

Za Chrobákov vrcholný vitalizmus označuje Albín Bagin monistické presvedčenie jednej z postáv o jednote sveta, vyjadrenej touto úvahou: „Pozri len, každá vec má svoje meno, každý vrch sa volá inakšie a každá trávička, každý strom, každá vec. A prečo je to tak? Len preto, aby to ľudia ľahšie premáhali, aby sa vedeli dorozumieť v boji proti tej nesmiernosti. Všetko čo vidíš, celý svet je, hľa, takto odrôtovaný neustálym plynulým pechorením sa človeka. Všetko, hľa, drží vovedne, sklbené nie jedným, ale tisícakým spôsobom. Treba či netreba sa nad tým trápiť? Treba sa preto žalostiť, a či sa z toho tešiť? Pravdaže, len tešiť sa treba. Tešiť sa, že to vidíš, že to máš pred sebou ako na dlani a najmä, že sám si do toho zapätý, že sám si účastný drobným kúskom tej ohromnosti.“<sup>10</sup>

Proti takémuto vitalizmu stavia Bagin novelu *Návrat Ondreja Baláža*, v ktorej autor tematizuje hrdinovo odcudzenie, osamelosť, vydedenie, vyvolané vojnou. Tu nadobúda vitalizmus záporné znamienko.

Aj z týchto príkladov a čiastkových záberov na uchopenie času a priestoru v prozaickom texte vidieť, že Albín Bagin vo svojom komplexnom prístupe k naznačenej problematike presahuje výskum času a priestoru ako zložiek prostredia a súčastí tematickej ontológie, koherentnej s látkovými podnetmi k hĺbkovým sémantickým sondám a umeleckým identifikáciám, ktoré vytvárajú závažný príspevok k teoretickému i literárnohistorickému chápaniu dôležitých konštitučných prvkov prozaickej výpovede.

#### LITERATÚRA

BAGIN, Albín: *Literatúra v premenách času*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1978.

BAGIN, Albín: *Vitalita slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1982.

## Citové prototypy v debute Pavla Vilikovského *Citová výchova v marci*

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Albín Bagin v eseji o Gustavovi Flaubertovi (*Troja majstri*, 1982) nastoľuje Flauberta ako autora v spore medzi jeho romantickým a realistickým vnímaním a písaním: „Sú vo mne, literárne povedané, dvaja rozdielni ľudia: jeden, ktorý je zaľúbený do mohutného recitovania, do lyrizmu, do veľkých orlích letov, do všetkej hudobnosti vety a do vrcholov idey; druhý, ktorý hľba a vrta sa v pravde, ako len môže, ktorý rád zdôrazňuje malý fakt práve tak silne ako veľký, ktorý by vám chcel dať takmer hmotne pocítiť to, čo zobrazuje. Ten sa rád smeje a nachádza záľubu v ľudskej animálnosti“ (Bagin, 1982, s. 42). Dielom, v ktorom sa Flaubertov romantizmus a realizmus najzjavnejšie prekrížovali, je podľa Albína Bagina *Citová výchova* (1869). Ide o príbeh citového dospievania a osobnostného vývoja Frédérica Moreaua, mladíka so šľachtickými koreňmi, ale s meš-

<sup>10</sup> Tamže, s. 141 – 142.

tiackymi sklonmi. Životné smerovanie rojka Moreaua je cestou, na ktorej sa „zmúdrenej romantik stal najpragmatickejším realistom“ (Bagin, 1982, s. 46). Po revolúcii 1848 zavrhol nereálne ideály a úplne podľahol túžbe po honore v meštiackej spoločnosti. Využíval všemožné protekcie i ženy, ale pretože obdobne využívali tiež jeho, čoskoro premárnil väčšinu zdedeného majetku a stal sa malomeštiakom bez škrupúl, bez perspektívy aj bez akýchkoľvek ideálov a snov o šťastí.

