symbolický kľúč pre výklad a zhodnotenie týchto spomienok. Všeobecná kultúrna symbolika cesty, v naznačených významových súvislostiach prózy uplatnená skôr tradične, je dostatočne zrejmá. Pozoruhodná je však miera, s akou dokázal Šikula tento archetypálny motív významovo regenerovať a naplniť konkrétnou životnou matériou.

Cesta sa nikdy nepremení na príliš zjavný, okázalý symbol, modelovo netrčí z rozprávania. Je skôr implicitným úbežníkom diania, ktorý sa z významňuje v stále nových a veľmi samozrejmych, vecných konkretizáciách: Bundáš svoju krčmu postavil pri furmanskej ceste do hôr, cestou je aj emigrácia jeho syna, ktorý v Argentíne musí cestovať za prácou („vozil sa v naprataných autobusoch a čakať vlak, ešte aj na vlak, čakať pol hodiny alebo aj viac“, s. 44), očakávanou cestou by bol jeho návrat domov... Z možností, ktoré symbolický potenciál cesty ponúka, sa u Šikulu najvýraznejšie uplatňuje poňatie cesty ako životnej intencie – osudu. Nie v zmysle dôslednej a prediktabilnej fatality, skôr rámcového a občas paradoxného určenia, ktoré má v ranej tvorbe väčšinou rodové zdroje.²⁶ Zjednocovanie rôznorodých, väčšinou personálne fundovaných a často odstredivých dejových línií, neprebíha na úrovni fabuly, teda epického riešenia (nie všetky línie vrcholia koordinovane a rovnako, ak vôbec nejaké vyvrcholenie majú), ale prostredníctvom motivicko-symbolického poriadku, ktorý je často koordinovaný už titulným obrazom (Studený čas, Tancuj, Cesta, Padali hrušky...): laicky, ale primerane veci (a autorovi), by sme mohli hovoriť o zjednotení „atmosférou“, analogicky k hudbe o spoločnej významovej „tónine“ či „ladení“.

Z hľadiska vzťahu, ktorý sme už spoločne sledovali, vzťahu medzi postavou-rozprávačom a inými postavami, je Cesta medzi ostatnými ja-rozprávami druhej Šikulovej knihy výnimkou. Jej rozprávač má minulosť, na rozdiel od väčšiny ostatných próz, v ktorých sa napríklad o učiteľovi hudby dozvieme iba to, čo vyplynie z aktuálneho diania, kým jeho partneri v rozhovore (napr. baník na penzii z prózy Tancuj či zametač z Uličiek malého mesta) dostanú dosť rozsiahly priestor, aby čo-to o sebe prezradili. Rozprávač sa približuje k poslucháčovi, k mediátorovi rozprávania iných, pretože pásmo postáv má u Šikulu rovnaký priestor ako rozprávania a miestami prevažuje. Rozprávania nie je iba funkciou jeho próz, ale aj jednou z tematických dominánt: „– Ja vám to raz všetko, všetko od samého začiatku vyrozprávam. Prídem k vám a od samého rána do samého večera budem u vás sedieť. Vy ma možno budete chcieť vyhodiť, ale ja vám to poviem až do samého konca“ (s. 97), hovorí zametač rozprávačovi v Uličkách starého mesta. Ono hyperbolizované „všetko, všetko“ je rubom úzkosti z nevypočutia: veď poslucháč sa „vždycky musí ponáhľať“ (s. 101, v inej poviedke sa situácia takmer doslovne opakuje: „Strýco Frno, ja sa musím strašne, strašne ponáhľať“, s. 37). A keď chce zametač rozprávať „od samého začiatku“ (nie o sebe, ale o mestečku, „o každom jeho dome“, s. 97), explicitne zdôrazňuje charakteristickú vlastnosť Šikulových próz – spätosť minulosti a toho, čo práve prebieha (to sa napokon, ako v úvodnej próze debutu, v priebehu rozprávania premení na minulosť). U Šikulu je uplynulé vrastené do prítomnosti a tvorí jej integrálnu súčasť. Väčšina próz druhej knihy je temporálne štruktúrovaná súhrou aktuálneho diania a spomienky (črta Padali hrušky, modulovaná do spomienky ako celok, je výnimkou, rovnako tak úvodný, iba do prítomnosti zasadený Beh, ktorý má však osobité

²⁶ V Ceste si hlavný hrdina pri spomienke, ako kradli v lese drevo, začudovane hovorí: „Ani mi neprišlo na um, že raz budem ochrancom hory, tej istej hory, ktorá mi vzala otca.“ s. 55; v novele Mandul'a má takúto osudovosť dvakrát opakovaný útek, keď protagonistke najskôr zmizne otec jej dieťaťa a po rokoch začne utekať aj syn. V tvorbe, ktorá knižne vyšla v druhej polovici šesťdesiatych rokov, sa k rodovým a regionálnym určeniam pridávajú aj dejinné.

