

Rozprávanie (aj) o rozprávaní (Vincent Šikula: S Rozarkou)

VLADIMÍR BARBORÍK, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

1966: dve cesty

V prvých dvoch poviedkových knihách Vincenta Šikulu môžeme sledovať určitú postupnosť, ktorá sa stáva smerovaním: od seba k druhým. Tlak, ktorým svet dolieha na jedinca, je prekonávaný, vyvažovaný „protitlakom“ – jeho záujmom o svet. V tomto záujme je sprvoti istá komplementárnosť. Z doliehajúceho sveta si Šikula vyberá to, čo zodpovedá miere jeho rozprávača: zmyslové dáta, ktoré sa zdanlivo bezprostredne (a na prvý pohľad neorganizovane, náhodne) ponúkajú subjektu v celej svojej emocionálnej, na hodnotu povýšenej sugestívnosti.

Spomenutá komplementárnosť sa premieta aj vo vzťahu k inému, ktorý je predpokladaný (implicitne) a stvárněný v rovnako elementárnom kľúči vnímania a prežívania, akým disponuje rozprávačský subjekt. Vzťah rozprávača k postavám je vzťahom rovného s rovnými, nadobúda určitú – povedzme susedskú – demokratickosť: stanovuje mieru povýšencom a povyšuje ponížených. Šikulov naratívny postup je oprostý od scudzujúcich a dištančných operácií, nevyužíva priamu iróniu, jeho rozprávač sa netýči nad postavami, ani ich nesleduje zhora či z odstupu. Patrí k nim. Ak hovorím o susedstve, mám na mysli jeho základný význam, spočívajúci vo *vzájomnej* príľahlosti – v skutočnosti, že vždy sme už niečím a niekým obklopení a zároveň toto (tohto) obklopujeme. Dôsledkom a určitým limitom takéhoto „susedského“ prístupu je krajová, regionálna verzia prozaického sveta, v ktorej všetko, čo ju prekračuje, teda predstaviteľné podoby širšieho kontextu, je iba nejasným, málo vypracovaným pozadím. Ide o zámer, súčasť autorskej koncepcie, o čom svedčia aj dve verzie poviedky Tancuj, pričom do knižného súboru *Možno si postavím bungalov* sa dostala tá, v ktorej sú širšie spoločenské súvislosti potlačené.

Susedský vid, ktorý so sebou nesie aj určitú plebejskosť, si Šikula vo svojich rozprávaniach podržal i v ďalších prózach: zostal integrujúcou súčasťou celého spisovateľovho diela. Postupne sa však dostával do napätia s inou tendenciou, zrejmu už v ďalších, od polovice šesťdesiatych rokov vydávaných prácach – so snahou o prekročenie krajovo ohraničeného a vcelku uzavretého prozaického sveta, o jeho obohatenie o tú podobu problémovosti, ktorá dovtedy tvorila iba kontrastné, avšak dost' matné a vlastne zamlčované pozadie jeho črt, poviedok a noviel, o problémovosť vzťahujúcu sa k širším dejinám, nacionálnym a sociálnym súvislostiam.

Významovú platnosť výpovede je možné rozšíriť ešte iným spôsobom: prostredníctvom univerzálnej nadčasovej témy, znovunastolenej a oživenej s predtým nebyvalou výrazovou intenzitou. Tento postup pre Šikulu znamenal obmedzenie, nevyhnutnosť redukovat' zmyslovo-predmetný svet prózy, plán postáv i prostredia a v komornom žánri sa uspokojiť iba s nevyhnutným. Obmedziť sa musel aj v tom, čo bolo dovtedy určujúce pre jeho písanie – v rozprávačskej extenzite, meandrovitej asociatívnosti a z nej vyplývajú-

cich digresíí: tok rozprávania dostal pevnejšie brehy, narovnal sa (linearizoval) a začal plynúť rýchlejšie.

Šikula od druhej polovice šesťdesiatych rokov začal využívať obe možnosti, ktoré mu jeho dovtedajšia tvorba ponúkala. Otvoril priestor svojich próz novým, dovtedy nereflektovaným súvislostiam, dodal im ďalší, takpovediac celospoločenský rozmer, a zároveň dokázal sústrediť svoju pozornosť na privátnu problematiku, na jeden vzťah, jeden osud. Dvomi cestami ďalšieho vývinu svojej tvorby sa Šikula vydal takmer naraz, v dielach, ktoré – podobne ako predtým prvé dve prozaické zbierky – vyšli v jedinom roku (1966): v komornej novele *S Rozarkou* a v polyfónne vedenom rozprávačskom prúde knihy *Nebýva na každom vršku hostinec*.

Rozarka

Próza *S Rozarkou* bola publikovaná najprv časopisecky, v druhom čísle *Slovenských pohľadov* v roku 1965, v nasledujúcom roku vyšla knižne. Patrí k erbovým dielam Vincenta Šikulu, najpopulárnejším, ak usudzujeme podľa počtu vydání: len do polovice osemdesiatych rokov vyšla trikrát ako súčasť výberov zo spisovateľovho diela. O postavení práce v kontexte Šikulovho diela svedčí aj to, že jeho prvý výber z prozaickej tvorby niesol názov *S Rozarkou a iné prózy* (1972). Bola to prvá Šikulova kniha preložená do češtiny¹ a tiež prvá zo Šikulových prác, ktorá sa dočkala filmovej adaptácie (v roku 1969 pre Slovenskú televíziu v režii Vida Horňáka).²

Ide o jednu z najznámejších Šikulových próz, knihu čitateľsky vďačnú a kriticky vysoko hodnotenú. Základnými tvarovými dispozíciami a výpovednou intenciou nepredstavuje nápadné vybočenie z kontextu dovtedajšej autorovej tvorby; naopak, organicky nadväzuje na poslanstvo prvých dvoch Šikulových kníh a rozvíja ho. Prosté, časovú postupnosť diania rešpektujúce rozprávanie sa skladá do príbehu krátkeho súžitia súrodencov, keď po smrti matky sa starší brat pokúša postarať o mentálne nevyvinutú sestru Rozarku, aby ju napokon umiestnil v ústave. V porovnaní s niektorými prózami z predchádzajúcej zbierky má táto práca jednoduchší sujet, zväčša rešpektujúci fabulu i titulom vytýčenú tému, má jednoznačné, predchádzajúcimi udalosťami motivované vyvrcholenie a záver, absentujú v nej miesta nedopovedanosti. Jednotlivé vrstvy rozprávania sú prehľadne hierarchizované a podriadené organizujúcemu výpovednému zámeru, aktuálne dianie je oddelené od retrospektívnych pasáží i od vložených príbehov. Rozprávač je vážnejší, sústredený na tému, na využitie jej výpovedného potenciálu – na poslanstvo v nej ukryté. Do akej miery si však dokázal uchovať spontánnu hovorovú gestiku, onú produktívnu nedisciplinovanosť, dovtedy sprítomňujúcu nielen to, o čom sa rozpráva, ale oživujúcu aj samotný výpovedný akt? Otázka, otvárajúca knihu *S Rozarkou* vývinovému kontextu spisovateľovej prozaickej tvorby, bude implicitným pozadím aktuálneho čítania tohto Šikulovho diela.

¹ *S Rozarkou*. Praha : Československý spisovatel, 1968, preložil Emil Charous, vo výbere sú ešte prózy Manduľa a Povetrie.

² Údaje o filmovej adaptácii sú prevzaté z Kalendária života a diela Vincenta Šikulu. In: ŠIKULA, Vincent: *Ornament a iné prózy*. Edične pripravila Eva Jenčíková. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 620 – 621.

