

Tematické diferencie v koncepte referenčného (moderného) a autoreferenčného (postmoderného) naratívu alebo ako si porozumieť s literatúrou

ZORA PRUŠKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

PRUŠKOVÁ, Z.: Thematic differences in the concept of the referential (modern) and self-referential (postmodern) narrative or how to understand literature.

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 2, p. 125 – 142.

This study is a contribution to the research of chosen Slovak prose written in the second half of 20th century from the viewpoint of the thematological-topological research and structural-semantic interpretation. It is based on the characteristics of syuzhet-fabula as well as text narrative qualities. The interpretation framework is established by means of a journey chronotope and the topical circumstances of an epic narrative derived from it, which occur on three levels of the thematic structure of an epic narration. The author defines them as the synopsis, the scenery and the digression and within each she differentiates various narrative modalities: from ostensibly mimetic to self-referentially discursive. The research focuses on verifying referential and self-referential elements of narration in connection with the research of epic prose as a thematic-topological event related to travelling and changes during the journey. From the methodological viewpoint, the study takes a thematological approach to literary material, because it regards the material as adequately communicative and able to convey our experience with a literary text as an object of interpretation in diachronic cultural-historical context. In order to obtain material to study, texts of R. Sloboda, V. Šíkula a P. Vilikovský were used, all the writers being of the author's regular interest.

Key words: topos, journey, referentiality, self-referentiality, thematology

Na úvod (Hypotéza)

Pri úvahách o literatúre ako spôsobe nielen interpretácie sveta, ale tiež ako prostriedku porozumenia a priblíženia sa k nemu, opätovne narážame na určité konštanty, ktoré aj napriek aktuálnym, často atraktívnym teóriám a metodológiám neustále vracajú do hry o porozumenie špecifickému svetu literatúry to, čo je z akejkol'vek zložitej štruktúry čitateľné na prvom pláne. Sú to gnozeologické konštanty, ktoré formujú našu každodennosť, pretože do nej ako nevyhnutná súčasť pobytu na tomto svete prirodzene vstupujú až následne, neraz práve vďaka literatúre a jej sémanticko-semiotickej potencii ich sami pre seba objavujeme a akceptujeme ako estetickú pridanú hodnotu v našich životoch.

Ich hľadanie v literárnych textoch nie je zložitá, sú odtlačkom autorských zadaní, majú povahu cyklicky návratných motívov, situácií a epizód. Sú spolutvorcami známej pravdy, že literatúra je stále o tom istom, a predsa je od textu k textu iná, prekvapujúca, že dokáže vo svojom znakovom-obraznom systéme žiť vlastným životom.

Tieto konštanty, ktoré si pre potrebu výskumu vymedzíme ako toposy, nám pomôžu jednoduchšie sa orientovať v tom, čo literatúra prenáša ako originálnu skúsenosť z každodenného života. Až od nich sa totiž odvíja spôsob narácie a typ rozprávania ako jednotlivá, originálna podoba umeleckého textu.

Topika ako archetypálna osnova tematických zadaní autora a následne estetických vlastností textu pomáha držať pohromade krehký jazykovo-štylistický svet epického rozprávania.

Pod topikou literárneho umeleckého textu rozumiem súhrn textových konštánt primárne neretorickej povahy (možnú rétorickú usadenosť v curtiusovskom zmysle nevyľučujem), ktoré interpretačne umožňujú porovnávať referenčný a autoreferenčný svet literárneho textu s jeho prototextuálnou podobou v našej žitej skúsenosti, prípadne so skúsenosťou už sekundárne overenou na pomedzí javu a znaku.

Medzi najfrekvencovanejšie topické prvky, ktoré by som chcela v súvislosti s chronotopom cesty preveriť na troch hypotetických, pre potreby tejto štúdie vymedzených úrovniach utvárania textu, a to na **tematickej osnove, tematickej kulise a tematickej digresii**, patrí dovedna desať topických dominánt – **stretnutie, skúška, premena** (ako topické súčasti tematickej osnovy), **krajina, príroda, boh** (ako topické konštanty tematickej kulisy) a **sen, láska, domov, smrť** (ako topické konštanty tematickej digresie). Tri tematické úrovne topického rozlíšenia (osnova, kulisa, digresia) generujú tri typy rozprávačskej účasti na modelovaní a moderovaní epického rozprávania ako naratívneho konceptu.

