

Dvakrát „metodologická poviedka“ (Rudolf Sloboda, Pavel Vilikovský)

ZORA PRUŠKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

„Kríza. Už nejestvuje čistý príbeh bez komentára, už nejestvuje román, kde by jednou postavou, alebo aspoň figúrkou nebol básnik.“

(Rudolf Sloboda: Metodologická poviedka)

„...nerád to vravím: nemám vás rád, rozprávači...“

(Pavel Vilikovský: Metodologická poviedka)

PRUŠKOVÁ, Z.: Two times „a methodological short story“ (Rudolf Sloboda, Pavel Vilikovský)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 59, 2012, No 1, p. 17 – 28.

The 1960s meant an important cultural U-turn from the realistic method of depiction to alternative approaches and means of expression in Slovak art and literature, too. The decade brought new classification of values as well as a new philosophical view of the reality. In the conditions of our country the anthropocentric pattern of the world's depiction came into use, the human became the centre of its attention. The key prosaic works written in this period confirm the use of the anthropocentric pattern and they go even further benefitting from it in various ways and establishing individual styles of their authors. Rudolf Sloboda and Pavel Vilikovský used short prosaic works of the late 1960s to demonstrate new text strategies involving readers in creating a text experience. The side effect of such efforts, as the present study tries to show, is not only spontaneous presence of relevant poetological and philosophical affinities with the contemporary European literature (new novel) but also a modified relationship to artistic self-referentiality of a literary text (writing as an alternative to the reality).

Key words: the 1960s, text, text strategy, mimesis, genre

Rudolf Sloboda a Pavel Vilikovský patria do jednej generácie autorov. Napriek tomu, že osudy ich diela sa po roku 1989 vyvíjali odlišne – Vilikovský exceluje, Sloboda statočne bráni svoj „autorský štít“ –, v rámci širšej úvahy o textoch a ich premenách v čase je možné obidvoch umiestniť do jednej typologickej a poetologickej paradigmy. Základnou spoločnou charakteristikou ich textov je vyviazanie sa z normatívnych princípov klasického epického zobrazenia a rozprávania a z poetologických zákonitostí tradičnej fikčnej fabulácie. Spoločným sémantickým zámerom je preto premena kódu zobrazenia na semiotiku rozprávania, na rétorickú akciu, ktorá žánrové súvislosti textu otvára v nových, dovtedy netematizovaných súvislostiach.

Texty, o ktorých bude reč, pochádzajú z konca šesťdesiatych rokov. Slobodova poviedka bola prvýkrát uverejnená roku 1969 v 6. čísle časopisu *Slovenské pohľady*, potom sa dostala v skrátenej podobe do textu *Romaneto Don Juan* (1971) a napokon do posmrtné (1995) vydanéj zbierky *Herečky*. Genéza Vilikovského textu je datovaná do toho istého roku. Časopisecky bol publikovaný v *Slovenských pohľadoch* č. 12, teda asi šesť mesiacov po publikovaní Slobodovho textu. Knižne sa poviedka objavila roku 1989 vo výbere *Eskalácia citu*. Slobodova poviedka teda časovo veľmi bezprostredne predchádza Vilikovského text.

Aj z tohto hľadiska je zaujímavá ich spoločná voľba *metodologickej* témy, ktorá obidva texty posúva do polohy spisovateľských výkonov z tematického okruhu ars poetiky, teda k textom, ktoré môžu mať iniciálnu, kľúčovú alebo programovú pozíciu v kontexte autorovho diela alebo môžu sugerovať súvislosti s kontextom obdobia svojho vzniku.

Myslím, že vo väčšej miere to platí o texte P. Vilikovského. V tejto súvislosti si môžeme pripomenúť, že text *Metodologickej poviedky* autorovmu monografistovi Petrovi Darovcovi poslužil ako východisko pre čítanie a interpretáciu Vilikovského autorského gesta, teda aj pre interpretáciu textov tohto autora ako celku – dôkaz nájdeme v autorovej monografii, spolu s relevantnými zisteniami k autorskej typológii Vilikovského prózy.

Skôr ako prejdem k interpretácii uvedených textov, predkladám stručný komentár k literárnohistorickým súvislostiam.

Ukazuje sa, že obidva texty sú produktom uvoľneného pohybu v umení a literatúre šesťdesiatych rokov. Sú tiež výrazom preferencií kreatívneho autorského výkonu na rozdiel od predtým preferovaného gesta, ktoré bolo podmienené konsenzuálnou ideologickou dohodou. Sprievodnou vlastnosťou týchto textov je preto autorská reflexia metódy a širšie aj zmyslu tvorivého výkonu.

Oba diskutované texty sú tiež dobovo podmieneným komentárom k zmeneným stratégiám písania, ambivalentne nasmerovaného proti esteticky nepríznakovej štruktúre uzatvorených naratívov. Kompletnejšia a dôslednejšia, systematickejšia, a teda aj textovo štruktúrovanejšia je tendencia „predviesť metódu“ u Vilikovského, pretože je nasmerovaná viac dovnútra textového výkonu, a nevyčerpáva sa len edukatívnou úvahou o jeho zmysle, ako je to u Slobodu. Poviedka zapadá do tematického okruhu textov napísaných a časopisecky publikovaných na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov (v knižnej podobe poviedky tvoria druhú polovicu výberu *Eskalácia citu*, 1989).