postavenie v kompozícii celej zbierky). Permanentné oživovanie minulosti dostáva v kontexte Šikulovho diela svoj takpovediac ideový rozmer. Podmieňuje rozprávačský akt pamäťou a implicitne vyzdvihuje jej dôležitosť v súvislosti s pôvodom, rodovou a regionálnou identitou: inauguruje ju ako kultúrotvorného činiteľa. Súhra minulého a prítomného v Šikulových prózach zároveň výrazne ovplyvňuje podobu próz. Narúša lineárny priebeh aktuálneho diania, znižuje riziko monotónnosti narácie a zdôrazňuje sprostredkovanosť rozprávačského aktu, veď práve minulosť je tým, čo nemáme k dispozícii bezprostredne. Aj v Manduli, najrozsiahlejšej próze druhej zbierky, prekonáva Šikula inak zriedkavú tendenciu k lineárnosti (rozprávania tu usmerňuje nosná fabula s dôrazom na časovú postupnosť udalostí) kompozične, tým, že vlastný príbeh zasadí do aktuálneho situačného a rozprávačského rámca.

„...žena, čo kráča akoby so zavretými očami...“

Mandul'a je reprezentatívna a asi najznámejšia práca Šikulovho raného obdobia.²⁷ Ide o rozsiahlejšie „osobné“ rozprávania, no osoba (Mandul'a) je v tomto prípade skôr témou, než nositeľkou výraznej personálnej perspektívy: reč je „o Manduli“, ale jej hľadisko sa presadí iba limitovane, v súhre s aspektom iných postáv a koordinované rozprávačom. V Šikulovej tvorbe otvára voľný cyklus príznakovo „menných“ próz alebo pásiem, textov sústredených na osudy postáv (Rozarka, Šimon, Žobráci, Chlapec; mennú tendenciu v tituloch autor uplatnil aj neskôr a v inom žánri – Vilma, Matej... – , pričom v prvých knihách ho v názve používal iba výnimočne – Irča v debute, Mandul'a v druhej próze).

Viackrát už bola reč o tom, že pre Šikulove rané prózy je charakteristický personálny aspekt, teda sprostredkovanosť garantovaná subjektom. Nemusí pritom ísť iba o rozprávania v prvej osobe, zasadzujúce rozprávača do sveta postáv. Aj v prózach využívajúcich er-formu sa uplatní hľadisko postavy prostredníctvom personálneho rozprávania, napr. v polopriamej reči, transformujúcej útržky vnútorného monológu postavy do pásma rozprávača. Tieto signály personálnej perspektívy Šikula uplatňuje už na začiatku próz. Príkladom môže byť úvod poviedky *Studený čas*: „*Tam vystúpil. Hádám mal vystúpiť o jednu zastávku skôr (...)*“ (s. 8). Prvá veta patrí do pásma rozprávača, druhá – v polopriamej reči – inklinuje už k postave. Iným príkladom, ako sa v texte uplatňuje aspekt postáv, je rôznosť pomenovaní tej istej osoby: iné pomenovania vyjadrujú odlišný vzťah k pomenovanému, ale aj k partnerovi v rozhovore, keď môžu zohľadňovať jeho hľadisko.²⁸ Ak v poviedke *Vinohrady*, vinohrady je na malom textovom priestore rovnaká postava – nebohá mama protagonistu príbehu – pomenovaná štyrmi rôznymi spôsobmi,

²⁷ Vyšla neskôr v prvom knižnom výbere zo Šikulovej prozaickej tvorby (*S Rozarkou a iné prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972), v českom výbere *Pastuší toboľka* (Praha : Mladá fronta, 1987), ako aj vo viacerých iných reedíciách, dočkala sa aj televíznej adaptácie (1981). Podrobnejšie viď JENČIKOVÁ, Eva: Komentáre a vysvetlivky. Kalendárium života a diela Vincenta Šikula. In: ŠIKULA, Vincent: *Ornament a iné prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 600 – 626.