Sto rokov po Flaubertovi, v roku 1965 vyšiel v socialistickom Československu poviedkový debut Pavla Vilikovského *Citová výchova v marci*. Priame odkazovanie titulu debutu na Flauberta nemusí byť až také prekvapujúce, ako môže byť prekvapujúce návratné zistenie Petra Zajaca ešte po ďalších štyridsiatich rokoch, že totiž „základom Vilikovského próz je často diskrétna, viacnásobnou iróniou až do neidentifikovateľnosti pôvodného základu palimpsestovo prepísaná romantická rozorvanosť“ (Zajac, 2005, s. 825 – 826). (O romantickej povahe Vilikovského debutu sa dávnejšie zmienila aj autorka tejto štúdie v recenzii druhej Vilikovského knihy *Prvá veta spánku* – pozri Čupová, 1986, s. 63) Zajac ďalej píše: „prvá polovica Citovej výchovy v marci je pokusom o totálny, lyrický cit, druhú polovicu poviedok charakterizuje zlom, vyplývajúci z vedomia jeho prozaickej nemožnosti“ (tamže, s. 825). Zajacov vonkajší pohľad na remeselnú konštruovanosť textu tvrdí o redukcii citu v próze to isté, čo konštatoval Bagin ohľadom obsahového vyznenia Flaubertovho diela.

Všetci spomínaní autori: Bagin, Flaubert, Vilikovský i Zajac sa vyjadrujú k jednému javu – k citu. Presnejšie povedané, hovoria o cite v literatúre. Vieme, že na podanie emócie v istej situácii sa sústreďuje lyrika, lyrická báseň. Daná citová udalosť v určitom okamihu sa však vždy istým spôsobom vzťahuje k absolútnej cieľovej prototypovej emócií, ktorou nie je nič iné než šťastie (alebo jeho opak smútok). Šťastie môže byť fyzické, osobné, sociálne alebo transcendentálne a etické. Ako zistil Patrick Hogan (Hogan, 2003), fyzické šťastie je podmienené dostatkom jedla, osobné šťastie vyplýva z naplneného ľúbostného zväzku, sociálne je podmienené spoločenským postavením, mocou a posledné, transcendentálne alebo tiež nadpozemské či náboženské šťastie je duchovné, takže ako väčšina abstraktných konceptov je alegoricky vzťahované a zrozumiteľné len cez hmatateľnejšiu, priamejšiu skúsenosť radosti, najmä cez pozemský zväzok lásky (pripomeňme biblickú *Pieseň piesní*). Predlohou pre spočinutie v duchovnom šťastí je stretnutie sa dvoch či viacerých ľudí, napríklad šťastné spojenie sa predtým rozdelenej rodiny, ale hlavným modelom je milenecký romantický príbeh. Romantický príbeh je zároveň prototypovým príbehom; jednota v láske je konečným a absolútnym cieľom hrdinov prototypového romantického rozprávania. Druhým základným prototypovým rozprávaním je hrdinský príbeh, v ktorom hrdinovia bojujú za spoločenské postavenie a politickú moc. Treťou možnosťou prototypového príbehu je história obetovania, kde ide o zabezpečenie fyzického prežitia, hlavne o zamedzenie hladu, smädu či hladomoru. Protagonisti týchto troch prototypových rozprávání vždy idú za všeobecne zdieľanou predstavou ľudského šťastia. No šťastie ako projektovaný, výsledný cit je podmienené aktuálnym stavom ďalších protoemócií, ktorými sú hnev, strach, láska, slasť a túžba jesť. Na týchto niekoľkých emočných prototypoch v ich plusových alebo mínusových hodnotách sa budujú prototypové narácie; pritom zároveň platí, že prototypové narácie sa zvrátne podieľajú na našom vlastnom porozumení emóciám.

V prototypových naráciach sa neopakujú len príhody lásky, hrdinstva, duchovnej cesty alebo obety, ale opakuje sa aj určitá štruktúra príbehu, respektíve časti štruktúry. Z hľadiska citu ako podstaty lyriky je dôležité, že prototypové lyrické básne môžeme situovať do zlomových bodov romantického alebo hrdinského sujetu. „Rudimentárna“ lyrika a epika sa teda stretávajú v týchto kritických bodoch, lebo ak rozprávanie vychádza z určitého citového prototypu, tak lyrická báseň, zasadená v istých okamihoch prototypového príbehu, implicitne obsahuje a sugeruje daný príbeh (Hogan, 2003).