Pri charakteristike prózy *S Rozarkou* ako prehľadného, recepcne ústretového rozprávania vychádzam z porovnania s niektorými inými prácami Vincenta Šikulu. Autor, ktorého narácia bola dobovou kritikou často hodnotená ako extenzívna, „naivne utáraná“ (k tomu zvädzal jej štylistický profil), dokázal už v raných prácach využiť náznaky, nepovedať všetko a to podstatné „ukryť“, nevysloviť – teda otvoriť priestor vnímavému čitateľovi. Tak Beh, úvodná próza zbierky *Možno si postavím bungalow*, zamlčiava rovnako motiváciu konania i rozprávania, nepoznáme ani identitu postavy; v tej istej knihe nevyslovená téma zakladá významové napätie črty Padali hrušky; a naopak, neregulovaný prúd vzrušeného vnútorného monológu necháva čitateľovi veľký priestor na konkretizáciu situačného kontextu, z ktorého narácia tryská (V takéto ráno). Manduľa, iná práca z druhého Šikulovho súboru, zase zložito kombinuje niekoľko časových rovín: k rámcujúcej epickej prítomnosti sa vzťahuje do mnohých rokov rozložená prehistória hlavnej postavy. Na prvý pohľad spontánny rozprávač sa u Šikulu pohybuje väčšinou v pevných, premyslene štruktúrovaných a pred čitateľom vynachádzavo ukrytých kompozičných rámcoch. S uvedenými postupmi celkom nekorešponduje lineárna, kontinuita diania navodzujúca postupnosť rozprávania prózy *S Rozarkou*: pevne stanovený začiatok (príchod od vlaku zo Šenkvíc) a koniec (umiestnenie Rozarky v ústave) sústreďuje príbeh do nerozsiahleho časového úseku, pričom všetko, čo potrebujeme k jeho celistvému pochopeniu, sa dozvieme prostredníctvom spomienok rozprávača, jasne oddelených od aktuálneho diania. Ako teda vyzeralo tých niekoľko dní s Rozarkou? A ako sú časovo organizované v rozprávaní?

Po matkinej smrti osemnásťročné, mentálne nevyspelé dievča už nemohlo zostať u staršej sestry, a tak sa ho musí ujať brat Ondrej. Predpokladá, že budú spolu žiť v rodičovskom dome v mestečku. Neurobil tak rád, musel kvôli tomu zmeniť zamestnanie a navyše je v permanentnom spore s otcom, ktorý sa ešte za maminho života odsťahoval preč od ľudí, na samotu nad neďalekou dedinou. Prvý večer Ondrej zistí, že Rozarka chce spať s ním (ako bola zvyknutá s mamou). Aby sa tomu vyhol, pokúša sa ju zabaviť rozprávaním, ktoré sa končí až na svitaní. Ráno musí rozsudzovať spor Rozarky a chlapca Siduša o to, kto bude rozvážať mlieko. Druhý večer a noc sú opakovaním (variáciou) predchádzajúceho: Rozarka nechce spať a Ondrej až do rána rozpráva (pripomeňme, že nejde iba o večery – pobyt s Rozarkou je pre Ondreja permanentným, otázkami prerušovaným monológom, v ktorom buď komentuje bezprostredné dianie, spomína alebo improvizovane spriada fragmenty odpočutých i vymyslených príbehov). Prvú spoločnú nedeľu Ondrej pripraví obed a tak, ako to robila nebohá mama, pošle jedlo aj otcovi: nahnevaný otec mu príde vynadať, pretože Ondrej, nevediac, že tak to bolo zvykom, mu nepribalil k obedu fľašu vína. Ďalšie rozprávania už nemá ani tak približnú oporu v časových vymedzeniach, ako dovtedy („*Hneď v prvý večer (...)*“, s. 10, „*Aj na druhý večer (...)*“, s. 22, „*V nedeľu (...)*“, s. 27):³ aktuálne dianie stále viac a viac prekrývajú Ondrejove rozprávania, ktoré sa postupne osamostatňujú (spomienky na detstvo – na učiteľa prírodopisu, čo nepoznal vtákov, rozprávania o strýcovi Vendelovi a kráľovej frajerke, o metliarovi strýcovi Dreňovi...). Posledným – s výnimkou záveru – súvislejším dejovým fragmentom je

³ Všetky citáty v kurzíve sú z prvého vydania novely *S Rozarkou* (Bratislava : Smena, 1966). Rovnakého vydania sa týkajú aj odkazy na čísla strán, pokiaľ nie je v poznámke pod čiarou uvedené inak.

návšteva u otca a večerné chytanie motýľov po návrate do mestečka. Akoby v druhej polovici textu časové vymedzenia strácali zmysel a rozprávačova pamäť smerovala k akémusi driemotnému bezčasiu (je dobre vystihnuté prostredníctvom vnútorného monológu pomaly usínajúceho vedomia, s. 37 – 39), nie nepodobnému Rozarkinmu „uviaznutiu“ v čase („zakliatie do večného detstva“ ako dôsledok mentálneho regresu). Sestra vyplní celý Ondrejov život a táto náplň sa postupne – ale pomerne rýchlo, v priebehu niekoľkých dní – stane neúnosnou: k fyzickej únave z prebdených nocí sa pridáva napätie z možného prekročenia spoločenského tabu („spávanie so sestrou“, implikujúce pokušenie incestu) i vnútorné vyčerpanie, hroziace mentálnym prechodom do Rozarkinho životného rytmu a podľaňnutím jej elementárnemu svetu. Ondrej sa dvakrát pokúša riešiť neúnosnú situáciu: najprv neúspešne, keď napíše list druhej sestre (z kontextu je zrejmé, že ju žiada o pomoc, pravdepodobne chce, aby si Rozarku zobrala k sebe), potom definitívne, umiestnením Rozarky v ústave. Ide o ambivalentný úspech, riešenie, ktoré protagonista pociťuje ako zlyhanie.

Uvedená ambivalencia je zdôraznená aj nedopovedanosťou emocionálne ťaživého záveru: *„Ani som sa s Rozarkou nerozlúčil. Vzala ju so sebou sestra, či vychovávateľka, a už som ju viac nevidel“* (s. 59). Čo tu znamená „viac som ju nevidel“? Spojenie ponúka niekoľko možných významov, ten najpravdepodobnejší – „nikdy“ – nepriamo vťahuje do čítania štruktúrne náležitosti narácie, v tomto prípade časovú dištanciu medzi rozprávaním a rozprávaným. V inej rozprávačskej situácii, v narácii vedenej v tretej osobe tradičným vševediacim a v istom zmysle aj „všemocným“ rozprávačom, ktorý by dokázal obšiahnuť časový horizont nielen príbehu, ale aj svojich postáv, by spojenie „viac ju nevidel“ nadobudlo deziluzívnu podobu radikálneho „nikdy“. V prípade Šikulovho ja-rozprávača, obyvateľa sveta svojho príbehu (podľa formulácie Franza S. Stanzela „existenciálne s ním totožného“), má záverečné konštatovanie predsa len útešnejšiu podobu a dá sa interpretovať aj takto: „V čase, odkedy som ju opustil až podnes, keď vám toto rozprávam, som ju nevidel.“ No vzhľadom na skutočnosť, že ono „dnes“ rozprávania nie je konkretizované (ani vo vzťahu k Rozarkinmu odchodu do ústavu, ani inak), išlo by o útechu značne pochybnú. Ostávajú otázky: Prečo „ju viac nevidel“? Čo sa s ňou stalo? Tvorila síce legitímnu súčasť významovej výstavby diela (sú ňou takpovediac „produkované“), no každý pokus o ich zodpovedanie by túto imanentnú sémantickú štruktúru prekračoval. Na neurčitosť znakovito konštruovaného „sveta“ možno odpovedať iba s využitím jeho prostriedkov, teda opäť pýticky, dvojznačnosťou idiómu a zohľadnením dvoch funkčných aspektov jednej postavy: Rozarka „odišla z Ondrejovho života“, a pretože jej brat je aj rozprávačom, odišla z rozprávania, zo „sveta“ príbehu, ktorý bol v jeho kompetencii – teda napokon „odišla zo života“. Podobne ako v próze Padali hrušky nemáme pred sebou otvorený, viacero riešení pripúšťajúci záver. „Vynechanie“ Rozarky je rozhodnutím protagonistu, rezignovaným priznaním, že to, o čo sa pokúšal, sa mu nepodarilo.