Slobodovu poviedku môžeme situovať do okruhu jeho tretej publikovanej knihy, poviedkovej zbierky *Uhorský rok* z roku 1968. V širšom zmysle je tento druh epiky orientovaný na ozvlášťujúci prepis žánrov protoepickej (historickej, etnografickej, filozofickej), ale aj rozprávkovej proveniencie, pričom opomína alebo dokonca ignoruje „vierohodnosť“ prototextu. Dopisuje ho v modalite náhlejšej inšpirácie, skrytých, podvedome (surrealisticky) motivovaných súvislostí, náhodnosti, nemotivovanej asociatívnej, spánkového aj bdélého snívania. V akcii rozprávača to podporuje falzifikáciu textovej epickej správy, diskurzivitu výrazu, rétorické prechýľovanie epického naratívu do lyrizujúcej, reflexívnej polohy. Iniciuje to vysoký podiel atraktívnosti, exkluzívnosti, arteficiálnosti a hermetickosti pri kreovaní textov.

Inak postupuje Pavel Vilikovský, ktorý svoju *Metodologickú poviedku* na rozdiel od Slobodu píše ako viacnásobnú, otvorene tematizovanú r e p l i k u. Je to jeho typický autorský postup, literárne dielo je u tohto autora vždy komentárom, reflexiou na margo prototextu, pričom tento je vždy aj priznaný, t. j. naratívne zakomponovaný do výpovede. Pokiaľ ide o identifikovateľné citácie, práca s novinovým, súdnym, odborným prototextom je súčasťou štylisticko-rétorického vkladu do autorovej výpovede (je to aj prípad nášho textu) a má priamy vplyv na štylistickú modalitu textu, ktorou autor ironizuje, paroduje, resp. inak parafrázuje príľahlé súvislosti textového diania. Podobne je textová výpoveď kreovaná aj pri skrytých a poloskrytých citátoch literárnej povahy, ktoré majú u Vilikovského často podstatný podiel na utváraní textu. V rozsahu využívania stratégií intertextuality a intratextuality sa tomuto problému venoval Peter Zajac vo svojom doslove k výberu z autorových próz.¹ V takomto prípade ide o otvorenú hru s čitateľom, úspešnú podľa miery jeho dispozícií „citované“ identifikovať.

Tento postup je nielen ziskom, ale tiež úskalím Vilikovského písania. V niektorých prípadoch podmieňuje rétoriku plochej, publicisticky smerovanej výpovede, ktorú autor využíva s apelatívnou a expresívnou intenciou voči čitateľovi. Rozhodne to však nie je prípad na tomto mieste interpretovaného textu.

Ak som si pre svoju interpretáciu zvolila autorskú dvojicu Sloboda – Vilikovský, dotýkam sa týmto náčrtom pnutia medzi modernou a postmodernou v slovenskej próze druhej polovice minulého storočia. Podotýkam, že túto súvislosť registrujem ex post, teda s vedomosťou o neskoršom vývine diela obidvoch autorov.

Pripomeňme si preto aktuálny čas (dobový kód), v ktorom obidva texty vznikli. Východiskom môže byť zopár poznámok k poeticko-estetickému situácii literatúry druhej polovice šesťdesiatych rokov.

Organizujúcim a štrukturujeúcim princípom prózy šesťdesiatych rokov bola tematická a poetická mnohotvárnosť. Presadila sa ako prirodzený dôsledok reglementácií v literárnom živote päťdesiatych rokov a literárnemu životu na jedno desaťročie vrátila suverenitu imanentného, esteticky nezávislého pohybu žánrov, tém a poetík.

Dôležitým ziskom kultúrneho diania šesťdesiatych rokov bola vzájomná blízkosť predtým umelo oddelovaných oblastí ľudského záujmu, nekľčovitý prienik umenia a vedy, prirodzená súvislosť rôznych podôb umeleckej komunikácie: literatúra, výtvarné umenie, divadlo, film, z ktorých hlavne film a jeho špecifické poetologicko-naratívne podoby (robbe-grilletovská filmová vizualita a narácia, civilizmus a etický minimalizmus českej „novej vlny“, ako aj výtvarné inšpirácie pop-artom a informelom) mali výrazný vplyv na estetické postupy najmladšej literatúry.

Nešlo však len o aktuálne, nové vplyvy, veľký význam mal aj návrat vplyvu umeleckej avantgardy z medzivojnového obdobia. Udialo sa tak hlavne v reprodukčnej, interpretačnej a citačnej sfére kultúrneho života, výrazne v oblasti prekladu umeleckej a vedeckej literatúry. V próze bol tento pohyb postupný, od renesancie „lyrizácie“ prózy (naturizmus štyridsiatych rokov), cez obrodu nesujetových, ornamentálnych a populárnych epických postupov až po sformovanú a paralelne etablovanú novú literárnu situáciu,

¹ ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 813 – 873.

tak ako ju vnímame od začiatku šesťdesiatych rokov až po presadenie sa normalizačného režimu po roku 1972.

K základnej charakteristike tohto obdobia patrí demokratizácia verejného a kultúrneho priestoru, a teda aj rozšírenie pojmu literárnosti, čo spôsobilo postupnú relativizáciu, neskôr dekompozíciu a dekonštrukciu klasického realistického príbehu s mimetickým rozprávačom a nediskurzívnym naratívom. Prózu inovovaného typu sprevádza psychologizácia, introspekcia, dekompozícia logiky a kauzality príbehu na časovej a priestorovej rovine, čo v značnej miere komplikovalo a zexkluzívňovalo jej výraz. Veľkoryso vymedzený pojem literárneho diela v tomto období znovuobjavil vytesňované prozaické žánre: satiru, reportáž, detektívku, príbeh s tajomstvom, modelovú prózu. Uplatnili sa buď v čistej podobe, alebo ako ozvlášťujúce postupy v psychologickkej a spoločenskej próze.