Zdroje literárnej tvorby rozoberal aj Bagin v eseji o Flaubertovi. Nájdeme tu tiež postrehy o vytváraní textu. Ba prečítame si aj Flaubertovu inverziu názoru o rozvinutí lyriky do prózy, čo spomenul Zajac v súvislosti s Vilikovského *Citovou výchovou v marci*. Flaubert rozmyšľal zvratne: „Prečo dospejeme vždy k veršu, keď zhustíme myšlienku? Riadia teda zákony rytmu city a obrazy, a to, čo sa zdá vonkajšie, je vnútom?“ (s. 68). Už môžeme čiastočne odpovedať, že keď zhustíme prózu, dospejeme k prototypovej výpovedi osnovanej na citových prototypoch. Napríklad keď zhutníme Flaubertov román *Citová výchova*, dostaneme dva základné prototypové príbehy: romantickú tragédiu a hrdinskú tragédiu. V *Citovej výchove* ako romantickom príbehu zlyhala romantická jednota v láske, milostný zväzok sa rozmenil na drobné a nenaplnil sa. V tom istom diele ako hrdinskom príbehu nezískal protagonista ani druhú vec, po ktorej túžil: spoločenskú a politickú moc spolu s materiálnym blahobytom. Môžeme teda hovoriť o tragédii, hoci autor nepoužil úplne najpriamejšie vyvolávajúce podmienky prototypu smútku, ktorými sú smrť milovanej osoby a definitívna strata spoločenskej či politickej moci, najmä cez vylúčenie buď vnútri spoločenstva (uväznenie), alebo mimo neho (vyhnanstvo). V každom prípade však je Flaubertova *Citová výchova* určená prototypmi žiaľu a smútku. Smútok ako cieľový prototypový cit *Citovej výchovy* tvorí jej „lyrické jadro“, prozaicky rozvedené vonkajšími sujetovými líniami.

Podľa Flaubertovej myšlienky by však city a obrazy mali riadiť aj rytmus. Daná predstava je nám blízka vďaka ďalšej protoemócií, ktorou je potešenie, rozkoš. Táto protoemócia spolu s citlivosťou na podnety a nudou/zvedavosťou patrí k emóciám vyvolávaným prostredím človeka. Od raného veku má dieťa potešenie z rýmovačiek a obrázkov. Spontánne rytmické džavotanie zohráva úlohu pri osvojovaní jazyka, ale takisto je aj záležitosťou hravosti, bezzáujmovej radosti. Verbálne a vizuálne symetrie, rytmus, tón, melódia postupne vedú k citovému vzťahu voči objektom, ktoré tieto náležitosti obsahujú, pritom však nie sú predmetom skutočnej lásky alebo slasti. Tu máme do činenia s protoestetickým zmyslom. Jeho vyvolávajúcou podmienkou je to, čo voláme krása. Súvisiacim citom je potešenie, pôžitok až zadivenie, údiv. Prototypovým citovým výsledkom je pokoj, mier. Podľa tohto prototypového vzorca len tie miesta a objekty, ktoré sú bezpečné, môžu byť krásne.

Bezpečne však rozhodne nepôsobí záverečný obraz Vilikovského poviedky *Citová výchova v marci*: „Ale čo so studeným bielym snehom, ktorý tak náhle napadol v marci? Čo so stopami loveckých psov, vetriacich do prázdna?“ (s. 27).

Studeným citom je strach (hnev a žiadostivosť sú horúce, láska domova je teplá, sympatia vrelá apod.) Vo Vilikovského textovom prostredí napadol sneh-strach náhle, čo vyvolalo prototypovú emóciu senzitivity, citlivosti voči hrozbe zvonku. Doménou citova-

ného obrazu sú stopy zvierat, vyznačujúce prejdenú cestu. Na jej konci je však hrozivé prázdno, perspektíva prehry, konca. Zvieratami sú loveckí psi, ale korisť, obeť chýba. Podľa všetkého máme do činenia s negatívnym vyústením prototypového príbehu obety.