Pritom nejde iba o spoločný život v zmysle každodennej prevádzky, o nemožnosť zosúladiť zamestnanie a chod domácnosti s Rozarkiným prevráteným životným rytmom (zámena dňa s nocou). Praktické problémy sú signálom hlbšieho rozporu. Ondrej postupne zisťuje, že sestra mu začína vyplňať celú existenciu, v ktorej naraz absentuje čokoľvek, čo by s ňou nesúviselo, napríklad dovtedajší uspokojivo družný život (*„Začal som sa žalovať,*

ako sa mi vo Vrbinke dobre vodilo, a že som musel kvôli nej zmeniť zamestnanie i byt; koľko som mal kamarátov a ako sa mi za nimi cnie“, s. 13, zvýr. V. B.). Pohltenie Rozarkou má aj inú, vnútornú, iba jemne naznačenú podobu neuvedomelého zostupného stotožňovania sa s jej svetom: možnosť regresu signalizujú Ondrejove do snov prechádzajúce spomienky na detstvo. Vzťah medzi súrodencami je pritom poznačený fatálnou asymetriou: brat začína „patriť“ Rozarke, avšak ona, hoci sa o ňu stará, jemu nepatrí (to, že mu vyplňa život, neznamená, že mu ho dokáže celkom naplniť). Uniká mu, je v Ondrejevom svete cudzincom, hádankou bez riešenia: brat má chvíľku dojem a snaží sa nahovoriť si, že sestra „vie rozmýšľať celkom tak ako ostatní ľudia“ (s. 24), no väčšinou sa stretáva s neporozumením (napr. na s. 10: „medzi mnou a Rozarkou vzniklo nedorozumenie“).

Asymetria súrodeneckého vzťahu sa prejavuje aj nevyváženosťou jeho racionálnej a emocionálnej stránky. Prvý z aspektov – racionálny – je nevyhnutný prinajmenšom na to, aby vzťahu zabezpečil podmienky, priestor, v ktorom sa môže naplniť. Toto všetko je na bratovi. No ani emocionálna časť súžitia nemá, nemôže mať vyváženú podobu: je otázne, do akej miery objekt Rozarkinej „infantilnej prítulnosti“ (charakteristika Pavla Vilikovského)⁴ – teda Ondrej – je nezastupiteľný, nakoľko ho sestra vníma v jedinečnosti ich súrodeneckého puta a či nie je pre ňu iba po mame ďalšou (nahraditeľnou) realizáciou funkcie opatrovníka a ochrancu.

Nerovnomernosť vzťahu vyjadruje aj zvolená naratívna forma a spôsob, akým Šikula konkretizoval jej výrazové možnosti. Rozarkin brat je protagonistom a zároveň rozprávačom, jediným garantom vypovedaného, moderátorom príbehu. Tento postup Šikula používal pomerne často, no už v jeho ranej tvorbe prešiel závažnými vývinovými transformáciami. Ide o to, čo sme si už pomenovali ako pohyb od seba k inému, pohyb, ktorého smer sa ozrejmuje napríklad pri porovnaní prvej, na vlastný prežívajúci subjekt sústredenej prózy debutu (*Za zákutou zapískal vlak*) s väčšinou prác nasledujúcej zbierky *Možno si postavím bungalow*; výsledok tohto smerovania je v exemplárnej podobe prítomný v poviedkovej črte *Padali hrušky*, keď rozprávač takmer celkom uvoľní priestor inej postave. Dve zmienené intencie – vyjadriť seba a rozprávať o druhom (o jeho činoch, eventuálne dať mu priestor na vyjadrenie v monologickom pásme prostredníctvom priamej reči) – sa v próze *S Rozarkou* uplatňujú v paradoxnom prekrížení: brat v snahe povedať niečo o Rozarke hovorí vlastne o sebe, pretože, vzhľadom na nastolenú situáciu, je objektívne nemožné predstaviť Rozarku ako protagonistu, teda predstaviť jej „svet“: do neho nemá prístup ani jej najbližší. Toto riešenie je predznačené už v titule, významovo podvojným, možno povedať zavádzajúcim, klamlivom. Prostredníctvom mena zdanlivo vysúva do popredia mladšieho zo súrodencov, no jeho zaradením do predložkovej väzby mu upiera funkciu podmetu (subjektu, plnoprávnej hlavnej postavy, ktorou bola napríklad v rovnomennej próze *Manduľa*). Meno je tak iba súčasťou naznačenej, nedoartikulovanej syntaktickej konštrukcie, hierarchicky podriadenou okolnosťou vzťahujúcou sa k zatiaľ zamlčanému „kto“ a „čo“; ak však meno reprezentuje svoju nositeľku, potom jeho postavenie v gramatickej štruktúre titulu by malo vyjadrovať – a v tomto prípade sa tak aj deje – jej postavenie vo svete príbehu: v tomto prípade ide o závislosť.

⁴ VILIKOVSKÝ, Pavel: Na návšteve u Šikulu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82 (1966), č. 12, s. 18 – 19.

Analógia „významu“ a „postupu“, „obsahu“ a „štruktúry“ sa v próze prejavuje ako analógia dvoch vzťahov – vzťahu medzi súrodencami a vzťahom rozprávača k postave. S určitou licenciou to možno vyjadriť i tak, že Rozarka ako postava je pod naratívnu kuratelou brata-rozprávača. Je stvárnená inak ako Ondrej, nahliadnutá zvonku. Ich vzájomný vzťah je diskrétny, no veľmi výstižne vyjadrený stále sa opakujúcou ozvennosťou, charakteristickým prvkom súrodeneckých rozhovorov. Rozsiahle pásma priamej reči v dovtedajšej Šikulovej tvorbe vytvárali priestor, v ktorom sa postava mohla osamostatniť, vymaniť spod dohľadu rozprávača a na chvíľu ho dokonca nahradiť (v tejto súvislosti si pripomeňme monológy zametača v poviedke Uličky malého mesta). Kritika aj interpretátori viackrát upozornili na auditívnu stránku Šikulových prozaických prác, na „hudobnosť“ jeho vety a rytmickú prepracovanosť dialógov. Takéto usporiadanie má nespochybniteľné estetické dôsledky, no v tejto próze aj svoju výpovednú relevanciu. Upozorňuje na limitované možnosti rozhovoru s Rozarkou. Väčšina dialógov Ondreja so sestrou sa rozvíja na princípe echa, keď dievča reaguje na bratov podnet, a to buď otázkou (detským „prečo“), alebo súhlasne komentujúcou či protirečiacou repetíciou. Ozvennosť Rozarkiných replík je v niektorých prípadoch úplná, keď na začiatku svojej výpovede opakuje posledné bratove slová:

- „– Chutí? – *spýtal som sa jej (...)*
- Chutí, – *prikývla.*
- *Keď som býval na priváte (...) kúpili sme konzervy (...) V tej, čo bola za tri koruny päťdesiat, bol taký žltučký ovocný chlieb.*
- *Ovocný chlieb? Ja som ešte ovocný chlieb nejedla.*
- *Predávajú ovocné chleby, ale tie mi už tak nechutia. (...) A pravdaže najlepší chlieb je z múky.*
- *Z múky?“ (s. 27 – 28, zvýr. V. B.).*