V sumáre teda pôjde o tri možné podoby naratívneho konceptu literárneho textu, ktoré sa väčšinou vyskytujú paralelne, majú však rozličné zastúpenie a autorské preferencie v konkrétnych skúmaných textoch.

Vychádzať budem z jednoduchého rozlíšenia troch typov narátora naviazaného na tri sujetovo-fabulačné situácie naratívu:

1. rozprávača **prežívajúceho, ostenzívneho** (ad: topos stretnutie, skúška) – hypoteticky predpokladám, že tento typ rozprávača je primárne naviazaný na **mimetický** obraz sveta,
2. rozprávača **opisujúceho, intenzívneho** (ad: topos krajina, príroda, boh) – tento typ rozprávača v naratívne preferuje **referenčný** obraz sveta, s možným presahom k **autoreferencialite**,
3. rozprávača **reflektujúceho, extenzívneho** (ad: topos sen, láska, domov, smrť) – rozprávač je primárne orientovaný **autoreferenčne**, retrográdne je možná aj **referencialita** ako hlavný prvok naratívu.

Dominantnú narátorskú pozíciu v **epike ako príbehu** o premene má prvý typ rozprávača, dva ďalšie typy sú jeho doplnkovou, niekedy alternatívnou podobou. Rovnako funguje aj topická paradigma. Dominantná je tematická osnova s hegemoniou toposu stretnutia a skúšky.

Až na ňu nadväzuje tematická kulisa (krajina, príroda, boh) a tematická digresia s dôrazom na abstraktnú topiku existenciál typu láska alebo smrť. Extenzívne a diskur-

zívne východiská pre epické rozprávania vykazujú topos sen, spánok, bdelé snívanie, veľakrát s priamym odkazom na spomínanie ako pohyb-cestovanie (**nie premenu**) v mentálnom časopriestore.

Cesta a cestovanie ako invariant „správy o sebe“

„Cesty nemajú začiatku ani konca. A ak majú, nie sú to cesty.“

(R. Sloboda: *Narcis*)

Zámerné začnem zoširoka, zdanlivo odľahlým, avšak zdôvodneným exkurzom do minulosti a ku klasickým výkladom symboliky cesty a cestovania.

V interpretácii biblickej proveniencie s odkazom na starozákonný výklad má topos cesty trojaký význam. Je to Boží plán so svetom, je to ideálom požadovaná podoba ľudského života nazeraná Bohom, a napokon, tento topos funguje vo význame Božej cesty, onej tesnej brány a úzkej cesty, ktorú tak ťažko a zložito človek nachádza, ak chce žiť v súlade s Božím plánom, a aj za cenu utrpenia a straty (krížová cesta) spočinúť v nebeskom kráľovstve.

Ak tento výklad izolujeme od výlučne vieroučných súvislostí a prenesieme ho do estetických súvislostí umenia a literatúry, nepraktizujúcich vieru, problém okruhu pôsobenia skúmanej symboliky sa nám kvantitatívne síce zúži, pretože okrem legiend a hagiografii ho nájdeme až v novovekom osvietenskom umeleckom prostredí. Do popredia však nápadne vystúpi veľký konotačný potenciál tohto toposu. Ukazuje sa, že práve vďaka pôvodnej vieroučnej denotácii, ktorá odkazuje na rôznorodo modelovaný problém seba-referenciality, a v interakcii s vplyvmi okolia a hlavne prekážok, ktoré vyzývajú prekonávať poznáním a sebaopoznaním, sa tento konotačný potenciál výrazne otvára, a to najmä v súvislosti s motívom odchodu a návratu ako stabilných atribútov toposu cesty.

Bude však nutné **diachrónne** nahliadnuť zmysel a význam tejto symboliky až zo zorného uhla profánnej existenciálnej skúsenosti moderného hrdinu a moderného rozprávania, aby sa potenciál toposu skutočne zhodnotil.

Dnes vieme, že sa tak udialo už v Homérovom rozprávaní o Odysseovej púti z rodnej Ithaky a späť a že len vďaka básnikovmu sugestívnemu zjaveniu všetkých prekážok a utrpení, ktorými hrdina prešiel, sme sa naučili inak rozumieť „ťažobe“ zo straty rodiny v užšom význame a v širšom význame tiež zo straty vlasti. Možno aj vďaka Homérovi presnejšie rozumieme exilu, úteku, obetovaniu sa – rizikovej stránke každého dobrodružstva. Na každej ceste strácame časť seba, aby sme ju našli inde, podobnú aj nepodobnú tej pôvodnej.