Po ďalšie vysvetlenie treba zájsť k Flaubertovi. Príbeh obety nepatrí k hlavným príbehom Flaubertovej *Citovej výchovy*, hoci niektoré jeho štruktúrne fragmenty sú vložené aj do romantickej, aj do hrdinskej sujetovej línie Flaubertovej prózy. Hrdinskú líniu spoluvytvárajú tiež revolučné časy roku 1848, keď sa protagonista Frédéric Moreau uchádzal o poslanecký mandát. V marci 1848 pri získavaní podpory pre kandidatúru si všimol u vysoko postavených známych obraz svojho priateľa Pellerina, vyznávajúceho avantgardné zásady maľovania: „*Bola na ňom Republika, či Pokrok alebo Civilizácia v podobe Ježiša Krista vedúceho rušeň pralesom*“ (Flaubert, 1967, s. 274). Nastolenie Božieho kráľovstva permanentne patrilo k francúzskym revolučným predstavám, čo zaznelo aj v jednej z rečí na zasadnutí Klubu inteligentov, kde Moreau plánoval získať prívržencov svojej kandidatúry:

„*Robotník je kňazom, ako ním bol zakladateľ socializmu, Pán nás všetkých, Ježiš Kristus! / Nadišla chvíľa, aby sa nastolilo kráľovstvo božie! (...) Po zrušení otroctva zrušenie proletariátu. Prežívali sme vek nenávisťi, začne sa vek lásky*“ (tamže, s. 279).

„*Začne sa vek lásky*“, odznelo podľa Flauberta v marci 1848. Ale ešte aj na začiatku Viličovského *Citovej výchovy v marci* sa čaká:

„*Na stanici, tam čakali. Čakali, čakali. Jeden, dva, tri, vykrikli čierne lokomotívy. Ach. Ach*“ (s. 23).

Vilický nadväzuje na Flauberta, palimpsestovo prepisuje „posolstvo“ Pellerinového obrazu aj utópiu revolúcie 1848. Hlavnou postavou tam bol Ježiš Kristus, v európskej tradícii najdôležitejší hrdina príbehu obety. Príbeh Ježiša Krista dnes evokuje prototyp duchovného šťastia. Avšak príbeh obety sa vo svojich počiatkoch generoval z prototypu fyzického šťastia. Vyvolávajúcou podmienkou fyzického šťastia je dostatok jedla, takže priebežným citom príbehu obety bola túžba jesť (obdobne priebežným citom romantického príbehu je láska). Všeobecná štruktúra príbehu obety začína etickým alebo duchovným previnením sa ľudského spoločenstva, ktoré urazilo bohov či boha. Typickou vinou je nejaký priestupok voči zemi a v zaobchádzaní s jedlom. Následkom toho musia ľudia ponúknuť bohom obeť a/alebo prostredníctvom posla požiadať o boží zásah (zvyčajne o viac alebo menej dažďa). Uzmierení bohovia sa postarajú o potravinový dostatok, pričom zadajú ľuďom istý rituál, ktorý má zaručiť neustály blahobyť.

Priebeh základnej štruktúry obetovania sa opakuje aj v židovsko-kresťanskej tradícii Kristovho zmŕtvychvstania. V Biblii v úvodnej časti Genezis porušili Adam a Eva boží príkaz, ktorý sa týkal jedla: zjedli zakázané ovocie zo stromu života a poznania, hoci boli Bohom dopredu upozornení, že ich trestom bude smrť. Za svoj prečin sa Adam a Eva stali smrteľnými ľuďmi a boli vyhodení z raja, ktorý predstavoval dostatok jedla, spokojnosti a šťastia, na nehostinnú zem, plnú bolesti, trápení a hladu. Zatratenie bolo úplné, no z hľadiska prototypového príbehu obety mohlo byť zrušené ľudskou obeťou. Preto bol