Zväčša však Rozarka variuje významové jadro výpovede (ako je v nasledujúcom citáte spánok), pričom celé dialogické celky sa zo dňa na deň opakujú zároveň s opakovaním určitej elementárnej životnej situácie (večer):

- „*A potom nasledoval rozhovor navlas podobný rozhovoru z predošlého večera.*
- *Mali by sme ísť už spať, – povedal som ja.*
- *A mne sa spať nechce, – povedala ona.*
- *Ja som spala cez deň, – povedala ona. Pritiahla si svoju ruku, ako keby sa ňou chcela pohľadiť, a ďalej mi rozprávala do dlane.*
- *Spávať treba v noci, – povedal som ja.*
- *Mne sa v noci nechce, – povedala ona.*
- *Keď sa ani nesnažíš, – povedal som ja.*
- *Nechce sa mi snažiť, – povedala ona“ (s. 24).*

Echom je napokon aj posledný kratučký dialóg medzi súrodencami, ktorý odznie na ceste do ústavu:

„Okolo kaplnky svätej Rozálie stáli opustené vozy s hroznom, obletované celými krdľami vrabcov.

– Rozarka, nechceš hrozno?

– Nechcem“ (s. 58).

Zdanlivo milá, esteticky účinná hra dialogických opakovaní a variácií zviditeľňuje Rozarkinu komunikačnú závislosť a nepriamo diagnostikuje jej stav. Spolu s ďalšími motívmi zakladá pre dielo zásadné významové napätie medzi skutočnosťou (danosťou) a jej naratívnym „zjemňovaním“ (eufemizáciou) prostredníctvom nepriamych pomenovaní a zamlčievania, medzi nezvratnou osudovosťou Rozarkinho určenia a oddaľovaním, zarozprávaním (doslova „zariekavaním“) toho, čo sa musí naplniť. Rozprávačskú koncepciu prózy potom určujú dve protirečivé intencie: nevysloviť zrejmé, teda nepomenovať Rozarkin stav, a prázdny priestor po zmlčanom vyplniť niečím iným, takým, čo s bezprostredne doliehajúcou danosťou nemá nič spoločné; takmer polovicu naratívnej plochy diela potom zaberajú vložené rozprávania.

V úvode príbehu, keď sa súrodenci prvýkrát poberajú spať, sa rozprávač obracia priamo k poslucháčovi: „*Nevedeli by ste si celú situáciu predstaviť, keby som vám hneď na začiatku o sestre aspoň čo to nepovedal. Rozarka mala osemnásť rokov. Bola dosť vysoká, štíhla a tvárou sa podobala na mamu. O mame vravievali, že bola voľakedy krásavica*“ (s. 11). Z opisu vieme, koľko má Ondrejova sestra rokov, vieme, ako vyzerá, no o tom, čo má byť problémovým jadrom rozprávania, o Rozarkinom mentálnom stave sa dozvedáme iba sprostredkovane, z jej reakcií: na stene v kuchyni visí matkina fotografia, ktorú „*Rozarka považovala (...) za svoju*“ (s. 11). Ak sa aj rozprávač výnimočne vyjadrí priamo, použije vyjadrenie všeobecné („*Rozarka nerozumela*“, s. 7), alebo v neutralizujúcom kondicionáli („*Keby bola chápavejšia*“, s. 7); situácii primeranú a hodnotovo príznakovú dikciu použije iba raz („*Panebože, ako je to, že mám takú hlúpu sestru?*“, s. 40), pričom však tieto slová nie sú adresované Rozarke, ale staršej sestre, ktorá sa o ňu nechce starať. Nevysloviť, nepomenovať, oddialiť: akoby túto „prácu zamlčievania“ generovala určitá rovnako nevyslovená nádej, že by Rozarka mohla porozumieť, že iba nechce, aby si mohla presadiť svoje („*a ja som mal chvíľku dojem, že vie rozmyšľať celkom tak ako ostatní ľudia*“, s. 24); Ondrej však dobre vie, že ide iba o vedomý sebaklam, o zbožné želanie, nie reálnu možnosť. Ako je potom možné nadviazať s Rozarkou kontakt, presahujúci operatívnu, príkazovú modalitu, ako sa s ňou dá „dohovoriť“?

„...začal som jej rozprávať...“

Hneď na začiatku krátkeho príbehu Ondrejovho spolužitia s mladšou sestrou, na ceste medzi Šenkvicami a mestečkom, je potrebné odvrátiť Rozarkinu pozornosť od niečoho, čomu nemôže rozumieť: od „oplzlého vtipu“, ktorý šofér nákladného auta zakričal za súrodencami v domnení, že ide o milencov. „*Zahovoril som to tým, že som jej začal rozprávať, koľko bývalo pri ceste ovocných stromkov*“ (s. 7, zvýr. V. B.). Všimnime si – v nastolenej situácii rozprávať znamená zahovoriť. Rozprávania tu niečomu slúži, je funkciou; nemáme pred sebou – nepočúvame, nečítame – slobodný, vnútornou potrebou

motivovaný a „posvätený“ akt, autonómny výkon s nárokom na estetickú nezaujatosť, ale bezprostrednú reakciu na dianie, ktorá poslúžila na odvedenie pozornosti. Vracia Rozarku späť do sveta jednoduchých a zrejmych vecí, „prírodnín“, k „*orechom, slivkám, jablkám i hruškám*“ (s. 7) – do jej sveta. Na tomto mieste prvýkrát a ďalej skoro stále stavia rozprávač medzi Rozarkou a tými podobami sveta, ktoré sú pre ňu nezrozumiteľné, a preto potenciálne nebezpečné („oplzlé“), ochrannú hrádku zo slov; avšak tieto príbehy sú zároveň aj mediátormi, sprostredkujú a otvárajú iný, možno elementárnejší plán skutočnosti, ktorý je aspoň sčasti – ako dúfa Ondrej – jeho sestre prístupný.

Funkčná ambivalencia rozprávania adresovaných Rozarke spočíva v tom, že na jednej strane ide o operatívny akt, „zahováranie“, vytrhnutie z toho, čo sestru bezprostredne obklopuje: to sa však nedá urobiť bez náhrady, bez ponuky niečoho iného, čo by aspoň na čas onen vyprázdnený priestor „bezprostredného“ vyplnilo. Uvedená ambivalencia je uložená v základoch každého rozprávania: sprítomňuje neprítomné a vytesňuje aktuálne dané. Napokon ničím iným než zahováraním hrozby konca – smrti – nie je ani prapôvodné gesto „veľkej matky“ všetkých rozprávačov, Šeherezády. Ten Šikulov sa ocitá v situácii, ktorá uvedenú podvojnú nárácie (byť tu a zároveň sa dostať inde) obnažuje. V Rozarke má však poslucháča, ktorému nie je dovolené urobiť posledný nevyhnutný krok a vrátiť sa z onoho „inde“ späť k sebe, aby sa obohatený (povzbudený, poučený, dojatý...) počutým opäť konfrontoval s aktuálnou prítomnosťou – s vlastným životom.