Niečo o tom vie aj hrdina iného eposu, tentoraz z 20. storočia. Pán Leopold Bloom, ktorý v Joyceovom románe ráno odchádza z domu, nie je totiž ten istý, ktorý sa do neho večer vracia. Pretože medzitým sa mu ako iný pred očami zjavil nielen rodný Dublin.

Je zvláštne, a svojím spôsobom príznačné, že topos cesty a reálie i rekvizity s ním spojené (prípravy na odchod, balenie, chystanie, sny, predtuchy, dopravné prostriedky, hotely, noví a neznámi ľudia na ceste, očakávanie prekvapujúcich zážitkov, príjemné riziko inakosti) nás v umeleckom literárnom texte oslovujú hlavne preto, že v primárnej časopriestorovej súvislosti vychádzajú vždy z neutrálneho bodu realistického rozprávania

(nápadne sa tým podobajú skutočným nefiktívnym zážitkom) a až postupne sa, práve aktom „prerозprávania“, menia na viac než len nepríznačový referenčný materiál. Preto je téma cestovania a jej topika vhodným materiálom pre výskum a popis naratívnych diferencií v modernom a postmodernom diskurze.

V súvislosti s naším úsilím porozumieť si s literárnym textom aj bez aplikovania apriórnych naratologických a rétorických teorém sme sa rozhodli položiť dôraz na **tematologické, topologické a tropologické** vhladnutie do textov. Predpokladáme, že práve takýto prieskum je nutným predpokladom pre kladenie si náročnejších (?) otázok rétorickej a naratologickej povahy.

Jednou z najdôležitejších je otázka, nakoľko je **každé** pisanie o ceste a s ňou spojenou topikou **výlučne** autoreferenčným rozprávaním, či si vytvára vlastný **invariant** rozprávačstva. Tiež je namieste otázka, nakoľko **spolahlivá** je hypotéza, že rozprávanie o cestovaní nie je mimézis ale prevažne diegéza, teda že nikdy nie je napodobením skutočnosti, ale predovšetkým jej **priblížením**.

V hypotetickej polohe preferujeme presvedčenie o **diegetickej** povahe akéhokoľvek moderného rozprávania o ceste a cestovaní. Dokonca aj v prípade nebeletrizovaného cestopisu v klasickom náučnom a informačnom žánri môže byť otázka naratívnej diegézy témou. To však nie je náš prípad.

Cesta a jej chronotop

V literárnej textovej reflexii iba zriedkavo nachádzame popis cesty a cestovania v jednoduchej nemetaforickej podobe. Naopak, vždy máme do činenia s jeho štruktúrovanou chronotopickou povahou. Priestor a pohyb v ňom – cestovanie – je takto iba podmnožinou vyššej sémantickej paradigmy a tou je **cesta-symbol** vo všetkých jej významoch. Dôležité sú v tejto súvislosti zistenia M. M. Bachtina (*Román jako dialog*) o zakladajúcej sujetovej funkcii chronotopu cesty. Podľa autora je práve cesta miestom a spôsobom **stretnutí**, ktoré nie sú možné v žiadnej inej chronotopickej paradigme. Cesta vo svojom širšom význame zakladá poznanie a vývoj, je prekročením hranice k vývoju, poznaniu, ale tiež k dobrodružstvu a k akcii akéhokoľvek druhu. Bachtin chronotop cesty skúma v súradniciach historickej poetiky v gréckom, antickom i rytierskom románe (Bachtin, 1980, s. 222 – 276). V rámci týchto zistení je dôležité, že sujetový aktant cesta nemusí byť bezprostredne podmienený reálnym pohybom v konkrétnej krajine.