²⁸ Tejto problematike sa podrobne venoval Boris Uspenskij v *Poetike kompozície*, predovšetkým v kapitole Pomenovanie ako problém hľadiska, kde uvádza veľa príkladov z každodenného života, publicistiky a ruskej klasickej literatúry. Viď USPENSKIJ, Boris: *Poetika kompozície*. Brno : Host, 2008, s. 33 – 47.

svedčí to nielen o subjektívnej perspektíve, ale aj o jej modifikáciách, o prispôsobovaní osobného uhla pohľadu rôznym životným a teda aj komunikačným situáciám.²⁹

V kontexte zbierky je próza Manduľa zaujímavá osciláciou medzi personálnym, pre Šikulu typickým a jeho prozaický svet zakladajúcim aspektom a objektivizovaným stvárnením ľudského osudu. Zmenu perspektívy môžeme sledovať už v prvých riadkoch, v prológu, ktorý rozprávanie zasadzuje do aktuálnej prítomnosti: „*Polesný pôjde s guľovnicou, obchádzať bude ohradu okolo lesnej škôlky, kde je tá kukučka, každé ráno ma zobúdzajú kohúty... Vídaval som Manduľu (tak si bude myslieť), keď bola ešte dievčaťom (...)*“ (s. 65). Objektívna informácia o polesnom prechádza ešte v tej istej vete do vnútorného monológu, pričom „scénická poznámka“ v zátvorke nasledujúcej vety jednoznačne identifikuje jeho pôvodcu. Polesného spomienka sa v nasledujúcich riadkoch „osamostatňuje“, odpútava od svojho nositeľa, keď postavy v spomienke (Manduľa a obecný pastier) dostávajú vlastný „hlas“ a pásmo rozprávača prejde do dialógu („– *Aké ty máš pekné nožičky, – privrával sa jej obecný pastier. – Aké?*“, s. 66). Po tomto rozhovore nás z minulosti do prítomnosti prenesie pokračujúci vnútorný monológ polesného, na ktorý nadviaže ďalší, tentoraz už aktuálny dialóg: „– *Čo je s Manduľou? – S Manduľou? – Čo je s ňou? Vystala z roboty už druhý deň*“ (s. 66). Pomerne komplikovaná „partitúra“ niekoľkých hlasov sa v závere prológu rozšíri ešte o jeden: „*žena, čo kráča akoby so zavretými očami*“ (s. 67), žena, teda už nie dievča, je Manduľa aktuálneho diania. Podobne ako polesný je predstavený tak z vonkajšej perspektívy, ako aj zvnútra, ale namiesto vnútorného monológu (1. osoba) prostredníctvom polopriamej reči: „*Tridsať korún. Manduľa ešte nezostala nikomu dlžná. Možno jej ich už v pondelok, hneď ako dostane výplatu. Vráti jej ich a chlapcovi pôjde kúpiť kabát. Do mestečka*“ (s. 67). Prológ zároveň generuje určitú časovú rozlohu, interval medzi prítomnosťou (keď Manduľa „vystala z roboty“) a minulosťou, časom „keď bola ešte dievčaťom“ a „sedávala na drevenej šopke“ (s. 65). Takto vymedzený priestor začne vyplňať rozprávač, rešpektujúc pritom časovú postupnosť. Viacerými personálnymi zdrojmi signalizované dianie štruktúruje akoby odznova, s väčšou mierou určitosti, v snahe jednotlivé náznaky vysvetliť a významovo spojiť – už ako príbeh. Táto ambícia je zrejmá zo začiatku prvej „kapitoly“ prózy (text je členený na dve číselne označené časti, spomenutý prológ je bez označenia, akoby to „skutočné“ malo nasledovať až po ňom): „*A naozaj! Sedávala na drevenej šopke konča hlinenej chalupy*“ (s. 67). Mandulin príbeh – teda rozprávanie, organizujúce dovtedy odstredivé motivické prvky do vysvetľujúcich súvislostí, a v tomto prípade rešpektujúce lineárnu postupnosť diania – začína motívom, ktorý už čitateľ pozná zo spomienky polesného: teraz je však „verifikovaný“, dokonca explicitne, uvádzajúcim „A naozaj!“. Jeho pôvodca už nie je iba rovnoprávnym „hlasom“, jedným z aktérov diania, nárokuje si na viac, chce povedať, „ako to bolo v skutočnosti“, garantuje „pravdivosť“ vysloveného – objektivizuje ho. Hoci využíva motívy z prológu a doslova opakuje, čo sa už povedalo (napr. na s. 81

²⁹ Vždy ide o vnútorný monológ hlavného hrdinu, ale v rôznych súvislostiach: prvýkrát pri pohľade na zdcovastovaný vinohrad spomína, ako ho s mamou obrábali, a pomenuje ju „mamenkou“ (s. 18); potom, v prítomnosti inej postavy použije tvar „mat“ a „mater“ (s. 20), akoby prijímal jej stanovisko; napokon, keď si spomenie, ako mamu volali dedinčania („*ktorú všetci volali Nánkou*“, s. 20), nevdojak uplatní ich optiku a sám ju tak o chvíľu nazve.