Táto štruktúro-semiotická prestavba umeleckého textu sa uskutočňovala postupne, v troch etapách od roku 1958 do roku 1972 v okruhu prispievateľov časopisu *Mladá tvorba*. Jej najdôležitejším ziskom a prínosom bolo otvorenie komunikačného poľa literatúry a kultivovanie autorskej a následne tiež čitateľskej vnímavosti na nových hodnotových princípoch: od relativizácie ideológie cez apel na morálku až k princípu otvorenia individuálnej zodpovednosti a tvorivosti. Spomenutý pohyb v literatúre na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov spôsobil, že literárne dielo nadobudlo nový semiotický charakter, ťažisko jeho štrukturácie sa presunulo od **požadovania** „diela“ k tvorivému **akceptovaniu** „textu“. Zmenená situovanosť literárneho diela spätne pretvára a inak štrukturuje aj základné podmienky jeho ontologických konfigurácií, teda vzťah medzi spoločnosťou, inštitúciou literatúry, inštitúciou autora a tiež čitateľom.

Do hry o tento nový štatút diela vstupujú **intertextové** a **metatextové** súvislosti, formuluje sa aj nová paradigma a následne slovník pre reflektovanie zmenenej komunikačnej situácie literatúry a umenia. Zakladá sa pojmoslovie z okruhu recepčnej estetiky a teórie umenia, ktoré neskôr prispeje k jej explikácii v novom recepčnom rámci. Ide predovšetkým o pojmy ako **hypertext**, **textový repertoár**, **text**, **textualita**.

Pojem **hypertext** je kľúčový pre zmenenú komunikačnú situáciu literatúry. Je výsledkom svojbytného, od ideológie a apriórnej spoločenskej objednávky nezávislého pohybu v literárnom procese. Chápem ho ako dopĺňujúci pojem k pojmom text a textualita. Pochádza z metatextovej roviny naratívu a korešponduje s teóriou otvoreného diela, čo znamená, že na recepčnej úrovni čitateľ nečíta iba lineárne, ale paralelne tiež „**sietuje**“ čiastkové textové významy, spojené s jedným alebo aj viacerými textovými celkami. V dôsledku takejto viacnásobnej sémantickej štrukturácie sa hypertext môže šíriť ako **textové zadanie** aj pre skupinové, generačné, resp. dobové výpovede. Dovnútra hypertextovej paradigmy je možné nahliadnuť prostredníctvom kategórie **textový repertoár**,² ktorá je nositeľom dvojitej informácie o intertextuálnych väzbách literárneho diela: 1. na predošlé texty, 2. na historické a sociálne normy, v ktorých známe postupy a procesy vstupujú do nových konfigurácií. Dobrým príkladom pre takýto pohyb je vznik, pôsobenie a vplyv francúzskeho nového románu.

Zmenený textový repertoár je dôležitý, pretože zakladá nielen nové estetické preferencie, ale aj nové konfigurácie fikčných svetov. Z vonkajšieho, kultúrno-historického

² Pozri NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie kultury a literatury*. Brno : Host, 2006, s. 817 – 818.

hľadiska je dôležité kultivovanie **novej citlivosti**, nastavenie autora a čitateľa na zmenený – i keď nie zásadne nový – komunikačný kód. Hypertext a textový repertoár sú prvky, ktoré v paradigmatickej, vertikálnej štruktúre literárneho diela vytvárajú jeho rámce.

Každý literárny text má však aj svoju aktuálnu, syntagmaticky budovanú **štruktúru-textu a textualitu**, t. j. horizontálny pôdorys narácie s väzbou na aktuálnu situáciu rozprávania, teda na rozprávanie v modalite rôznorodého referenčného diskurzu. Z autorskej gnozeologickej pozície ide o tematizovanie rozhrania autor – skutočnosť verus autor – literárny text, teda o celý komplex **externých** (adresát, dobové, programové zadania) a **interných** (žáner, štýl, idiolekt) pravidiel, ktoré priamo podmieňujú intertextové generovanie textov. Text a textualita sú tiež médium možnej referenčnej a autoreferenčnej masivity textov.

Renate Lachmann v knihe *Memoria fantastika* (Praha, 2002) rozlišuje tri podoby a úrovne intertextuality v kontexte hypertextových operácií: **participáciu – dopisovanie, tropiku – protipísanie, transformáciu – prepisovanie**. Tieto tri podoby intertextového písania sa rozlične vzťahujú k historickým i paralelne existujúcim prototextom a majú rôznorodý podiel na charaktere moderného a postmoderného naratívu.

Dôležitým faktom je tiež zmenená pozícia vzťahu textu a písania. Dostávajú sa do zástupnej rovnocennej pozície a menia podobu fikcie. Text sa oddeľuje od svojich pôvodných väzieb na zobrazujúcu mimetickú akciu, tak ako ju nazeráme v tradičnom aristotelovskom kľúči, a vstupuje do nových referenčných vzťahov so skutočnosťou. V aktuálnej úvahe *Možnosti textu* tento proces rekonštruje Miroslav Petříček. Autor upozorňuje na kultúrny obrat v chápaní textu a textuality, tak ako ho v druhej polovici šesťdesiatych rokov minulého storočia prezentovala literárna teória (R. Barthes, J. Kristeva, C. Lévi-Strauss a tiež teoretici nového románu). Jadrom problému je zmenený pohľad na uzatvorenosť štruktúry textu ako správy o skutočnosti sveta. Petříček upozorňuje, že zdrojom obratu je nedôvera voči konvencii, ktorou sa text vzťahoval k obrazu sveta. Text sa už nechápe ako štruktúra, ale ako proces, akt, gesto, intencia voči realite. V takomto zmysle „je text obrazem světa, protože ukazuje jeho podobu. Není čitelný, neboť neexistuje kód reality. Je to však dynamické pole, v němž se neustále tvoří smysl. Jinak řečeno: svět je takový, jaké jsou texty, které jej – nikoli popisují, nýbrž – vykreslují, modelují. Text je model světa“.³

Pokúsím sa teraz podľa vyššie uvedených teoretických téz interpretovať avizované poviedky R. Slobodu a P. Vilikovského, ktoré majú vo svojich tituloch atribút „metodologická“.