Ježiš Kristus človek. Zároveň bol tiež zosobnením žičlivého boha, ktorý nielen pomáha, ale priamo zachraňuje ľudský rod. Ako pripomienku obety svojho tela v mene vyššieho dobra inštaloval Ježiš Kristus, obetovaný baránok, rituál nekrvavého obetovania, ktorého vyústením je konzumácia jedla, plodov zeme a ľudskej práce – chleba a vína. Tak človek spolupracuje na Božom (prototypovom) prísľube, že sa po smrti vráti jeho duša do blahobytnnej rajskej záhrady.

Názny príbehu obety sme už postrehli aj v závere Vilikovského poviedky. Jej úvod predostiera situáciu očakávania („*Na stanici, tam čakali. Čakali, čakali.*“) a hneď aj smútku, prostredníctvom opakovania citoslovca „*ach*“. Nasledujúce dve vety sú prejavom žiaľu: „*Potom som sa rozplakal, povedal. Plakal som hore na Popradskom plese, stieklo to dolu Váhom*“ (Vilikovský, 1965, s. 23). V stanovenej citovej situácii žiaľu sa začnú odvíjať erotické zážitky študenta na výlete v Tatrách. Tie už prináležia do prototypového romantického príbehu, ktorý utvára najzjavnejšiu a najkompaktnejšiu líniu poviedky *Citová výchova v marci* (podobne je to tiež vo Flaubertovej *Citovej výchove*). Do prototypovej romantickú líniu s negatívnym vyústením však v systematickom poradí vnikajú aj prvky zo štruktúry príbehu obety:

- previnenie: „*Pozrite, niekto hodil mesiac do vody. Chuligán. Bezbožník. Ateista.*“ (s. 24)
- priestupok týkajúci sa jedla (nemiernosť v pití): „*Po druhom, po šiestom pohári, po dvoch deci, po litri človek sa stáva človekom*“ (s. 24).
- určenie, zrod tela obete: „*Dýchali na seba ako betlehenské hoviadka. Dotkli sa vlhkými ústami*“ (s. 24).
- evokácia návratu do strateného raja: „*Neplač; úplne na konci neplač, podaj mi ruku, zavediem ťa. Do tých krajov posvätných. Ukážem ti. V tom kraji tak detinskom, v tak milom tom kraji*“ (s. 25).
- obeta: „*Sú posteľe, kde sa nelíha. Sú polia, kde sa neseje. Sú studne, kde sa nepije*“ (s. 25).
- návrat niekedy v budúcnosti: „*vrátia sa tieto večery, zároveň bude starší (nič viac), zároveň mladší, večný (pamäťou, nasilu), ako boh stúpi času na krk, potlačí jeho zasyčanie*“ (s. 26).
- druhé previnenie: „*porúha sa*“ (s. 26).
- obeť tela: „*premení sa na vec, bude mu teplo z tejto užitočnosti (...). Dotkol sa tela, hoci nechápal súvislosti*“ (s. 26).
- uzmierenie: „*Nezomrelí*“ (s. 27).
- rituál jedla: „*Posadíme si ku stolu*“ (s. 27).
- perspektíva návratu je prázdna: „*Čo so stopami loveckých psov vetriacich do prázdna?*“ (s. 27).

Prvým previnením je bezbožnosť a viac ako symbolická spotreba vína – v ktorom, ako sa traduje, je pravda (paralela zjedenia ovocia zo stromu poznania). Dôsledkom, trestom je človek ako taký – človek smrteľný, telesný ako „betlehenské hoviadko“ v jaskyni pri narodení Ježiša Krista. Telesné narodenie sa Spasiteľa ešte podčiarklo telesnosť človeka. Telesný človek môže z hľadiska najvyššieho princípu šťastia a lásky v prípade potreby obeť len telesné city: slasť a túžbu jesť: „*Sú posteľe, kde sa nelíha. Sú polia, kde sa neseje.*“