vstupný odsek zo s. 66: „*V mesiaci júni ti vybehne prepelica priam spod nôh (...)*“), umiestňuje tieto repetície do iných, príbehom „preverených“ súvislostí. Sám zároveň zaujíma inú pozíciu vo vzťahu k rozprávanému, dostáva sa „nad“ svet postáv a približuje sa autorskej perspektíve i postupom, ktoré sú pre ňu charakteristické. Motivický materiál organizuje prehľadne, s rešpektom k temporálnej postupnosti diania. Vzhľadom na skutočnosť, že medzi začiatkom a koncom príbehu uplynie viac ako desať rokov, uplatňuje aj sumarizujúce, preklenujúce výpovede („*O niekoľko mesiacov sa jej narodil syn*“, s. 76; „*Dvanásťročný začal chodiť do školy do mestečka*“, s. 79). Autorskú pozíciu opúšťa rozprávač až v závere, keď príbeh dospeje tam, kde próza v prológu začala, do prítomnosti.

Spomenuté postupy sú určujúce aj pre žánrový štatút prózy. Kým východiskom väčšiny prác v prvých dvoch Šikulových knihách boli poviedka a črta, toto rozprávanie má – najmä v rozsiahlej, z dvoch symetrických kapitol zloženej strednej časti – novelistický pôdorys, zvýraznený tým, že ide o príbeh s tajomstvom. Nejde pritom iba o základnú otázku, ktorú rozvíjajúci sa príbeh pred čitateľa kladie (Kto je chlapcov otec a čo sa s ním stalo?), ale aj o somnambulnú, trochu prízračnú atmosféru kľúčových nočných scén. Pre novelu charakteristické dramatické napätie sa nevytvára primárne stupňovaním deja (na to sú jednotlivé epizódy od seba časovo príliš vzdialené); má svoj pôvod skôr v pláne prostredia, v súhre nevysvetlených motívov (muži potulujúci sa nocou, ktorí vyvolávajú nepokoj v neznámom návštevníkovi, svietiace drevo z práchnivého pňa v jeho ruke, zmiznutie psa...), transformujúcich sa na znamenia. V centrálnej – príbehovej – časti novely má skladba motivických prvkov prevahu nad spontánnym rozprávačským gestom. Dobrým príkladom je rámčujúci motív kukučky, ktorý v niekoľkých variáciách pretkáva celú prózu: od úvodnej vety vo vnútornom monológu horára cez onomatopoické stvárnenie v závere menších kompozičných celkov i celého textu až po kukanie signalizujúce príchod zvodcu, ktoré potom výsmešne opakuje obecný pastier. V tejto súvislosti však nebola zodpovedaná jedna otázka: prečo sa Šikula v závere vracia k osobnej perspektíve? A aká je funkcia personálneho rámcovania novely?

Protagonistka je prvou postavou u Šikulu, ktorá má nárok na v istom zmysle zavŕšený príbeh: zavŕšený, pokiaľ ho nahliadneme ako exemplickú konkretizáciu širšie platných nadosobných predstáv, teda v tomto prípade určitej osudovosti, rodového predznamenania, ktoré sa opakuje v každej generácii. Manduľa splodila syna s neznámym mužom, takmer chlapcom, ktorý zmizol (utiekol), sama si predtým predstavovala, že utečie s olejkármí. Ak sa jej syn jedného dňa nevrátil zo školy domov (utiekol), iba sa zavŕšilo to, čo začalo jeho narodením. Túto intenciu prózy, ako aj jej typologickú súvislosť s tvorbou naturizmu, postrehol v dobovej recenzii Jozef Bob: „Snovosť a halucinačnosť sa stupňuje až akousi krvnou spriaznenosťou postáv (motív niekoľkých Švantnerových próz), keď opúšťa syn matku, ako to predtým urobil jej otec.“³⁰ Naznačená osudovosť ako kľúč k Mandulinmu príbehu však nevyčerpáva významové možnosti prózy. Ide o výklad, implicitne podsunutý societou, ktorá hlavnú postavu obklopuje, o výklad určujúci postoj dedinského spoločenstva k slobodnej matke i synovi. Keď sa Mandule pýtajú „– *Tak*

³⁰ BOB, Jozef: Próza ako umenie. In: *Kultúrny život*, roč. 20, 1965, č. 11, s. 4. V čase, keď túto recenziu písal, mal už Jozef Bob za sebou prácu na monografii venovanej Dobroslavovi Chrobákovi (*Moderný tradicionalista Dobroslav Chrobák*, 1964), a teda aj intenzívnu skúsenosť s medzivojnovou prózou.