Zdanlivo prostý, do privátneho priestoru lokalizovaný príbeh krátkoho spolužitia dvoch súrodencov tematizuje niektoré zo zdrojov a zakladajúcich formových princípov rozprávačstva; implicitne, bez toho, aby tieto konštanty okato predvádzal, „metodologicky“ (pre šesťdesiate roky príznakovo) transparentne zviditeľňoval – a mohol sa tak čitateľovi od cudziť, zbaviť vnútornej naliehavosti. Pri takomto návrate ku koreňom rozprávania aj Rozarkin nešťastný príbeh pripúšťa dve vzájomne si nekonkurujúce možnosti čítania. Na prvý pohľad je determinovaný osudovou danosťou, objektívne neprekročiteľným mentálnym limitom. Najzjavnejšie sa prejavuje neschopnosťou vzdať sa ustálených návykov (zvykla si líhať s mamou a nedokáže spať sama, čím nevedomky vyvoláva jednostranné erotické napätie atakujúce hneď dve spoločenské a kultúrne tabu: tabu incestu a tabu intímneho vzťahu s nesvojprávnym človekom). Bez toho, aby túto danosť akokoľvek spochybňovalo, vstupuje do príbehu aj priamo nereflektované stanovisko Ondreja, akcentujúce rodovú zodpovednosť za sestru a v širšom zmysle i zodpovednosť voči inému, imperatív pomoci tým, čo si sami pomôcť nemôžu. Nejde však o bežnú mravnú, zvonku rozsúditeľnú kauzu, ale o vnútorný rozpor, o problémové jadro prózy, explicitne neartikulované. Ondrej sestre rozpráva najmä v noci, oddiaľujúc to, čo musí prísť, čo od začiatku – nevysslovené, „zahovorené“ – visí vo vzduchu (hneď po príchode do mestečka rozprávačovi prechodia hlavou „*neveselé myšlienky, myšlienky na Rozarku*“, s. 7). Rozarkin odchod do ústavu nie je tak pre Ondreja prekvapením, ale napriek tomu ho pociťuje ako zlyhanie: nesklamal však iba ako brat, ale aj ako novodobá Šeherezáda, ako rozprávač, ktorému „tisíc a jedna noc“ vydržala iba pár dní.

Ondrejove rozprávania naplňajú takmer polovicu textového priestoru prózy. Ide o vložené príbehy, zasadené do „rámu“ hlavného rozprávania, vo významovej hierarchii

diela podriadené aktuálnemu daniu, tomu čo zažíva Ondrej s Rozarkou; vo vzťahu k tomuto daniu majú príležitostný charakter, až ono ich „vyvoláva k životu“. Príbehy majú rôznu podobu; pri pokuse o žánrovú stratifikáciu by sme mohli hovoriť o tradičnej rozprávke či povesti (o Augustínovi, s. 22), o biograficky dotovanom memoárovom rozprávaní (spomienky na kamarátov a ich mená, na detstvo, na strieľanie vtákov a spor s učiteľom, s. 14 a s. 31 – 35), o rozprávaniach vysvetľujúcich, tematicky zameraných (o albínoch, s. 14) alebo aj o miestopisne kontúrovanej legende (o strýcovi Vendelovi a kráľovi, s. 35 – 36, o metliarovi strýcovi Dreňovi, s. 50 – 54). Sám Ondrej všetko, čo hovorí Rozarke, nazýva rozprávkou (aj keď ide o spomienku – napr. na učiteľku Foldinárovú). Z hľadiska striktnnej žánrovej taxonómie je takéto označenie iste nepresné, je však výstižné z hľadiska nastolenej komunikačnej situácie – pre túto poslucháčku je naozaj väčšina z toho, čo si vypočuje, rozprávkou (alebo aj naopak: každé rozprávanie berie rovnako vážne, „naozaj“, pravdepodobne neodlišuje rozprávku od skutočnosti). Podstatnejším, aj do významovej štruktúry prózy intervenujúcim rozdielom medzi jednotlivými rozprávami je odlišnosť ich podania. Niektoré sa pred čitateľom ocitajú iba v podobe stručnej parafrázy v polopriamej reči („začal som jej rozprávať, koľko bývalo pri ceste ovocných stromkov (...) a že to všetko vysadili Šenkvičania“, s. 7). Od nich sa líšia dialogické rozprávania, vťahujúce Rozarku do rozhovoru („– Jeden kamarát (...) vie napodobniť drozda, slávika (...) a naporad všetkých operencov. – Vrabca tiež? – Vravím, všetkých. – Aj sojku vie napodobniť?“ s. 14). Napokon súčasťou knihy sú aj osamostatňujúce sa príbehy, ktoré prerastajú nastolený komunikačný kontext a začínajú žiť vlastným životom, ktoré už akoby ani neboli určené Rozarke, ale čitateľovi („Pravdaže, toto všetko som Rozarke nerozprával.“, s. 35 – 36; ako vidno, v rozprávaní o strýcovi Vendelovi a kráľovi je podanie pre čitateľa odlišné samotným rozprávačom – prostredníctvom „komentára“ v zátvorke – od „in usum Delphini“ redigovanej verzie pre Rozarku). Tendencia k osamostatňovaniu je najviditeľnejšia v rozprávaní o metliarovi strýcovi Dreňovi: graficky, medzerou, je na začiatku i konci vyčlenené z ostatného textu, začína in medias res, teda bez sprítomnenia situácie, v ktorej sa rozpráva a ani Rozarka doň nevstupuje otázkami a komentármi – až po tom, čo dohovoriť, Ondrej zistí, že sestra zaspala.

V dobovej reflexii Šikulovej prózy Pavel Vilikovský hodnotil niektoré z vložených rozprávaní ako prvky príliš samostatné, štruktúrne voluntárne a vo vzťahu k celku diela nemotivované: „(...) iskra často nepreskočí (...), hádam preto, že nestačíme sledovať autorove asociácie, ale tiež preto, že (...) vkomponovanie ‚rozprávky‘ je náhodné (z hľadiska motívov, napätia, kontrastu atď.).“⁵ V porovnaní s inými prácami Vincenta Šikulu sú tieto „neorganické“ prvky zdôvodnené prinajmenšom vonkajšími okolnosťami, situáciou „s Rozarkou“, potrebou neustále pútať jej pozornosť, pričom opakovanie, podobne ako u detí, nemusí byť na prekážku („Obaja sme sa rozveselili a ja som sa rozhodol, že aj v budúcnosti budem si môcť sojkou hocikedy vypomôcť, a teda si vypomôžem“, s. 15). Dôležitejšie – prinajmenšom pre postup diania a vývin postavy – však je, že „rozprávky“ postupne nadobúdajú úľavnú dôležitosť aj pre rozprávača: Ondreja, podobne ako Rozarku, jeho príbehy prenášajú „inam“, rozpráva sestra a pritom sa aspoň chvíľami vzdá-

⁵ Tamže.

ľuje od jej ťaživej prítomnosti. Dielo sa v tejto súvislosti stáva aj diskrétnou apológiou rozprávačstva: „*V takýchto chvíľach som bol rád, že som si na rozprávku so sojkou spomenul, ba že vôbec taká rozprávka jestvuje. Koľko vďačnosti som prechovával k tomu, ktorý ju napísal, či vymyslel. Kto vie? Možno bol horár a možno bola sojka...*“ (s. 26). Próza s Rozarkou je tak aj rozprávaním o zrode rozprávača pod vplyvom okolností, z núdze, o postupnej ceste od nutnosti k potešeniu: najucelenejšie a významovo už celkom osamostatňujúce sa vložené príbehy sú v jej závere (o metliarovi). Ako vyzerá tento rozprávač, do akej miery sa podobá na svojich kolegov, s ktorými sme sa už v Šikulových dovtedajších prácach stretli, a nakoľko sa od nich líši?