Východiskovým a primárnym signálom pre interpretáciu je informácia, že recepcne budeme v kontakte s referenčne (prípadne autoreferenčne) orientovaným naratívom, ktorý pre žáner poviedky zakladá vlastnosť „metodologická“. Po prečítaní poviedok zistíme, že signály naznačené v titule a následne vo vnútri textov otvárajú pomerne zložitú schému odkazov k intertextovej referenčnej rovine textu.

Slobodov „metodologický“ naratív je zdanlivo osnovaný lineárnejšie než Vilikovského text, avšak odkaz na „metodologické“ referenčné písanie je v ňom šifrovaný oveľa

³ PETŘÍČEK, Miroslav: Možnosti textu. In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 7, s. 687.

zložitejšie. Tvoria ho dva textovo a štylisticky divergentné segmenty, ktoré vstupujú do interferencie na princípe protikladu. Prvým je úvaha o cnosti, druhým metonymicky fungujúca humoreska o stretnutí, súloží a vražde v kaderníckom salóne. Protagonistom „vloženého“ príbehu, ktorý je napísaný ako virtuálny záznam bez jednoznačného konca – čo je zrejme alúzia na relativitu a nespoľahlivosť výpovede –, je básnik deklarovane totožný s autobiografickým rozprávačom, ktorý do príbehu „metodicky“ vstupuje s autokritickým rétorickým nasadením. Východiskom narácie je veta: „*Kedysi som mal o sebe lepšiu mienku ako dnes*“ (s. 51).⁴

Môžeme ju považovať za textovú tému, ktorá bude zavŕšená pointou. Ak je však pointa jednoduchá a jasná – hodnotu má iba trezrlivá a sústavná práca, teda aj poviedka a aj autor sám by také mali byť, potom cesta k tejto pointe je chiasticky prekřížená vloženým surreálnym príbehom, ktorý svojou fraškovitosťou a grotesknosťou kladie odpor pôvodnej „metodologickej intencii“ rozprávača. Aj samotný fakt jeho dvojedinosti, „ja“ verzus „ja-básnik“, Sloboda komentuje ako prekážku – ako špecifický referenčný chiazmus.

„Kríza. Už nejstvue čistý príbeh bez komentára, už nejstvue román, kde by jednou postavou, alebo aspoň figúrkou nebol básnik“ (s. 54).

Ak v takto postavenom príbehu chceme vypátrať avizované „metodologické zadanie“ aj v rovine hypertextového kódu, o ktorý autorovi v konečnom dôsledku ide, musíme text čítať v textovom repertoári rôznorodej kultúrnej rétoriky. V Slobodovom prípade je podstatné, že popri jej využití autor akceptuje sémantickú ucelenosť textovej správy, a tiež to, že ju nepodrobuje vonkajšiemu autorskému komentáru a externej dekompozícií príbehu. Epicentrom diania je modernisticky rozpínavé ego autora, čo korešponduje aj s označením „básnik“ (na rozdiel od komentátora, detektíva a prizerača, ktorí sú frekventantmi Vilikovského prózy). Kompozičným princípom naratívu je porovnanie kontrastom. Vysoká predstava básnictva (rozprávačstva) je alternovaná s jeho banálnymi, alternatívnymi variantmi tematizovanými v rozprávani.

Z transparentných hypertextových stôp môžeme na prvý pohľad vyčítať nesúrodú textovú zmes naivnej kresťanskej reflexie (úvaha o cnostnej duši), surrealistického podobenstva o škodlivosti zvedavosti a pokušenia (stretnutie básnika a ženy s dvoma pošvami) a napokon akúsi poklonu prírodnému poriadku a rousseauovskému racionalizmu (úvaha o analógii medzi písaním poviedky a opaterou stromu). Posledná textová stopa – finále poviedky – problém „metodologického zadania“ napokon osvetľuje. Je replikou na prvú vetu textu. Tvorí dva posledné odseky textu a až vďaka nim si recepčne spojíme strom, básnika, príbeh z kaderníctva a v titule avizované „metodologické zadanie“.

„Prirvvanie k stromu je vznešenejšie, a tak vychádzajme zo stromu a hľadajme paralely. Nebudeme sledovať rast stromu od kôstky! Kúpime si stromček, vykopeme jamu a zasadíme ho. Celú zimu pozorujeme jeho nemennú prítomnosť. To je prvá fáza epiky –

⁴Citáty pochádzajú z vydania SLOBODA, Rudolf: Metodologická poviedka. In: *Herečky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995, s. 51 – 59.

v poviedke to môže byť desať viet. Zvykáme si, že stromček je na určitom mieste, zisťujeme, čo mu zavadzia... Začneme teda určitou konvenčnou príhodou. No nastane jar. Pozrieme sa, ako ten strom rastie, je jedinečný. Na jeho miesto sa už nič nezmeští. Bolo by hulvátske chcieť, aby na stromčeku rástli strieborné zvončeky. To musí vedieť každý, kto sa pokúša **fabulovať**. Potom **opíšeme** jeho prvé listy, a možno i plody. Ale opäť príde zima a opäť nastáva obdobie nemennej prítomnosti.

Pravdaže som mal o sebe kedysi lepšiu mienku. Kto ma bude presádzať? Som stro-misko a majiteľovi je ľúto presádzať. Nechá rásť ten strom, kedy-tedy ho obstrihá. A s úľu-bou si povie: aké nádeje som do teba vkladal, a teraz si len listnatý ošklivec. Hľa, strom“ (s. 59, zvr. Z. P.).