Dá sa to povedať aj tak, že cestu môže a nemusí sprevádzať cestovanie a že jej tematicky a motivicky realizovaná podoba môže byť v dôsledku toho buď oslabená, alebo nezreteľná. V krajnom prípade, ako si ukážeme, môže byť prevažne virtuálnou udalosťou bez zreteľného tematického rámca a mimo naratívnych zákonitostí sujetovej tematickej osnovy (príkladom môže byť Vilikovského novela *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* z roku 1989). Špecifická, výskumne produktívna situácia vznikne, ak zo sujetového potenciálu paradigmy cestovanie vyberieme iba jej najpríznačovejšie a rámcujúce prvky, ktoré majú v chronotope cesty existenciálny význam. Sú to tie jej súčasti (odchod, návrat), bez ktorých cesta nemá primárny ani sprostredkovaný sémantický potenciál premeny a bez ktorých sa nemôže stať „správou o sebe“.

Existenciály typu **odchod** a **návrat** buď v priamom, alebo v prenesenom význame sú jedným z najčastejších a najproduktívnejších rámcov umeleckej reflexie. Zásadný dosah majú pre podstatu každého fiktívneho epického rozprávania.

Bez **spomínania**, tohto spätného pohybu (teda tiež odchodu a návratu) tentoraz v mentálnom časopriestore, nie je možné žiadne ex post rozprávanie, nie je teda bez neho možná epická literárna fikcia tak, ako ju komunikuje poviedka, novela, román alebo nedokumentárny film. Iná je situácia lyrickej výpovede, kde sa rozprávanie nemusí diať alebo „situovať na ceste“, pretože lyrika sa uskutočňuje na pôdoryse iných fikčných svetov a inak štruktúrovaného naratívu. V lyrickej básni bez jasných tematických indícií na pohyb v priestore a čase je kognitívna operácia spomínania absolútne nepostrehnuteľným procesom. Je natoľko logickou súčasťou komunikačnej intencie naratívu, že v nej existenciály chronotopickej povahy strácajú svoj význam. „**Správa o sebe**“ sa teda v lyrickom texte modeluje tak, že nevystupuje z amplitúdy svojich možných svetov ako zaokrúhlených (cieleno ohraničených) naratívov, ktoré nie sú racionálnou konštrukciou, ale vždy mentálnou kópiou autorovej intencie fikčného sveta.

Vráťme sa však k epickému rozprávaniu. Na konkrétnych textových príkladoch sa pokúsime ukázať, ako sa na sujetovú funkciu chronotopu cesty adaptuje rozprávač utvárajúci fikčný svet naratívu a ako topika a motivika naratív modelujú na časopriestorovej osi.

Na základe prečítaného rozlišujeme dve skupiny textov. V prvej je cestovanie tematickou dominantou a textový naratív sa tu adaptuje na sujetovú os kauzálneho rozprávania s rozličným podielom topických motívov v sémantickom pôdoryse príbehu.

V druhej skupine textov cestovanie nie je príbehovou dominantou a textový naratív si vytvára vlastné podmienky rozprávania s akcentom na metaforickú platnosť možného príbehu. Táto skupina textov preto okrem ostenzívneho rozprávača preferuje tiež rozprávača opisujúceho a komentujúceho a kladie dôraz na textovú prítomnosť motívov typu **láska**, **smrť**, **spomienka** alebo **bdelé** a **nebdelé snívanie**. Medzi týmito dvoma druhmi textu je možné hľadať aj nami proponovanú tematickú diferenciu moderného a postmoderného naratívu.

Diegéta cesty v amplitúde rozprávania

Ak budeme postupovať chronologicky, zistíme, že do prvej skupiny naratívneho prepisu chronotopu cesty patrí už prvý román napísaný v domácom prostredí. Jeho autorom je Jozef Ignác Bajza, obdobím vzniku sa zaraďuje do estetického a filozofického vplyvu osvietenstva a nesie titul *René mládenca príhody a skúsenosti* (1784, 1785).

Už v Príhovore k dvojdielnemu románu sa stretávame s jednoznačnou formuláciou, ktorá nám živo inscenuje ústredného hrdinu a podobu jeho „iniciálnej cesty“: „*Predkladám dielo o mladíkovi, ktorému som dal meno René, keďže šťastlivo prežil mnoho príhod, na svojich cestách počul a videl mnoho poučného, a preto sa napokon i sám cítil ako znovuzrodený*“ (Bajza, 2001, s. 19).