ti teda utiekol?“ (s. 81), skôr než o otázku ide o konštatovanie („raz sa to muselo stať“). Kolektívna verzia je taká, že chlapcov útek je dôsledkom jeho rodového poznačenia.³¹ K tomuto vysvetleniu sa ponúka alternatíva: ušiel preto, lebo sa k nemu ako k „poznačenému“ správali. Táto možnosť nie je vyslovená priamo, naznačuje ju niekoľko motívov; z nich najsilnejší je výjav, keď chlapca na ulici vyzlečie Fridova svokra z pančušiek, ktoré dostal od krstného otca. Šikula čitateľovi opäť nepredkladá ani epické riešenie, ani explicitné vysvetlenie. Uzavretý príbeh, ale uzavretý iba v zmysle, ako sme o tom hovorili vyššie, predsa pokračuje – aspoň pre Manduľu: novela neodpovedá na otázky, ktoré sú pre ňu životne dôležité (Vráti sa? Nájdu ho? Utečie znovu?...). Význam personálneho rámcovania prózy je v zmene modality: protagonistka rozprávania už nie je videná a súdená „poriadkom“ príbehu, prizmou jeho slepej, nadosobne nezhovievavej osudovosti – postoj k nej nadobúda subjektívne ručenie, uplatňujú sa v ňom prvky ako empatia, ľútosť, súcit...

„...pomáhajú mu uveriť v svet, ktorý vytvára...“

V novele Manduľa uplatnil Šikula charakteristický model vzťahov medzi rozprávacom, protagonistom a prostredím. Určitá konštantnosť motivických prvkov na pláne prostredia, v ktorom sa od prózy k próze opakujú miestne názvy (Junčovina, Šadlavarká, Kukly...), mená postáv i základná krajinnno-kultúrna konfigurácia (vinohradnícke obce pod horami s blízkym mestečkom), utvára geograficky rozpoznateľný, krajovo príznakový svet – „prozaický región“, často stotožňovaný s autorovým rodiskom a jeho najbližším okolím. Malo by to znamenať, že Šikula je regionálny autor? Ide mi o charakteristiku typu, nie hodnoty, hoci pohrdlivého prízvuku sa toto spojenie nikdy celkom nezbaví. Pre kultúrny regionalizmus je charakteristické, že niektoré lokálne príznakové prvky sú predstavené ako jedinečné, a preto hodnotné: axiologická štruktúra sa v regionálnom stvárňovanom prístupe buduje na kontraste s okolím. Vzhľadom na skutočnosť, že tieto prvky – ako lokálne príznakové – sú pre nezasväteného (a s ním sa ako s čitateľom ráta) málo známe alebo neznáme, je potrebné mu ich priblížiť. Sme uvedení do nového sveta, ktorý nám nielen sprostredkuje, ale v prípade potreby aj vysvetlí rozprávač-„znalec“. V *Červenom víne*, „krajovo“ nie veľmi vzdialenom od Šikulových próz, takto postupuje František Hečko vo viacerých pôsobivých kapitolách zasvätených poľnohospodárskym prácam; pripomeňme si, že v románe nejde iba o aplikáciu určitého slohotvorného postupu (opisu), ale predovšetkým o hodnotové konzekvencie vo vzťahu k takto generovanému svetu. Explikačný aspekt *Červeného vína* potvrdzuje aj zdanlivo okrajová skutočnosť. V prvom vydaní³² sú súčasťou knihy vysvetlivky, objasňujúce význam niektorých regionálne príznakových termínov, najmä z oblasti vinohradníctva. Podobné slová sa vyskytujú aj u Šikulu, avšak bez dodatočného vysvetlenia; to neposkytuje ani rozprávač. Funkcia reálií je iná ako u Hečka. Tvoria samozrejmu súčasť rozprávačovho vnútorného sveta, sú stvárne-

³¹ Nejde tu len o skutočnosť, že je nemanželským dieťaťom a jeho otec je neznámy – rodová stigma sa začína už u chlapcovho deda, ktorý žije v permanentnom spore s dedinou (krádeže sliepok) a podľa mienky susedov nepracuje tak, ako by mal.