Nutnosť recepčnej operácie, empatické a štrukturované čítanie je prednosťou a vý-sadou Slobodovej metodologickej lektúry. Na jej konci sa otvára modernistická autoedu-kácia, v ktorej skeptický pochybujúci autor atakuje svoje básnické profesné alter ego. Porovnáva ho s rezíduami lyrizujúcej romantickej (prírodnej) ars poetiky (rast stromu ako metonymia epického rastu, písania), čím otvára čitateľovo naladenie na referenčnú nará-ciu vo vysokom semiotickom kóde. Intertextuálnou osnovou takéhoto naratívu je **meto-nymické dopisovanie**, resp. **participujúce písanie**. V tejto textovej operácii autor nevy-stupuje z rámca vlastného textového zadania, zámerne ho však ozvlášťňuje smerom k habilitácii rozprávačskej referenciality ako originálnej výpovede s modernistickým rozrušovaním (zdvojením) rozprávačskej jednoznačnosti (viď úvodný citát).

Celkom odlišne sú kreované intertextuálne rámce písania Pavla Vilikovského. Jeho metodologická poviedka z modernistických rámcov vystupuje smerom k zvýrazňovaniu dekonštruktivistických prvkov naratívu. Je zreteľné, že hra o zmysel Vilikovského epickej metodológie sa odohráva na celkom inom ihrisku. V zmysle hypertextových postupov ide o **metaforické prepisovanie**, teda o transformujúce kreovanie textu prostredníctvom privlastnenia si cudzieho prototextu. U Vilikovského je to často frekventovaný postup intertextovej operácie. Podľa Renate Lachmann všetky operácie spojené s osvojovaním si textov buď na metonymickom (dopisovanie), alebo metaforickom (prepisovanie) základe produkujú buď **sémantickú nadhodnotu**, alebo naopak, nedostatocnosť. Vilikovského aj Slobodove metodologické poviedky, vzhľadom na svoju vlastnú teleológiu, keďže sú gnozeologicky nasmerované ku glosovaniu epickej situácie podľa dobového kódu sug-erujúceho koniec, alebo aspoň rozhranie mimetického epického rozprávania, tak ako sme si to uviedli v súvislosti s úvahou M. Petříčka, sú producentmi sémantickej nadhodnoty. Ak sa to u Slobodu deje v limitoch modernistických antagonizmov medzi subjektom a jeho literárnymi štylizáciami, ktoré majú dopad na tematicko-motivickú hybridnosť textu a jeho žánrovú vyviazanosť z lineárneho kauzálneho rozprávania, pričom sa však uchováva semiotický celok textu, potom Vilikovského metodologické zadanie podobné javy nazerá zvonka, prostredníctvom kompletnej plošnej textovej dekonštrukcie v tema-ticko-motivickom poli. Až na tejto „bazálnej“ textovej dekonštrukcii sa realizujú naratív-ne tropologické operácie, ktoré rozrušujú semiotickú završenosť textu, keďže ju dupliku-jú, resp. viacnásobne rozširujú v sémantickom pôsobení. Pozrime sa bližšie na spôsob, akým sa to deje.

Vilikovského metodologická poviedka je príbehom viacnásobne pomýleného zločinu vraždy. Jeho tematickým referenčným pozadím sú veľké vášne spojené s elementárnymi prvkami života: peniaze, láska a pomýlená intencia v konaní protagonistov sú hlavnými motívmi diania. Ich rubom je ironická osudová náhoda, omyl, zlyhanie, emotívna insuficiencia, resp. možný prebytok emócie, motivácia k pozitívnemu i negatívnemu rozhodnutiu zároveň.

Príbeh má súradnice reálnej udalosti. Explicitne je to prezentované prepisom súdneho protokolu v českom jazyku, keďže miestom deja je Praha, a v kurzíve, ktorá text vyšetrovacieho protokolu aj graficky odlišuje od referenčného pásma rozprávača.

Pre čitateľa to znamená, že text má dvojitú semiotickú modalitu, v ktorej sa epická lektúra pohybuje striedavo vo vnútri a mimo referenčného pásma. Do referenčnej zóny rozprávača okrem diskkrétne reflexívneho autorského diskurzu patria hlavne početné „scénické poznámky“, ktoré korigujú plochú rétoriku súdneho záznamu.

„Ján M. a Jozef A., dvaja priatelia. Napríklad Jozef: ‚Dala mi fotografiu... Marika. Pozri.‘ Hovorí odrazu, zároveň, akoby viacerí: ‚Marika, Mara, holka, kurva, leányka...‘ Povie sám, aby predbehol druhého: ‚Kozy...‘ Ján M.: ‚Poznal som jednu Eržiku...‘ Aby bol názornejší, ukáže. Marika, Eržika, Klárka...“ (s. 135 – 136).⁵

Striedanie expresívneho referenčného pásma (teda aj toho, čo dojíma), dynamických „scénických poznámok“ a protokolárneho záznamu umožňuje v úvode avizovaný príbeh (udalosť vraždy) rozložiť na početné diskurzívne protipríbehy a spochybniť tak „predzjednanosť“ epickej logiky a kauzality v mimetickom stvárnení.