*Sú studne, kde sa nepije*“ (s. 25). Náhradnou večnosťou smrteľného ľudského rodu je ľudská pamäť, spomienky, história. Lenže historická večnosť tiež má svojho zlovoľného syčiacoho hada – zabudlivosť. Kvôli zabudlivosti sa človek rúha znovu. Zahadzuje tak aj svoju živú telesnosť, aby sa premenil len na užitočnú vec. Vecami sú tiež symbolický chlieb a symbolické víno namiesto tela a krvi Kristovej. Ak môže človek ako vec symbolizovať ďalšie významy a môže znamenať iné veci, potom sa svojím spôsobom vyrovnáva symbolickému chlebu a vínu. Dochádza k určitej rovnováhe, môže nastať uzmiernenie: „*Nezomreli*.“ Potom nasleduje rituál nekrvavého obetovania a prijímania jedla: „*Posadáme si ku stolu*“ (s. 27). Len koniec poviedky *Citová výchova v marci* nesúhlasí s prototypovým príbehom obety, keď existencialisticky načrtáva prázdny horizont, perspektívu ničoty.

Záver Vilikovského poviedky negativisticky odkazuje k Flaubertovmu opisu Pellegrinovho obrazu: „*Bola na ňom Republika, či Pokrok alebo Civilizácia v podobe Ježiša Krista vedúceho rušeň pralesom*“ (Flaubert, 1967, s. 274). Perspektíva raja je u Vilikovského neurčitá až prázdna. Preto sa treba pozrieť, ako Vilikovský rozvinul motív pokroku, Flaubertovho rušňa v pralese:

„*Jeden, dva, tri, vykrikli čierne lokomotívy*“ (s. 23).

„*Nabrali vodu. Uhú, zakričala lokomotíva*“ (s. 23).

„*To sa už naproti ukázal vlak, zaklopal na výhybkách*“ (s. 23).

„*Neboj sa, to v horách vyjú hladné vlaky*“ (s. 24).

„*Nie, to nie ja, to hladné vlaky bežia rovinou s vyplazeným červeným jazykom*“ (s. 25).

„*Zároveň bolo iné, bol život; zároveň bol mladý, kikiríkali kohúty, zároveň odchádzali vlaky, v ktorých chcel zažiť nešťastia, spolúčastník, spoluvinník života, vlastný odsúdenc, vlastný kat*“ (s. 25).

„*Zároveň divokí psi napáli svoje reťaze; najkratšia spojnica dvoch bodov je priamka*“ (s. 26).

„*Vo vlaku takto: Vyzeráš ako slepý kocúr*“ (s. 27).

„*Hľa, naproti už zvonía električky*“ (s. 27).

„*Čo so stopami loveckých psov vetriacich do prázdna?*“ (s. 27).

Na začiatku poviedky lokomotívy štartujú (čo sa dá odvodiť z hesla „*jeden, dva, tri*“ – štart!). Lokomotívy sú zásobené vodou, ale nie „poživňou“: hladné vyjú po horách už ako vlaky. Hladným vytím sa metaforizujú na vlky „*s vyplazeným červeným jazykom*“. Ak sa človek vezie vo vlaku a pritom sa vlak zmení na vlka, vlkovou súčasťou je aj človek. A opačne: vlk, divoký pes je súčasťou človeka. Vlk patrí do hôr, do pra-lesa, do divokej prírody. Preto po návratnej transformácii vlka na vlak už niet divokej šelmy nebezpečnej človeku, tá ostala v horách, pra-lese. Človek nie je človeku vlkom; vyzerá ako slepý kocúr, nepôsobí ohrozujúco. Zároveň sa prírodný hôrny vlak i jeho modifikácia rovinný vlak zmenili na mestskú električku a človek si sadá k stolu, aby zopakoval rituál jedla. Jedlo, ktoré nám povoľuje prototypový príbeh obety, je jedlom človeka-zberača, nie je to úlovok človeka-lovca. Pud loviť preniesli „civilizovaní“ ľudia na skrotené lovecké psy. Lenže lovecké psy vetria do prázdna – niet tela koristi, za ktorou by sa pustili. Iba podľa ich stôp sa dá pamäťou sledovať prejdená cesta, civilizačný pokrok podľa premien

Pellerinovo – Flaubertovho rušňa z pralesa : rušeň – vlak – (vlk) – divoký pes – vlak – električka – lovecký pes. Človek si sadá k stolu, na ktorý by mali prísť len plody zeme, ale jeho lovecký pes stále sledí po koristi.