³² Martin : Matica slovenská, 1948.

né v subjektívnej hypostáze, z hľadiska významovej intencie diela nepotrebujú širšiu explikáciu. Krátko po vydaní prvých Šikulových kníh si to všimol Pavel Vilikovský: „Šikula si vykupuje, potvrdzuje pravdivosť toho, čo píše, vymenúvaním reálií, mien, presnými opismi, ktoré nemajú pre nezasväteného čitateľa význam, ale majú význam pre autora, pomáhajú mu uveriť v svet, ktorý vytvára, a možno (iste) sú i vedomým či nevedomým príhovorom k ľuďom, o ktorých píše, snahou ospravedlniť sa za to, že o nich píše, že od nich odstupuje.“³³ Samozrejme, funkčnosť uvedeného postupu („význam pre čitateľa“) nie je primárne informatívna (z tohto aspektu by sa dalo hovoriť o redundancii: „nemajú pre nezasväteného význam“ = sú nadbytočné). Tieto motívy, aj mimo ťažko kontrolovateľného vzťahu medzi dielom a autorom („význam pre autora“), prinajmenšom indikujú vzťah rozprávača k prostrediu, onú už spomenutú samozrejmosť. Tá ale nie je bezproblémová: je len iným – v porovnaní napr. s Hečkom – východiskom k inému typu problémovosti, nastoľovanej v Šikulových prózach. Prostredie je samozrejmosťou súčasťou vnútorného sveta rozprávača alebo personálne stvárnenej protagonistov, no ich účasť na jeho sociálnej štruktúre je problematická. Tento rozpor nachádzame už v Šikulovom debute, tam však, vzhľadom na skutočnosť, že ide o prózy z vojenčiny, neprekvapuje. Inak sa veci majú v knihe *Možno si postavím bungalow*: tu sa stretávame s postavami, ktoré by sa mali v danom prostredí cítiť „ako doma“, už len preto, že iné asi nepoznali. Knihou však prechádzajú ako ľudia vytláčaní na okraj, vylúčení: Pejo (Vinohrady, vinohrady), strýco Frmo (Cesta), penzionovaný baník (Tancuj), Manduľa, Gustinko (Leto), zametač (Uličky malého mesta)...

Nesúlad postavy a prostredia tvorí vnútornú zjednocujúcu tému zbierky. Hoci je zasadený do presvedčivo kontúrovaného „krajového“ rámca, v konečnom dôsledku ho presahuje.³⁴ Regionalistický prístup je dostredivý, región obsadzuje pozíciu centra; Šikulovi je východiskom. Samozrejma tu napokon nie je ani regionálna príslušnosť rozprávača. Jeho ambivalentné postavenie vo vzťahu k svetu svojich ľudí dobre vystihol vo vyššie citovanom príspevku Pavel Vilikovský („o nich píše“ – „od nich odstupuje“). Ako postava je rozprávač rozumujúcou súčasťou tohto sveta, ale zároveň sa niečím odlišuje, napríklad vzdelaním (učiteľ hudby v próze Tancuj alebo v Uličkách malého mesta) a z neho plynúcim sociálnym štatútom, ale aj neochotou prispôbiť sa, záujmom o to, čo v sociálnej štruktúre tohto sveta patrí na okraj. Vyčleňuje sa aj aktom rozprávania – hovorí „o nich“, ale nie „za nich“, „v ich mene“, teda v mene spoločenstva (hovorí iba za jednotlivcov, ktorí prežívajú na jeho okraji): pozná „ich“, ale nie je stotožnený s hodnotami,

³³ VILIKOVSKÝ, Pavel: Na návšteve u Šikulu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 12, s. 18 – 19.

³⁴ V druhej polovici šesťdesiatych rokov sa napätie medzi východiskovou „lokálnou“ príznakovosťou prózy a jej významovou intenciou, teda možnosťami, ako spomenuté východiská presiahnuť, stalo námetom viacerých diskusií. Predmetom polemiky, v tom čase artikulovanej aj ako protiklad regionálneho a univerzálneho, bola i Šikulova tvorba. Kriticky sa k nej vyjadril Milan Šútovec: „Čo s kultúrou, ktorá sa stále moce na jednom dvore? Nedostatok univerzálnosti oberá tento druh literatúry, myslím si, o možnosť kultúrovnosti. Totiž, mám na mysli kultúru druhej polovice dvadsiateho storočia. Šikula je retardujúci element. Hoci ten treba, uznávam.“ Iné bolo stanovisko Pavla Vilikovského: „Ale kolorit Šikulových kníh nepovažujem za prekážku v pochopení ich univerzálneho ľudského zmyslu. (...) Podľa mňa je univerzálna myšlienka, a nie okolnosti, prostredie.“ (Oba citáty sú z diskusie Beseda s happy-endom: diskusia o slovenskej próze. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1967, č. 6, s. 6 – 12.)