Reného znovuzrodenie, iniciácia k lepšej (v tomto prípade osvietenstvom podmienenej) zmene je jednou zo sémantických vlastností nesymbolicky fungujúceho chronoto-

pu cesty. Ukazuje, že ten, kto sa vydá na cestu, v zásade **mení** existujúci stav. Cesty môžu a nemusia mať existenciálnu povahu. Vždy však smerujú k **zmene**, pretože ukazujú nielen pohyb vo vertikálnej sujetovej rovine, ale tiež v horizontálnej rovine fabulácie. A je to práve fabula, ktorá štrukturuje naráciu a ovplyvňuje typ rozprávača. Sujet ju iba sprevádza, dôležitý je však pre sémantickú paradigmu čítania textu, určovania jeho zmyslu a posolstva. Podrobne o tom hovorí v *Štruktúre umeleckého textu* J. M. Lotman.

Zdôrazňuje, že každé sujetové riešenie v texte je prekročením sémantickej hranice a vedie k invariantnej udalosti, ktorá si vytvára svoj vlastný diskurz (jazyk) a vytvára tak alternatívu fikčného sveta v náväznosti, ale aj v protiklade k možnému svetu literárnej fabulácie. Lotman to formuluje takto: „Invariantná udalosť sa vo vzťahu k rozvinutiu sujetu môže chápať ako jazyk a sujet sa môže chápať ako určitá správa v tomto jazyku. Sujet ako určitý text-konstrukt vystupuje vo vzťahu k textom nižších rovín ako jazyk svojho druhu. Sujet aj v rámci príslušnej roviny dáva textu iba štandardné riešenie: pre určitý obraz sveta a určitú štruktúrnú rovinu zväčša existuje jediný sujet. V reálnom texte sa však prejavuje ako určité štruktúrne očakávanie, ktoré sa môže a nemusí splniť“ (Lotman, 1990, s. 271). Dopĺňam, že podľa Lotmana je táto rovina štrukturovaná ako odchod, stretnutie, zápas, návrat s korisťou, pričom všetko sa môže odohrávať v ľudskom, nie-ľudskom alebo len alegorickom symbolickom svete.

Skúsme sa takouto optikou prizrieť na viaceré sujetové riešenia z naratívnej paradigmy cesta a cestovanie.

Ak sa vrátíme k Bajzovmu románu, objavíme v jeho sémantickej sujetovej osnove noetickú i estetickú polemiku s dobou. **Znovuzrodený** hrdina je v tomto textovom prípade poznačený **jednoduchou premenou**. Odchádza odhodlaný nevyhýbať sa poznaniu, je teda pripravený dovŕšiť svoje vzdelanie pre vlastnú i všeobecnejšiu prospešnosť. Nevylučuje dobrodružstvo a riziko. V konečnej lektúre sa však jeho cesta neusadí ako premena stavu vedomia, ostáva predovšetkým „správou o ceste“, naratívne funguje ako moderný osvietenický cestopis.

V zhode s tým rozprávač udalosti opisuje lakonicky, s epickým nadhľadom, pričom dáva čitateľovi zreteľne najavo, že najdôležitejšia zo všetkého je pútavá, čitateľove zmysly a emócie atakujúca fabulácia. Svedčí o tom už úvodná pasáž prvej kapitoly, autorov komentár na margo Reného cestovateľského odhodlania: „*Daromné bolo všetko Don Varletovo úsilie, aby svojho syna Reného odhovoril a strašnými historkami odradil od cesty do cudziny. Bezvýsledne prízvukoval zbytočnosť jeho úmyslu, márne mu predstavoval storaké nebezpečenstvá, čo ho nepochybne očakávajú na vode i na pevnine. Ak totiž podnikateľom raz omámi srdce nejaký milý prelud a rozpáli, rozplamení ich svojou neodolateľnou príťažlivosťou, hneď sa im zdá, že všetko sa dá ľahko uskutočniť. A či už majú, alebo nemajú dajaké reálne predpoklady, vždy nájdu spôsoby, ako uskutočniť svoj zámer. Vôbec nepochybujú o svojom dômysle, šikovnosti a sú presvedčení, že sa im netreba obávať ani skutočného nebezpečenstva*“ (Bajza, 2001, s. 25).