Vzťah medzi rozprávaním ako výkonom, aktom a jeho obsahom môže byť z hľadiska času naplnený dvoma spôsobmi. Prvým je rozprávanie podané ako spomienka: medzi aktuálnym rozprávaním a tým, o čom je reč, je v takomto prípade zjavná časová dištančia. Rozprávač vidí dianie, o ktorom referuje, ako uzavretý minulostný celok, najčastejšie v podobe príbehu, a spoľahlivo, ešte pred zahájením rozprávania disponuje jeho začiatkom i koncom. Tento postup využil Šikula napr. v črte Padali hrušky, ale zjavnejší je v poviedke Dlhé týždne s jasnými nocami pred odletmi sťahovavých vtákov zo zbierky *Povetrie*, kde už prvá veta stanovuje výrazný odstup medzi aktom rozprávania a rozprávaným: „*Keď som bol malý chlapec, ešte skôr ako som začal chodiť do školy, zažil som jedno neobyčajné dobrodružstvo, na ktoré nikdy nezabudnem.*“ Inak vyzerá rozprávanie sugerujúce bezprostrednosť vo vzťahu k rozprávanému: dianie a referovanie o ňom sú prepojené, v časovom kontakte, rozprávač nemá k dispozícii uzavretý príbeh a hovorí „zvnútra“ udalostí, pričom určité sekvencie bezprostredne zažitého naratívne sumarizuje uprostred diania a radí ich jednu za druhou v poradí, v akom sa mu vyjavujú. Výrazom uvedeného prístupu je často vnútorný monológ zrkadliaci vedomie protagonistu – účastníka diania. Dobrým príkladom na takúto bezprostrednosť je poviedka Za zákrutou zapísal vlak, prvá zo Šikulovho debutu.

Novela *S Rozarkou* funkčne kombinuje oba prístupy: otvorenú, živú bezprostrednosť diania, predstaveného ako aktuálne, a emocionálnu naliehavosť spomienky na udalosti zakliate v „stratenom čase“ minulosti, do ktorých nemožno nijakým spôsobom zasiahnuť: „čo sa stalo, už sa neodstane“. Na prvý pohľad v próze dominuje bezprostrednosť, napríklad v úvodnom obraze Ondreja, ktorý rekapituluje udalosti končiaceho dňa: „*Práve som sa s ňou vrátil od sestry. Do Šenkvic sme sa priviezli vlakom (...)*“ (s. 7). Príslovka „práve“ vyjadruje tesné spojenie – presne podľa slovníkovej charakteristiky „bezprostrednú časovú blízkosť“ – medzi rozprávačovým teraz a predtým. Skutočnosť, že dianie pohlcuje protagonistu aj vo funkcii rozprávača, že ani ako referujúci nemá zjavný časový odstup od svojho spolužitia s Rozarkou, implicitne potvrdzujú aj sporadické temporálne určenia v rozprávaní (tie určenia, ktoré zabezpečujú jeho postup). Takmer výhradne sa vymedzujú iba voči jednému momentu, jedinej udalosti, ktorou je Rozarkin príchod od sestry. Od neho je odmeriavaný „prvý večer“ (s. 10), „druhý večer“ (s. 22), ale aj prvá nedeľa (ako „prvá“ vyjadrená kontextovo, nepriamo)...: teda celá postupnosť aktuálneho diania. Časovo sa tak svet rozprávania delí na dve elementárne zložky, na minulosť pred Rozarkou a prítomnosť s Rozarkou. Toto jednoduché časové usporiadanie je už v priebehu rozprávania sporadicky narušané (viď odstup od diania na s. 15 prostredníctvom bliž-

šie neurčeného dnes, ktoré implikuje prítomnosť rozprávačského aktu: „Už som len tak táral a dnes by mi veru za nič na svete nezišlo na um, čo všetko som pospomínal“, zvrý. V. B.). Zásadne sa však mení až v jeho závere. Nejde pritom o komplikované prevrstvenie, iba o pozičný posun – o nové miesto v čase, ktoré zaujme rozprávač, keď vysloví „už som ju viac nevidel“ (s. 59). Dovtedy aktuálne s Rozarkou sa stáva minulosťou, a nielen preto, že cesty Ondreja a jeho sestry sa práve rozchádzajú: predovšetkým preto, že sa rozchádzajú *navždy*. To nám však nemôže povedať Ondrej v momente, keď opúšťa Rozarku, to môže vedieť iba rozprávač, teda znovu Ondrej, ale inokedy, neskôr, keď už nemá bezprostredný časový kontakt s dianím. Práve tu sa príbeh stáva minulosťou, definitívne sa uzatvára – a práve takáto, minulosťná podoba spätne „patinuje“ celé rozprávanie: dodá mu onen sladkobôľny emocionálny akcent, charakteristický pre náš vzťah k definitívne strateným veciam, aktivizuje pamäť s jej ambivalentnou potenciou sprítomniť neprítomné, apeluje na sentiment.

„Šiel som domov nešťastný viacej ako inokedy“ (citovosť)

Ondrej okrem toho, že rozpráva (nám i Rozarke), je aj hlavnou postavou svojho príbehu. Zdalo by sa, že ide o variant na seba sústredeného rozprávača-protagonistu, príznačného pre niektoré prózy prvej poviedkovej zbierky. Nie je to celkom tak, o čom svedčí mimoriadna pozornosť venovaná sestre. Problémom je skôr ten „druhý“, o kom by mal rozprávať. Mentálny regres, charakterizovaný absenciou vývoja, ustrnutím a navonok stálosťou reakcií, teda opakovaním a zacyklením sa, vylučuje moment zmeny, postupu odniekiaľ niekam inam: preto je Rozarka celým svojím založením človekom mimo príbehu. Ondrej môže porozprávať, čo sa stalo s Rozarkou, čo s ňou/pri nej zažil (on zažil!) a kam ju nakoniec musel odvieť, ale z niekoľkých elementárnych, stereotypne sa opakujúcich reakcií, ktorými jeho sestra disponuje (prítulnosť – záujem – odpor – plač), ťažko možno diferencovanejšie usudzovať na to, čo prežíva ona. Rozarka, podobne ako jej starší literárny brat Jozka Pilný (z poviedky Cestou na šalandu zo Šikulovho debutu), je „vy-povedateľná“ len vo veľmi obmedzenej miere. Ak teda rozprávač hovorí o sebe, robí tak, lebo je to jediná možnosť, ako vôbec *niečo* povedať o Rozarke.

Ondrej má veľa spoločného s mnohými postavami iných Šikulových próz. Podobne ako protagonistu poviedky Za zákrutou zapísal vlak ho spoznávame vo chvíli radikálnej životnej zmeny: tam je to odchod na vojnu, tu zmena zamestnania, bydliska – a hlavne životnej role. Mládenec, ktorému sa dovtedy „dobré vodilo“ (s. 13, a ďalej pokračuje: „(...) koľko som mal kamarátov a ako sa mi za nimi chnie...“), sa stáva opatrovníkom mentálne zaostalej sestry a má jej nahradiť nebohú mamu. Ak mu hneď potom, čo sa ujal tejto úlohy, „prechodili hlavou neveselé myšlienky, myšlienky na Rozarku“ (s. 7), neskôr, „nešťastný viacej ako inokedy“, je presvedčený, že „z toho všetkého zblaznie, alebo si dačo vyvedie“ (s. 40).