ktoré reprezentujú. U Šikulu sa však nestretneme s odcudzujúcou medzerou, ktorá oddeľuje Urbana Chromého, protagonistu debutového románu Rudolfa Slobodu *Narcis* (1965), od „rodnej obce“, s oným priestorom neporozumenia medzi hrdinom a svetom, vyplňaným duchovnými koncepciami rôzneho pôvodu (náboženstvo, filozofia, práca, privátna, „na kolene“ zmajstrovaná mytológia a s ňou súvisiace obrady...). Rozprávač raných Šikulových próz sa líši aj od hľadajúcich postáv prvých próz debutu Pavla Vilikovského (*Citová výchova v marci*, 1965). Tam ide o opačný pohyb, spočívajúci – v protiklade k Šikulovmu „scudzovaniu vlastného“ – v emocionálnom „osvojovaní si iného“, rozširovaní „operačného priestoru“ vlastného vedomia („celé Slovensko sa nám prihovárало, nevyberajúc výrazy, zvláštnym otvoreným jazykom“, s. 61), v pokuse objaviť, pochopiť a zároveň precítiť, čo nám doteraz nepatrilo (charakteristická je v tejto súvislosti prvá próza Vilikovského debutu *Vynášanie Moreny*). Východiskovou situáciou Šikulovho rozprávania je dôverná spätosť s tým, o čom sa hovorí; jeho zavŕšením je často otrasenie tejto dôvery – nie jej vrstvy noetickej, ale mravnej a citovej.

* * *

Tradičné poňatie vývinu ako publikačnými položkami dokumentovateľného postupu v čase, napríklad hodnotového – od začiatočníckych („žiackych“ či „učňovských“) prác k „majstrovským“ dielam – alebo poetologického, ktorý zohľadňuje premeny tvaru, možno pri Šikulových prozaických začiatkoch uplatniť iba v obmedzenej miere. Napokon aj postupnosť od debutovej k druhej, „vyspelejšej“ knihe je iba zdanlivá, resp. nemožno ju bibliograficky doložiť. Prózy mu v časopisoch začali vychádzať v roku 1963 (v tom roku ich bolo šesť, teda viac, než dovtedy zverejnených básní, ktoré pritom sporadicky publikoval už od roku 1958), a to texty z oboch zbierok naraz, takže o ich zaradení do knižných súborov rozhodovalo skôr kompozično-tematické a účelové edičné než hodnotové hľadisko. Rozdiel medzi prvou a druhou knihou je do značnej miery podmienený prostredím, keď tvar próz sa odvíja od možností, ktoré mu zvolený sociálny rámec poskytuje. Armáda je pre vojaka základnej služby (jeho aspekt sa uplatňuje v knihe *Na koncertoch sa netlieska*) inštitúciou bez pamäti, životným svetom normovaným na dva roky, v ktorom absentuje hlbšia kontinuita, väzba na „predtým“ a „potom“: pobyt v kasárňach je stavom „vytrhnutia“. Nie náhodou sa najlepšie prózy debutu na pláne prostredia vymykajú z „armádneho“ rámca. Inak sa vec má s domácim regiónom, výlučným priestorom zbierky *Možno si postavím bungalov*. Je to krajina s pamäťou, a hoci sa celá „vyrozprávať“ nedá (ako to chce starý zametač v Uličkách malého mesta: „všetko, všetko od samého začiatku (...) až do samého konca“, s. 97), predstavuje solídny sociálny základ pre individuálny tvorivý výkon. Živá, neustále sprítomňovaná pamäť, ktorá je podmienkou onej charakteristickej oscilácie medzi prítomnosťou a minulosťou, zakladá Šikulovo písanie. Už v prvom publikovanom prozaickom texte (Cesta)³⁵ našiel autor „svoju“ postavu i spôsob rozprávania. Proti predstave o šťastnom, intuitívnom „náleze“, o písaní takpovediac z prvej vody stojí skutočnosť, že svoje texty prepracúval, pričom nešlo o náhodné

³⁵ In: *Mladá tvorba*, roč. 8, 1963, č. 1, s. 2 – 5.

zásahy, ale o vedomú intenciu, ktorou reagoval na dobovú literárnu situáciu (vzdal sa aktuálne kritických i biografizujúcich prvkov) a ktorá próze zabezpečila širšiu významovú platnosť.

Rozprávanie u Šikulu nie je vedené lineárne, ale asociatívne, s mnohými digresiami, ktoré môžu prevziať funkciu hlavnej línie. Nezdôrazňuje príbeh, ale situáciu. Dôležitejší než samotné dianie je spôsob jeho prežívania a vyjadrenia. Pre Šikulu je charakteristická permanentná významová oscilácia medzi subjektom a svetom rozprávania. Ide o dvojsmerný pohyb – rovnako, ako Šikulov hrdina vstupuje do sveta (skôr rozpačito, váhavo, málo aktívne a teda neepicky), tak aj „svet“ vstupuje doňho, resp. on sa necháva prestupovať tým, čo prichádza zvonka, uvoľňuje miesto tomu, „čo dolieha“. Odpoveďou na tlak situácie je skôr spontánne modulované rozprávanie, ktoré má svoj základ v dialógu, než čin. Svojím stylistickým profilom nie je pásmo rozprávača výrazne oddelené od pásma postáv, rozprávač hovorí podobne ako jeho postavy, veď značná časť narácie je vedená ako vnútorný monológ. Rečové gesto je modulované profánne a pôsobí samozrejme, dialóg, napriek svojej dôležitosti, nemá charakter komunikačného obradu. Slovo je v týchto prózach ešte spoľahlivým médiom vyjadrenia doliehajúceho sveta. Šikula nerieši noetickú problematiku prózy; ťažko si predstaviť, že by napísal – ako niektorí jeho generační kolegovia – „metodologickú“ povedku.