Vo svojej knihe *Príběh a diskurs* Seymour Chatman v tejto súvislosti hovorí o rozdiel medzi klasickým príbehom a modernistickým **protipríbehom**, ktorý je **satelitným** dopisovaním a prepisovaním **jadra** príbehu epickej mimesis,⁶ pričom pôvodne doplňujúce, vedľajšie príbehy sa v ňom stávajú zmyslom a účelom lektúry. Chatman tento epický jav popisuje nasledovne: „Predstavuje-li klasický naratív síť (či zřetězení) jader umožňujících zvolit si jen jednu z několika možností, protipříběhy se dají chápat jako útok na tuto konvenci, jenž považuje všechny možnosti za stejně platné.“⁷

Ešte inou, a veľmi relevantnou indíciou v súvislosti s koncom psychologického rozprávania ako krajnej možnosti epickej mimézis, je odkaz k poetike **nového románu**. M. Petříček vo vyššie citovanej štúdií Možnosti textu pripomína teoretické vplyvy nového románu na zmenený status chápania textu v druhej polovici šesťdesiatych rokov. Autor úvahy nový román vymedzuje ako estetický a tiež gnozeologický prechod od klasického zobrazenia skutočnosti k jej **textúrou prezentovanej dynamickej podobe**. Ukazuje sa, a naše zistenia o texte P. Vilikovského to dokazujú, že novorománové postupy sú dôležitým medzníkom pri emancipácii textu do podoby modelujúceho média.

Vo Vilikovského *Metodologickej poviedke* je jadrom naratívu zobrazenie hraničnej udalosti – vraždy mladej slúžky Márie B. Práve preto, že v prípade tejto poviedky nejde

⁵ Citáty pochádzajú z vydania VILIKOVSKÝ, Pavel: Metodologická poviedka. In: *Eskalácia citu*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 135 – 152.

⁶ CHATMAN, Seymour: *Príběh a diskurs*. Brno : Host, 2008, s. 54 – 63.

⁷ Tamže, s. 57.

o čistý žánr detektívneho alebo kriminálneho príbehu, je možné usudzovať, že použité sujetové postupy apychologického komentovania udalosti zločinu korešpondujú s novoromanovými postupmi.⁸

Pred očami čitateľa sa zločin udeje v časovej retrospektíve rozprávania. Pod povrchom súdneho záznamu je prerozprávána vražda súhrou nepriaznivých udalostí za výdatnej pomoci viacerých „zbytočných rozprávačov“. Prvým je mladý vojak Jozef A., ktorý je v Prahe na prezenčnej službe. V kasárňach má priateľa, neskôr spolupáchateľa Jána M., ktorému sa zverí so svojou láskou. Je to prvá udalosť „zbytočného rozprávania“, ktorá iniciuje katastrofu, a do lineárne osnovaného rozprávania vpúšťa živelnosť a entropiu protipríbehu. Vojaci v súradniciach plánovaného zločinu (kvôli peniazom) zavraždia dievča. Svedkom udalosti je cigán K., ktorý páchatel'ov neskôr vydiera. Spolu s vyšetrovateľom a tiež autorom textu (takzvaným spisovateľom V.) dotvára plejádu „zbytočných rozprávačov“.

Vilikovského text je na sujetovej úrovni osnovaný ako polyfónna sieť výrokov k už interpretovanej udalosti. Okrem pásma autorského rozprávača, ktorý text obsadzuje prevažne reflexívnymi úvahami na margo času a priestoru diania (a okrajovo evokuje to, čo dojíma), je text vystavaný z verného prepisu replík zúčastnených postáv (odtiaľ pochádza aj trojjazyčnosť naratívu ako indícia na vernosť prototextu). „Prepísané“ repliky postáv sú uvádzané s odkazom na čas udalosti a v druhej časti povedky sa objavujú v „ex post“ zhrnutí ako autorský ironický epilóg k zločinu.

⁸ Súvislosť s novým románom je diskretná a týka sa skôr vnútornej ontologickej podobnosti než vonkajších vlastností textovej kompozície. Použité sujetové postupy na poetiku nového románu odkazujú v redukovanej diskretnéj podobe (rekonštrukcia udalosti zločinu, súd, striedanie menom identifikovaných osôb s gramatickými osobami), podstatnejšia je však zmenená ontologická väzba textu na skutočnosť. Nie je už textom primárne a vyčerpávajúco prepisovaná prostredníctvom psychologického média postavy, teda aj jej prežívania, ale popisom vedľajších okolností statického, vizuálne registrovateľného sveta sekundárnych stôp. Vo Vilikovského poviedke je takouto zanechanou stopou zápis policajného protokolu, rekonštruujúci okolnosti vraždy Márie B. Je dôvodom a motívom rozprávania, pričom obraz skutočnej udalosti sa dostáva do jeho diskurzívneho naratívneho režimu ako jedna z možností interpretácie udalosti. Text vstupuje so skutočnosťou do konkurenčného vzťahu, skutočnosť sa stáva jednou z „nespoľahlivých“ možností diskurzu.

Alain Robbe-Grillet vo svojej štúdií *Cesta pro budoucí román* projekt novej epickéj poetiky porovnáva s tradičným realistickým románom, pričom novému románovi pripisuje noetickú kvalitu už nie scudzeného zobrazenia ale „vecného spredmetneného opisu“, ktorý bude zárukou nielen nového hrdinu a výsledkom presne registrujúceho autorského vedomia, ale tiež prostriedkom novej angažovanosti epického textu, ktorý bude zbavený falošného historického, sociálneho alebo psychologizujúceho (t. j. scudzujúceho, skresľujúceho) nánosu. „Věci už nebudou matným odrazem matné duše hrdinovi, obrazem jeho trýzně, stínem jeho tužeb. Anebo přesněji – i tehdy, budou-li věci ještě okamžik sloužit jako podpěra lidských vášní, bude tomu tak jen přechodně a tyranii významů přijmou jen naoko – jakoby na výsměch –, aby pak lépe mohli předvést, jak zůstávají člověku cizí. (...) Zní to paradoxně, nicméně dosti správný obraz této situace nám skýtají doličné předměty detektivního dramatu. Věci posbírané inspektory – předmět zapomenutý na místě zločinu, pohyb zachycený na fotografii, věta zaslechnutá svědkem – jakoby nejprve a zejména podněcovali rozuzlení, jako by existovali jen ve funkci své úlohy v případě, který je přesahuje... Tak je tomu i se světem, jenž nás obklopuje. Vládlo mínění, že si s ním poradíme, přisoudíme-li mu smysl, a zejména veškeré umění románu jako by se bylo oddalo tomuto úkolu. Bylo to však jen iluzórní zjednodušení, místo aby se svět vynořil jasnejší, bližší, ztratil v tomto procesu poznenáhlu všečen život. A protože jeho realita tkví především v jeho přítomnosti, jde nyní o vytvoření literatury, jež by o tom podala zprávu“ (ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970, s. 16 – 17).