Ondrejov vzťah k sestre a teda aj jeho emocionálna účasť na jej osude majú ambivalentnú podobu. Na jednej strane ide o bremeno, ktoré na seba zobral vedený súcitom i vedomím rodovej zodpovednosti a solidarity, zároveň však voči nej „nevdojak“ pociťu-

je nehu (nevdojak: v rozpore so zámermi – teda „naozaj“, autenticky). Rýchlo prechádza od ľútosti voči sestre k sebaľútosti. Túto citovú podvojnúť dobre charakterizuje výjav z prvého večera, keď sa pokúša utešiť plačúcu Rozarku: „(...) pokračovala v náreku, ani čo by bol nárek otčenášom, modlitbou alebo ktoviečím; nevedel som jej v ňom zabrániť, hoci som zhľadával všelijaké slová ľútosti. Povyslovoval som skoro všetky pekné slová a ani som si neuvedomil, kedy som prešiel od pekných slov do nariekania. Začal som sa žalovať (...)“ (s. 13). Šikula tu doťahuje osobitý, už v predchádzajúcich prácach rozvíjaný variant sentimentalizmu.⁶ Próza s Rozarkou je jedným z vrcholov významnej tendencie autorovej tvorby, ktorú možno skusmo pomenovať ako regionálne príznakový príspevok k slovenskej verzii „citovej výchovy“, tendencie spájajúcej Šikulove práce s dielami jeho mladších súčasníkov Rudolfa Slobodu a Pavla Vilikovského, alebo aj Dušana Kužela či Pavla Hríza. Spomenutá regionálna, z krajových a rodových zdrojov čerpajúca príznakovosť, inak povedané istá „domáckosť“, zároveň Šikulu od jeho vrstovníkov odlišuje: v porovnaní s ním je citovosť raného Vilikovského i Kužela akcentovaná skôr generačne, u Slobodu sa konfrontuje s racionalizujúcimi konceptmi vedomej seba výchovy a seba tvorby, u Hríza zasa s dejinami (pričom – aby v nich obstála – musí si nasadiť mimikry jazykových hier a cynizmu).

Podľahnutie Rozarkinej „larmoajantnosti“ hneď v prvý večer spoločného pobytu nie je ojedinelým prejavom Ondrejovho sentimentu. Citovosť je vlastne jedným z dôvodov, prečo sa súžitie zavŕši neúspechom. Rozarka predstavuje pre Ondreja na jednej strane bremeno, ktoré, navigovaný vedomím rodovej zodpovednosti, prijal, avšak týmto sa protagonistov vzťah k sestre zďaleka nevyčerpáva. Zodpovednosť, vždy založená na určitej racionálnej korekcii, je postupne prekrytá silnou citovou väzbou, pričom práve ona (iba zdánlivo paradoxne) znemožňuje Ondrejovi konať tak, aby spolužitie bolo ďalej možné: „Akosi mi nedalo, aby som ju nepohladil.“ (s. 17); „Mal by som byť na Rozarku prísnejší. Rozhodnúť sa a rozhodnutie nikdy za žiadnu cenu nezmeniť... A Rozarka by plakala... A mne by bolo ľúto.“ (s. 25); „Začal som jej vyčítavať, ale ona sa ku mne pritúlila, a ja som odrazu stratil všetky slová, ktorými som ju chcel vyhrešiť“ (s. 40). Citovosť Šikulovho protagonistu je aj v tejto próze – podobne ako v predchádzajúcich – prístupom, ktorý v nastolených epických rámcoch neponúka riešenie, iba oddialenie a chvíľkovú úľavu. Dožičí svojmu nositeľovi „požehnané“ chvíle, keď sa zdá, že od túžby k jej uskutočneniu je iba kúsok, dožičí mu tichý večer, v ktorom hravé a pre nezasväteného bezúčelne pobiehanie detí, naháňajúcich motýle rovnako bezúčelne poletujúce medzi lampami, sa skladá do esteticky výnimočne pôsobivého výjavu, umocneného Rozarkinou

⁶ Súvislosť s týmto viac ako dvesto rokov starým literárnym smerom vyzerá na prvý pohľad paradoxne, najmä ak si pripomenieme jeho zviazanosť s rozvíjajúcou sa meštianskou spoločnosťou daných čias. Základňa Šikulových próz je rurálna, ale podoba jeho hrdinu, vyhŕajajúceho sa voči svojmu spoločenstvu a zdôrazňujúceho jedinečnosť vlastného prežívania, sa svojim individualizmom približuje postavám tohto smeru. (Prejavom tohto vyhŕajovania je napokon aj skutočnosť, že svoj záujem nesústredzuje na sociálny priemer spoločenstva, na „typické javy“, ale na jeho margo.) Podľa slovníkovej charakteristiky v tvorbe sentimentalizmu je „cit (...) ponímaný (...) ako kritérium hodnoty človeka a jeho konania“: tieto slová možno bezo zvyšku vzťahnúť aj na významnú časť Šikulovej tvorby, prednostne na prózu *S Rozarkou*. (Citované podľa Vlašin a kol.: *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha : Orbis, 1977, s. 274. Autorkou hesla Sentimentalizmus je Jiřina Táborská.)

roztúženosťou; na chvíľu sa ocitol v jej svete, sú v ňom spolu a splniť jej všetko, čo chce, sa zdá na okamih takým samozrejším:

„Všade bolo ticho a aj deti pobiehali tak náramne tichučko, tak jemne, ako keby sa báli rozvibriť pod lampou prach, ešte aj vedy, keď letel dosť rýchlo... motýľ, motýľ, ten je krásny, zavýskla Rozarka a sukňa sa jej roztrepotala, joj, keby tak mala sieťku, dočiahla by vyššie než chlapci, možno by sa dotkla svetla, ktoré by sa rozkolísalo a hádam by ešte viacej zažiarilo a dievčatko pri drevenom stole vyskočilo by radšej na stôl, aby mohlo lepšie zadupať...“

Mestský strážnik: – Deti, chodte už spať!

Deti zostanú stát a očami sledujú motýľa, ktorý sa pomaly vzdáva, ani čo by sa bol naľakal policajta.

Policajt po chvíli znova: – Deti, neviete koľko je hodín?

Až teraz sa deti pozerú na uniformu.

Policajt: – Tak čo je?

– Ondrejko, chcela by som motýľa, – povie Rozarka a oči jej svietia tak čistučko, že by som už pre ten pohľad dokázal urobiť všetko na svete.

– Rozarka, už je veľa hodín...

– Ondrejko...

Policajt podíde k deťom o voľačo bližšie a tie sa začnú rozchádzať.

Rozarka pozerá ešte stále na mňa: – Ondrejko, chcela by som motýľa...

– Nachytám ti motýľov, koľko budeš chcieť.

– Naozaj?

– Naozaj.

– Ondrejko, a akých?

– Všetkých. Nachytám ti motýľov, koľko budeš chcieť.

Vezmem ju za ruku a odchádzame domov“ (s. 49).

Ondrejovo rozprávanie tu dosahuje svoj emocionálny i významový vrchol: v tejto chvíli naozaj s Rozarkou sa na okamih uskutoční nemožné – spolubytie súrodencov. Čo nasleduje potom, má zostupnú tendenciu, je iba dopovedaním zrejmeho. Ondrej tuší, že bez Rozarky mu bude ťažko, no zároveň si musí priznať, čo nechcel vedieť a vedel už od začiatku – „s Rozarkou“ sa nedá. Týždne so sestrou boli pre protagonistu aj svojho druhu naplnením a citovým prebudením, no zároveň založili vedomie nezvratnej straty, vnútornú situáciu, s ktorou sa už nedá nič robiť, iba znášať. Preto aj v na prvý pohľad nezáväznom a teda „iba krásnom“ obraze voľnej hry motýľov a detí je vložený určitý skúsenostný korektív. Významová platnosť výjavu vo vzťahu k Ondrejovmu príbehu nadobúda formu implicitného podobenstva: nočný motýľ lietajúci okolo lampy je zrejmu kultúrnou šifrou nesplniteľnej túžby, jeho krása je niečím, čoho sa nemožno dotknúť, čo nemožno chytiť („vlastniť“, „mať nastálo“), iba ak v znehodnotenej, „neživej“ podobe. Ved ráno, keď ho mŕtveho nájde dedinčanka na trhovom pulte, „odporom zvrátiť tvár“ a „zhodí motýľa na zem“ (s. 48). Aj chvíle, v ktorých sú Ondrej a Rozarka naozaj spolu, sú krátke a prchavé, nedajú sa napláňovať, nemožno v nich utkvieť, pobývať dlhší čas.