Pes vetrí zvieraci, telesnú obeť, ale tej niet. Niet tela na obetovanie. Znamená to azda, že niet viac Flaubertovho – Pellerinovo Krista, ktorý by sa neustále obetúval a viedol ľudský Pokrok. V každom prípade však záver Vilikovského poviedky vypovedá, že doterajším výsledkom citovej výchovy človeka rozhodne nie je Božie kráľovstvo. S najväčšou pravdepodobnosťou sa človek ocitol v štádiu premieňajúcej sa telesnej veci.

Taká môže byť interpretácia poviedky *Citová výchova v marci* podľa prototypového príbehu obety. Legitímny by bol tiež existencialistický prístup, podrobnejší motívový (významný motív vody) a intertextuálny rozbor, ďalší poetologický výklad, analýza ironického kódu, prípadne presah do dobového a utopického socialistického diskurzu. Nás však zaujímali a viedli prototypové príbehy lásky, hrdinstva a obety, vychádzajúce z citových prototypov. Pod zbežne vnímaným romantickým (erotickým) príbehom poviedky *Citová výchova v marci* sme identifikovali prototypový príbeh obety. V jeho štruktúre sa sústreďuje výpovedná hodnota Vilikovského poviedky. Z napätia medzi príbehom obety a romantickým prototypovým príbehom vzniká „romantická rozorvanosť“ Vilikovského textu, ktorú intertextuálne popísal Peter Zajac v spolupráci s Fedorom Matejovom (Zajac, 2005). Príbeh obety, vychádzajúci z ľudskej telesnosti, je „realistickým“ faktorom, ktorý vniká do „romantického“ citu, čím sa narušá absolútny lyrizmus textu, z lyrickej atmosféry vystupuje a formuje sa „výchovný“ príbeh. Taký je výsledok spárenia romantizmu a realizmu (chápaných vo voľnom význame), aby sme sa vrátili na začiatok tejto štúdie k Baginom vyzdvihnutému Flaubertovmu rozporu medzi tiahnutím duše k vrcholnej idey rovnako ako k animálnosti.

K uvedeným záverom sme prišli vďaka použitiu kognitívnych náhľadov, najmä vďaka kognitívne stanoveným citovým prototypom. Vedomosť o citových prototypových príbehoch (Hogan, 2003) nám umožnila taký prístup k literárnemu dielu, ktorý vychádzal z istých overených, dopredu známych kognitívnych pravidiel, ktoré by pri „laickom“ čítaní ostali nepovšimnuté, zasunuté v „nevedomí“ (Stockwell, 2006). Teoretické kognitívne poznatky do istej miery predchádzali interpretáciu a produktívne sa na nej podieľali, pričom pomohli spresniť nie celkom priliehavé interpretácie z prvej úrovne tzv. zbežného čítania, ktoré má tendenciu vnímať poviedku *Citová výchova v marci* len ako lyrické predstavenie rozprávačovho „erotického cestovania“.

## LITERATÚRA

BAGIN, Albin: *Traja majstri*. Bratislava : Smena, 1982.

ČUPOVÁ (= KUZMÍKOVÁ), Jana: Prvá veta spánku a mladá kultúra. In: *Romboid*, roč. 21, 1986, č. 8, s. 63 – 66.

FLAUBERT, Gustave: *Citová výchova*. Bratislava : Tatran, 1967.

HOGAN, Patrick Colm: *The Mind and Its Stories*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

STOCKWELL, Peter: *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków : Universitas, 2006.

VILIKOVSKÝ, Pavel: *Citová výchova v marci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.

ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2005, s. 814 – 873.