Záverečným textovým výjavom je situácia „božieho súdu“,⁹ na ktorom sa stretávajú predošlí aktéri diania (vrahovia Ján M., Jozef A., udavač cigán K., vrchný inšpektor B., a spisovateľ V. – označenie identity zúčastnených aktérov je replikou novorománových postupov v označovaní identity osôb, tentoraz v kongeniálnej štylistickej zhode s dokumentárnym protokolom), pričom výrok o miere najvyššieho previnenia je v božom rozhodnutí smerovaný na spisovateľa. Potvrďuje sa tým autorovo presvedčenie o riziku rozprávačstva zoči-voči udalosti, ktorá môže byť prežitá a precítená výlučne v kontexte priameho zážitku. V tomto zmysle je posolstvom Vilikovského metodologickej poviedky na jednej strane skepsa voči rozprávaniu, avšak paralelne tiež úsilie z krajne defenzívnej pozície „metodologicky“ prispieť k vymedzeniu jeho limitov:

„Chod', povie boh Jozefovi potichu, ešte za tebou prídem, neskôr... raz... hľadá za ním, potom sa otočí k spoločníkom... nemusí ani kývnuť rukou, už ich vedú... tých troch... napredu kráča vrchný inšpektor B... za ním družne vedľa seba cigán K. a spisovateľ, takzvaný spisovateľ V... majú zrejme k veci čo povedať... cítia, že sú potrební... zastanú obďaleč, iba inšpektor podíde... milý inšpektor, povie boh, napísal si, pokiaľ viem... napísal si... Ešte sú tu tí dvaja... trpezlivo čakajú, kým na nich kývne rukou... vedomí si vlastnej dôležitosti... Vy dvaja, povie boh... ťažko... ostatní, ak niečo získali... a nevedno... nevie to ani boh... ale s celým rizikom... bol to ich príbeh, oni sami... jedna strana príbehu... ale vy, prizerači... za fľašu koňaku... s vedomím prevahy... nevinní... v sebe, pravdaže... v svojej pýche... ty, cigán, i ty, takzvaný spisovateľ... nerád to vravím, nemám vás rád, rozprávači...“ (s. 150 – 152).

Z hľadiska výpovednej intenzity ide o najfrapantnejšie miesto Vilikovského poviedky. Ešte aj ono je však relativizované záverečnou vetou z pásma autorského referenta: „Ešteže nie je isté, či Boh je...“ (s. 152), ktorú môžeme považovať za definitívnu ironickú pointu textu. V zhode s ňou máme totiž garantovanú jedinú istotu – istotu nespoľahlivého rozprávača.

Vilikovský si podobný spôsob naratívnej relativizácie v štruktúre rozprávania zopakuje aj neskôr, v románe *Prvá veta spánku* (1984). Modalita polyfonického a polysémantického hypertextového postupu sa stala, rovnako ako epická naratívna manipulácia s reálnym prototextom, stabilným príznakom viacerých autorových próz. Ich možná produktívna kontaminácia s novorománovými postupmi je daná nielen kvázi kriminálnym pôdorysom sujetu, ale predovšetkým dôsledným zvecňovaním naratívnej akcie, ktorá prepisovanie detailov a fragmentov uprednostňuje pred dopisovaním celku.

Korešponduje s tým aj Chatmanovo zistenie o produktívnom účinku satelitných protipríbehov vo vnútri modernistických naratívov. Vo Vilikovského písaní sa navyše realizujú v zdvojennej podobe. Nie sú len tematicko-motivickou výbavou naratívu, ale prenikajú oveľa hlbšie, až k jeho sémanticko-gnozeologickým zdrojom. Je to jedna z tých dištingtívnych vlastností autorovej prózy, ktoré implicitne poukazujú na jej ambiciózne

⁹Situácia božieho súdu inscenovaná v epilógu Vilikovského prózy odkazuje na intertextuálnu súvislosť s poviedkou Karla Čapka *Poslední soud* zo zbierky *Povídky z jedné kapsy. Povídky z druhé kapsy* (Praha : Československý spisovatel, 1961, s. 125 – 129). Ide tu o intertextový postup voľného parafrázovania cudzieho prototextu.

textotvorné zameranie – v zmysle bipolarity **text ako protiklad skutočnosti**¹⁰ – a to aj bez ohľadu na to, či ide o reflektovaný autorov zámer.

Ak sa na záver svojej úvahy vrátim k jej zadaniu, teda k zodpovedaniu otázky, v čom spočíva kľúčovosť, resp. programovosť dvoch poviedok, ktoré som sa podujala komentovať, výsledkom bude nálež kultúrno-estetickéj povahy. Oba texty spontánne, i keď, pochopiteľne, v intenciách vyššie definovanej zmeny v kultúrnej, spoločenskej a politickej paradigme šesťdesiatych rokov, reagujú na rovnakú situáciu.