V Bachtinovej klasifikácii by Bajzov román (najmä jeho prvý diel) zrejme prináležal ku kombinovanému antickému a rytierskemu typu románu s jasnou výchovnou intenciou. Jeho naratív splyva s dobou vzniku, funguje ako veľké exemplum, ktoré, sledujúc hlavne poučenie čitateľa, nevyhýba sa ani zábave. Chronotop cesty, tak ako nás zaujíma

pre potrebu tejto štúdie, zakladá moderným, avšak nealegorickým a nesymbolickým spôsobom. Dokonca, aj v prípade ústrednej postavy, zámerne obchádza typológiu hrdinu ako pikara, tuláka, či „blouda“ (porov. v tejto súvislosti Hodrová, 1989, s. 216 – 231), čím sujetové riešenie od „správy o sebe“, teda o individuálnom a individuálne výnimočnom, vzd'ahuje k symetricky budovanému cestopisnému príbehu s výchovnou intenciou vhodnou pre všetkých a pre každú príležitosť.

Cestujú, aby sa vrátili domov

„Uvidieť cestu, cítiť cestu pod nohami, byť na ceste je niečo, čo patrí k bytosti človeka. Cestou dáva človek svému bytovaní na svete ďalší rozměr. Cesta je nerozlučne spojená se smyslem bytí, vede člověka od bytu k bytí. Cesta je i tajemství. Cesta budí představivost... Jedna cesta může být převrácením druhé, návrat z cesty, jež měla zřejmý účel, má hluboký smysl. Je to však člověk, který rozšiřuje smysl cesty.“

(Konfucius: *Hovory*: XV, 28)

Predstavu cestovania ako kauzálnej, lineárnej, ale aj významovo **transcendujúcej premeny** zakladá čarovná rozprávka. Moderný román prúdu vedomia na ňu nadväzuje porušením kauzality, lineárnosti a zámerným pestovaním žánrovo-druhovej rôznorodosti. Cestovanie je v ňom zdanlivo zbavené hrdinovej exteritoriálnej roly a poslania, ostáva a kultivuje sa však možnosť premeny, zostupu k sebe a do seba, možnosť sakrality, prestúpenia hranice, prítomnosť zjavenia alebo férie.

Vďaka tomu sa paralelne otvárajú aj možnosti pre zmeny narácie indikujúce posun k textovej metalepse, teda aj k rozprávačovi a jeho autoreferenčnej postmodernej „akcii“.

Skôr ako však budeme hovoriť o Šikulovej, Slobodovej a Vilikovského reflexii témy cesty, cestovania a stretnutia na ceste, zastavme sa veľmi stručne pri analogickej tvorbe z medzivojnového, vojnového a krátko povojnového obdobia.

Prekročením kultúrohistorickej epochy povojnového obdobia, ktoré bolo v slovenskej poézii a próze mimoriadne bohaté na tematizovanie cestovania, resp. exteritoriálneho pohybu hrdinov v nenašskom geografickom a mentálnom priestore (G. Vámoš, J. Hrušovský, I. Horváth, postsymbolisti, davisti, nadrealisti) sa dostávame do obdobia sústredenej estetickéj reflexie tejto témy.

Pri jednoduchej typológii a hľadaní spoločných vlastností do popredia vystupuje na jednej strane **eufória** a na druhej strane pocit **rizika** zo zmeneného geograficko-mentálneho povedomia sveta, ktorý táto literatúra vo svojich prepisoch prináša. Veľmi dobrým príkladom sú riskantným „avanturizmom“ adjustované knižné prvotiny Dominika Tataru (exemplárne knižný debut *V úzkosti hľadania*, neskôr v modifikovanej podobe aj „cestopisná“ novela *Prútené kreslá*, 1963).

Aj napriek modernistickému programu exponovanej subjektivity väčšinou pri téme cestovania autori akcentujú hrdinov psychicky náročný, až existenciálny pobyt vo svete mimo domova (Hrušovského talianske poviedky, Horváthovo „vízum do Európy“, Vámošovo objavovanie iných identít, poetický avanturizmus davistov, kozmopolitná erudícia slovenského nadrealizmu).