Personálny aspekt udržiava rozprávanie na úrovni jeho postáv, rešpektujúc ich priestorové a časové vymedzenie sveta, teda predovšetkým príslušnosť k regiónu, ktorého minulosť je sprostredkovaná osobnou pamäťou. Máločo z toho, čo spomenuté vymedzenie prekračuje, sa v knihe *Možno si postavím bungalow* uplatní (debut je – aspoň čo sa týka regionálnej príznakovosti – pochopiteľne štruktúrovaný inak). Z uvedených dôvodov tu absentuje dejinnosť i širší sociálny kontext súčasnosti. Hovorí sa o udalostiach, ktoré sa stali počas prvej i druhej vojny, spomenú sa mená mužov, ktorí sa nevrátili, problematickým, skôr negatívnym horizontom prítomnosti je družstvo, no všetky tieto osihočené motívy sa nestretnú v spoločnom výkladovom rámci. Zatiaľ.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Rozprávač Šikula – Šikulov rozprávač v peripetiách doby: premeny narácie v prozaickom diele Vincenta Šikulu*. VEGA 2/7147/27. Riešiteľ Mgr. Vladimír Barborík, CSc.

PRAMENE

ŠIKULA, Vincent: *Na koncertoch sa netlieska*. Praha : Naše vojsko, 1964.

ŠIKULA, Vincent: *Možno si postavím bungalow*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.

ŠIKULA, Vincent: Tancuj, tancuj. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 5, s. 17 – 24.

LITERATÚRA

BOB, Jozef: Próza ako umenie. In: *Kultúrny život*, roč. 20, 1965, č. 11, s. 4.

BRAGUE, Rémi: My humble self – znovunalezení subjektu v pokoře. In: *Reflexe*, roč. 11, 1993, č. 10, s. 1 – 9.

- HAMADA, Milan: Človek na ceste. In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 4, s. 124 – 125.
- HRIVNÁK, Peter: Bungalow za dedinou. In: *Mladá tvorba*, roč. 10, 1965, č. 2, s. 40 – 41.
- JENČÍKOVÁ, Eva: Komentáre a vysvetlivky. Kalendárium života a diela Vincenta Šikulu. In: ŠIKULA, Vincent: *Ornament a iné prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 600 – 626.
- MIKO, František: Lyrizovanie, sujet, hovorovosť, próza. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 6, s. 45 – 49.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Pascka, 2004.
- STANZEL, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha : Odeon, 1988.
- ŠÚTOVEC, Milan: *Rekapitulácia nekapitulácie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
- USPENSKIJ, Boris: *Poetika kompozice*. Brno : Host, 2008.
- VANOVIČ, Július: *Antidialógy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: Na návšteve u Šikulu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 12, s. 18 – 19.

SUMMARY

The study deals with the first of two collection of short stories written by Vincent Šikula *Na koncertoch sa netlieska* (It Is Not To Clap During The Concert) a *Možno si postavím bungalow* (I May Build Up A Bungalow). Both of them were published in 1964. Analysis of the category of narrator is a core of the work. The narrator is a key element in Šikula's fiction. It is mainly about a position of the narrator in the narrative, about his attitude to the event he talks about. In the early period of Šikula's fiction we can determine two both divergent and co-operative lines of narration. The first one is focused on depiction about it itself, on expression, prosaic objectification of the inner condition ("Me expanding to the world: depiction of the world by the subject) for which the feeling of injustice is characteristic: subjective hypostasis in major way makes an influence in the plan of depiction of the outward setting as well as the plan of the plot. Similarly with that line Šikula develops also a contradictory approach, in which the narrator pays attention to others, mainly to people representing social majority ("humiliated and offended"): subject of the narrator – without being excluded – makes a space for others ("Me is opened to the world").

There are not only two contradictory concepts of narration, but also of the subject. The second one becomes similar to characteristics, which was in regard with subject said by a French philosopher Rémi Brague: "I am nothing, I am not more than that movement of disappearing, which makes a free space for integration of that what it is."