Postavu tradičnej sentimentálnej literatúry, keď si prešla svojím „utrpením cností“, čakalo „víťazstvo alebo tragická záhuba“; v larmoajantnej dráme „prechádza utrpením čo najdojemnejším, aby nakoniec jej cnosť bola šťastnou náhodou zaslúžene odmenená“.⁷ inak povedané, citovosť dostane svoj vonkajší príbehový výraz, epický alebo dramatický. Po dvesto rokoch ostáva Šikulovmu protagonistovi „hatený sujet“ – lyrika: cit nenachádza svoj výraz v čine, pokus oň nemá očakávaný výsledok, svet sa nemení a hrdina sa naostatok vyrovnáva iba s vlastným vnútorným rozpoložením, s pocitmi.

Inú, nezvládnutú verziu „citovosti“ prináša postava Ondrejovho a Rozarkinho otca. Starcova zádrapčivosť je výrazom zväčša nevysvetliteľného a teda iracionálneho odporu k celému svetu i k vlastnej rodine (odíde od manželky, hoci kontakty celkom nepreruší: jeho zatrpknutosť je iba čiastočne motivovaná tým, že mu časť pozemkov vyvlastnili, vid' s. 45). Otcova faktická ľahostajnosť k postihnutej dcére kontrastuje s Ondrejovou snahou postarať sa o Rozarku. Obrazom jeho vzťahu k ľuďom je miesto, kde býva – zanedbaný dom na samote vysoko nad dedinou. Máme pred sebou jedného z galérie Šikulových čudákov, avšak bez ich komunikačnej otvorenosti voči svetu. Ak aj zájde medzi ľudí, potom iba preto, aby sa pohádal: „*Predvečerom znenazdajky prihrmel otec. Najprv tresol bránou, potom za sebou pricapil dvere, takže sa až okná zatriasli, a hneď začal robiť krik. (...) pobehal po izbách, kopol do stoličky a ako prišiel, tak aj odišiel*“ (s. 29 – 30). Marginálne postavenie Ondrejovho otca (symbolizované už miestom, kde býva) je výsledkom jeho vlastného rozhodnutia. Charakterizuje ho uzavretosť, ktorá protirečí otvoreným podobám subjektu z iných Šikulových próz.

V roku 1966, po vydaní ďalších dvoch prozaických kníh, bolo zrejmé, že regionálna „jednota miesta a ľudí“, ako ju naznačovala druhá zbierka próz *Možno si postavím bungalow*, sa stáva určujúcou tendenciou Šikulovej tvorby. Ponad textový priestor jednotlivých kratších próz a kníh si buduje krajovo kontúrovaný literárny svet s pevnou topografickou a premenlivou personálnou základňou. Konkrétne diela nie sú uzavreté, postavy sa po „odohratí“ svojho partu nestrácajú, iba menia svoju funkciu: protagonisti sa neskôr objavia v komparze, vedľajšia postava na chvíľu dostane hlavnú rolu. V novele *S Rozarkou* sa takto mihne Hejgeš (s. 42) z pásma Žobráci (v knihe *Nebýva na každom vršku hostinec*), ale aj Mandulin syn v replike, ktorá variuje dialóg z novely *Mandula*,⁸ alebo mestský zametač (s. 20), ktorý nám pripomenie Uličky malého mesta; spomína sa aj dedina Hruškovec, kam zasadil Šikula svoju detskú prózu *Prázdniny so strýcom Rafaelom*. Funkciu centra Šikulovho literárneho priestoru má vinohradnícke mestečko s internátom, študentmi a Štúrovou sochou na námestí, literárna konkretizácia Modry. Jednota poviedok, črt a noviel, priestupných a voči sebe navzájom otvorených, sa skladá do jednoty diela, ktorú garantuje nielen inštancia autora, ale homogenosť prozaického sveta. V novšej slovenskej próze veľmi podobným spôsobom vybudoval zo žánrovo rôznorodých diel svoj epicky jednotný Palánk Ladislav Ballek: tu išlo o tri knihy z najšťastnejšieho obdobia autora, u Šikula o tvorivý princíp, ktorým sa autor riadil celý život.

⁷ Vlašín, c. d., s. 275.

⁸ „– Či si? – opýtal sa ho. / – Mandulin, – odpovedal chlapec. / – Mandulin? (...)“ (*S Rozarkou*, s. 52); „– Či si? – opýtala sa. / – Mandulin. / – Mandulin? (...)“ (ŠIKULA, Vincent: *Možno si postavím bungalow*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 76).

Vincent Šíkula je spisovateľ schopný priestorovo konkretizovať, lokalizovať, epicky „uzemniť“ svoje prózy: je to dobré literárne východisko – „byť odniekiaľ“. Dôveryhodnosť priestoru zakladá presvedčivosť príbehu, ktorý je v onom priestore zasadený. Hoci vieme, že priestor – podobne ako všetko ostatné v diele – je stvorený iba rozprávaním, mal by byť stvorený tak, aby sme cítili, že tu bol pred ním a zostáva aj potom, keď sa rozprávač odmlčí. Príbeh Ondreja a jeho sestry prekračuje lokálne určenia, no aby to bolo možné, musí nejaké mať. S pomocou konkrétneho smeruje k niektorým kultúrno-antropologickým konštantám. Patrí sem zodpovednosť za iného, starosť, citová emfáza vo vzťahu k sebe i schopnosť sú-cítiť s iným – ale aj rozprávačstvo ako jedna z možností, ktorou aspoň na chvíľu úľavne „zvládame“ náš svet a pomáhame k tomu druhým. Veď táto potencia je neprepočítateľne, zvukovo vpísaná už v mennom titule diela: od rozprávky k *Rozarke* a zase späť naozaj nie je ďaleko.

PRAMEN

ŠÍKULA, Vincent: *S Rozarkou*. Bratislava : Smena, 1966.

LITERATÚRA

JENČÍKOVÁ, Eva: Kalendárium života a diela Vincenta Šíkulu. In: ŠÍKULA, Vincent: *Ornament a iné prózy*.

Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 619 – 626.

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

VLAŠÍN, Š. a kolektív: *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha : Orbis, 1977.

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

SUMMARY

The article is focused on interpretation of the most popular and known fiction of a Slovak author Vincent Šíkula. His novelette *S Rozarkou* (With Rozarka 1966) belongs to the early and the most productive period of his work (fictions from the 60-tieth) and represents one of two significant creative tendencies of the writer – he was focused more on the private problems, on a single relationship, destiny. Concurrently to that in a polyphonic narration with the book *Nebýva na každom vršku hostinec* (There is not an Inn on Every Top Hill) he began to develop the other, socially – historical line, culminating in his collection of fictions *Ťažisko* (The Locus).

The study is an attempt to depict a narrative concept of the fiction, determining by two contra dictionary intentions. The narrator and the protagonist of the story took cares for an adult but mentally retarded sister Rozarka. Her condition cannot be (is not intentionally) determined. The empty space of silence is to be filled by something else not corresponding to the problem; almost half of the narration is filled with stories. Simple, private space, localized story of a brother and a sister's sharing lives together became a source of themes which are foundational for the formatting principles of the narration; the fiction *With Rozarka* is in that way also a story about birth of a narrator who shares his experience coming from the difficult circumstances.

Vincent Šíkula in that novelette developed a unique variant of sentimentalism. His work is one of his creative climaxes and also it could be determined as regionally distinctive contribution to a Slovak version of "sentimental maturing", tendency putting together Šíkula's works with fictions of some of younger writers Rudolf Sloboda, Pavol Vilikovský, Dušan Kužel, and Pavol Hruží.