Ak sa na všetky tieto imigračno-emigračné, povedzme, cestovateľské dispozície slovenskej literatúry tridsiatych a štyridsiatych rokov pozrieme objektívne, bez sentimentu a pravdivo, môžeme konštatovať, že „modernistické pokušenia“ v tejto línii nevykazujú jednoznačné výsledky. Napriek tomu, že literárnohistoricky a kultúrne hovoríme o „otváraní okien“ alebo o vstupe do iného než bol výlučne domáci kontext, **domov**, nazieraný ako krajina detstva, región späť s obdobím dospievania bol a je opakovane (až stereotypne) videný ako kľúčová epizóda pri akejkoľvek udalosti **premeny**. V zásadnom zmysle preto ovplyvňuje naratívne stratégie pri prepise témy cesty a cestovania. Jej súčasťou býva nástojčivo prítomný moment relativizácie a spochybnenia. Preto autori v modernistických textoch (až na niektoré výnimky próz deskriptívneho cestopisného charakteru ako napr. Ivan Horváth alebo Ján Hrušovský) s motívom **premeny** ako hybným prvkom epického rozprávania pracujú skôr na úrovni tematickej kulisy alebo digresie.

Ak sa vo svetle vyššie povedaného pozrieme na generáciu autorov debutujúcich v šesťdesiatych rokoch minulého storočia, môžeme konštatovať, že amplitúda osobne originálne verzus tradične pestované je aj v tejto generácii prítomná v konzervatívnejšej podobe, než by sme to očakávali.

Napriek tomu sú však textovo-naratívne zisky, ktoré prerozprávania tejto témy v slovenskej próze šesťdesiatych rokov prinieslo, zaujímavé. Esteticky relevantné sú v tejto súvislosti hlavne texty Vincenta Šikulu, Rudolfa Slobodu a Pavla Vilikovského. V zmysle presadzovanej autoreferenčnej intencie, teda na ceste od moderny k postmoderne, sa pohybujú rozličnými smermi.

Minimálne príznakovo sa v tejto súvislosti javí rozprávačský diskurz Šikulovej prózy z druhej polovice šesťdesiatych rokov. V zmysle nášho zadania sme si vybrali komponovaný epický text-pásmo *Nebýva na každom vršku hostinec* (1966). Ako naznačuje už titul, teritoriálnym toposom Šikulovho pásma je mierne hornatá krajina západného Slovenska (Šaštín, Mariatál, Nitra), v ktorej sa pohybujú jeho hrdinovia sociálne určená a definovaní ako tuláci, resp. žobráci.

Ak sme vyššie hovorili o tom, že chronotop cesty má tradične buď zjavnú alebo skrytú súvislosť s čarovnou rozprávkou, potom drobné odkazy, najmä na jej krajinnú exteritoriálnu kulisu, nájdeme aj v Šikulovom rozprávaní.

V kapitole *Žobráci* sa čitateľ stretne s takouto dikciou prepisu krajiny, v ktorej sa pohybujú jeho protagonisti, veteráni prvej svetovej vojny, tu povýšení na hrdinov:

„Bola hora, v hore skala, pod skalou jedlička, pod jedľou chalúpka, od chalúčky chodník. Od chalúčky chodník a pomedzi vinice a polia Jano, Fero, kapsa, tak ako vždy, chodievali žobráci, čo stratili v Čiernej Hore alebo pri Pijave ruku, nohu alebo len čiapku. Neprestali hľadať. Hej, hľadali po slovenských dedinách i mestečkách. A kde boli hody, a kde bola púť, všade, všade putovali žobráci... A z Báhoňa každým rokom slepci putovali do všetkých svetových strán, tak ako svätí apoštoli, ktorých rozoslal on, keď povedal: ‚Chodte do celého sveta, učte všetky národy, krstite ich v mene Otca, v mene Syna i v mene Duchu Svätého.‘

Bola hora, v hore vršok a na vršku kostol. Chodievali muzikanti, strýc Jano, strýc Štefan, chodievali cez polhoru. Kde je hora? Kde je vršok? Kam sa podel, kam sa podel patrón všetkých roztúlcov?“ (Šikula, 1985, s. 47 – 48).

Šikulova topická a tematická interpretácia cesty nie je zviazaná s hrdinom na úrovni tematickej osnovy a aktu premeny. Navádza to dokonca pochybovať o jej modernistickej podobe a vzťahovať ju skôr k realistickej mimeticko-ilustratívnej kulise. Nemôžeme však tvrdiť, že ju autor s tematického diania svojich príbehov vynecháva. Naopak, pravdou je, že osud cestovateľa, tuláka, neprofánneho kozmopolitu majú vo svojej prehistórii takmer všetky Šikulove mužské postavy.