V základnom smerovaní sa Vilikovského poviedka približuje k Slobodovmu metodologickému explikovaniu písania tým, že ho referuje ako identitu ohrozujúce, zdvojujúce alebo spochybňujúce podujatie. Je tu však aj podstatný rozdiel v „predvedení“ problému. Zatiaľ čo Sloboda do textu vkladá edukatívnu intenciu a čitateľa oslovuje úvahou o zodpovednosti, kráse a užitočnosti písania, ktoré má byť pokračovaním cnostného života, Vilikovský písanie ostrakizuje a súčasne umiestňuje za hranice logického, lineárneho alebo inak usporiadaného výrazu. Metodologicky tým demonštruje nedôveru voči slovu, opisu, reflexii, ukazuje na ich slabosť, približnosť a nespoľahlivosť vo vzťahu k emóciám, zážitkom, ako aj všetkým empiricky evidovateľným javom predmimetického sveta.¹¹ Ak si teda položíme otázku, čím tento autor vytvára pre čitateľa sémantickú nadhodnotu, odpoveď môže byť skrytá v evokovaní neurčitosti, otvorenosti a nespoľahlivosti jednostranného poznania sveta okolo nás. Vilikovský slová prikladá k udalostiam, ktoré majú silné emotívne kontexty, epifanizuje udalosti vraždy, zločinu, násillia, straty alebo nejasej identity. Často popritom nejde o autorsky aktuálne kreované príbehy, naopak, ako spoľahlivejšie sa mu javia udalosti už fixované interpretáciou (môže ísť o novinové záznamy, súdne protokoly, fotografie z kriminalistických zborníkov), teda artefakty, ktoré otvárajú ďalšiu a novú možnosť reinterpretácie.

¹⁰ Tematizácia problému **textu ako protikladu skutočnosti** má súradnice aj v paradigme domácich kultúrno-historických úvah a siaha do obdobia z rozhrania tridsiatych a štyridsiatych rokov. Dominik Tatarka v článku *Neznáma tvár a O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii* formuluje proklamatívnu požiadavku novej epickéj koncepcie pre slovenskú prózu štyridsiatych rokov. Vychádza z antropocentrického modelu kultúry a umenia, dôležité však je to, že okrem obratu v prospech humanistickej orientácie kultúry požaduje konkrétne zmeny a korekcie aj v poetike. Z tejto pozície kriticky komentuje abstraktnosť dobového realistického a impresionistického výrazu. V mene literárnej autenticity a angažovanosti apeluje na nutnosť formy, ktorá má byť korekciou prírody a reality v jej tvorivej väzbe na skutočnosť. „V tomto zmysle možno povedať, že realita umenia je pravdivejšia a skutočnejšia než pravdivosť prírody a histórie, pretože len obmedzený človek nepochopí, že najskutočnejší človek je ten neskutočný, ten, ktorý sa za cenu tragického úsillia a lopotenia chce uskutočniť podľa svojej idey a viery“ (TATARKA, Dominik: *Neznáma tvár*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1940, č. 1, s. 3 – 6). „V umení výsledkom práce ducha je forma, ako výsledkom smyslového života mnohosť úkonov, príjemných alebo nepríjemných, z ktorých mnohé, ba väčšinu ani nevnímame. Dielo, to je protiklad anarchie a chaosu, je poriadok. Mimo formy nemožno si predstaviť prácu tvorivého ducha, mimo formy práca ducha je nesrozumiteľná“ (TATARKA, Dominik: *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1940, č. 4, s. 214).

¹¹ Roland Barthes vo svojich teoretických margináliách rozlišuje dva druhy textu podľa ich intencie voči adresátovi: „Text potešenia – ten, ktorý uspokojuje, naplňa, vyvoláva eufóriu, ten, ktorý pochádza z kultúry, nevzdáva sa jej, viaže sa na pohodlnú prax čítania. Text rozkoše – ten, ktorý privádza do záhuby, ten, ktorý skl'učuje (hádam spôsobuje až určité súženie), rozk'ýva dejinné, kultúrne, psychologické základy čitateľa, pevnosť jeho vkusu, jeho hodnôt a spomienok, vyvoláva krízu jeho vzťahu k reči“ (BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 128 – 129).

To je terén, do ktorého Vilikovský vstupuje s intenciou relativizovať jednoduché, kauzálne sužety a rozširovať tak vplyv lektúry na čitateľovu empatiu a spoluúčasť. Deklarované metodologické zadanie týmto spôsobom vydáva signál o permanentnej neukončenosti textotvorby za hranicou tradične chápaného literárneho diela a tiež tradične chápaného autorstva. Vilikovský do svojho metodologického diskurzu vstupuje na mieste, kde Sloboda končí. Obaja však rozkrývajú to podstatné: jeden z dôležitých poetologických obrátov v slovenskej próze 20. storočia.

Štúdiá vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu *Autor a subjekt I. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre*. VEGA 2/0166/10. Vedúci riešiteľ Mgr. Ľubica Somolayová, PhD.

PRAMENE

ČAPEK, Karel: *Povídky z jedné kapsy. Povídky z druhé kapsy*. Praha : Československý spisovatel, 1961.
SLOBODA, Rudolf: Metodologická poviedka. In: *Herečky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995, s. 51 – 59.
VILIKOVSKÝ, Pavel: Metodologická poviedka. In: *Eskalácia citu*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 135 – 152.

LITERATÚRA

BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007.
DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha : Český spisovatel, 1993.
GENETTE, Gérard: *Metalepsa*. Bratislava : Kalligram, 2005.
CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno : Host, 2008.
LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Herrmann a synové, 2002.
LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993.
NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie kultury a literatury*. Brno : Host, 2006.
PETŘÍČEK, Miroslav: Možnosti textu. In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 7, s. 683 – 688.
ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970.
TATARKA, Dominik: Neznáma tvár. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1940, č. 1, s. 3 – 6.
TATARKA, Dominik: O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1940, č. 4, s. 211 – 217.
ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

PhDr. Zora Prušková, CSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
SR
e-mail: Zora.Pruskova@savba.sk