Svetobežníctvo vo vážnej či insitnej podobe je konštantným atribútom týchto postáv. Slúži však vždy na to, aby lepšie porozumeli domovu, krajine detstva, regiónu prvej skúsenosti.

Cesta teda u Šikulu nie je sujetovo exponovaná, o to väčší dôraz však autor kladie na krajinu, neanonymnú, intímne blízku, na krajinu ako vitálny zdroj hrdinovej existencie pre **trvanie v čase**.

Práca s toposom cesty v jej základnom sémantickom význame **premeny** nás u V. Šikulu upozorňuje na určitý vývinovo produktívny anachronizmus. Tým, že sa u tohto autora epická premena postavy nedeje „v priamom prenose“, teda na úrovni tematickej osnovy diania, ale väčšinou vo „Vorgeschichte“ (prehistórii) postavy, prehľbuje sa jej univerzálny, nekonkrétny, avšak na druhej strane historicky a sociálne presný charakter. Šikulove mužské postavy sú totiž vo všeobecnosti profesionálne definované a označené.

Diapazón ich sociálnej zakotvenosti je určený buď časovo blízkou expresívnou skúsenosťou (vojaci, vojnoví vyslúžilci) – alebo aktuálne –, ich marginalizovanou pozíciou vo svete „budovateľského ošialu“ (ide teda o inteligenciu, študentov, učiteľov, v plebejskejšej verzii majstrov-remeselníkov, a ešte „nižšie“ – už spomínaných žobrákov, tulákov, muzikantov).

Paradoxom (a ten môžeme vzťahovať skôr k postmodernému, než modernému naratívu) sa potom logicky stáva rétorická afirmácia rozprávača k metalepse, tematickej kulise a digresívnej marginalite. Všetky tieto textové vlastnosti môžeme vzťahovať predovšetkým k postmodernej narácii (a tiež k topike, ktorá ju sprevádza: krajina, príroda, boh, sen, predstava).

U Šikulu sa táto textová vlastnosť objavuje ako vývinová hodnotová konštanta regionálnej prózy šesťdesiatych rokov, pričom konzervatívne a tradične kultivované sa u autora produktívne kombinuje so subjektívne a existenciálne motivovaným. Domov (a nielen v exoteritoriálnom chápaní krajiny) však ostáva, resp. utvrdzuje sa ako tematicky a motívicky dôležitá dominantna.

Zvnútra, zdanlivo mimo akýchkoľvek ciest a pohybu vo svete, túto intenciu sleduje a napĺňa aj Šikulova novela *S Rozarkou* (1966). Signifikantný je z tohto hľadiska jej epilóg. Exponuje situáciu prázdnoty a zmätku po zásadnom rozhodnutí „vykročiť po inej ceste“ (v tomto konkrétnom prípade žiť „pohodlnejší“ život bez starostlivosti a zodpovednosti).

Próza šesťdesiatych rokov nám teda signálne ukazuje na „dramatický“ rozpor, nesúladi kozmopolitného a našského (domova a sveta, pohybu-zmeny a zotrvania). Vo chvíli, keď sa vzťahuje aj na iniciačné zážitky (odchod ako prejav slobody, vystavenie sa inakosti, a teda aj riziku zmeneného vedomia), vybočuje síce na jednej strane z naratívneho registra apoteózy domova, na druhej strane ho však potvrdzuje „odboku“. Domov v jeho

najširšom kultúrno-mentálnom význame je v próze šesťdesiatych rokov referenčným pozadím pre akýkoľvek akt sebapoznania.

Cesta ako východisko autoreferenčného iniciačného rozprávania (Rudolf Sloboda, Pavel Vilikovský)

Do paradigmy iniciačnej epiky napísanej v druhej polovici šesťdesiatych rokov zásadným spôsobom vstupujú dva knižné debuty: Slobodova próza *Narcis* a Vilikovského epická kompozícia *Citová výchova v marci* (obe vydané v roku 1965).

Motív cesty a cestovania má v nich spoločný tematický invariant v hľadaní si miesta v blízkom i vzdialenejšom prostredí mimo domova. Inou spoločnou vlastnosťou týchto textov je chápanie pohybu v časopriestore ako zakladajúceho prvku epického rozprávania.

Motív cestovania sa v týchto prózach zhodnocuje aj v širších kultúrnych a literárno-historických súvislostiach. V druhej polovici šesťdesiatych rokov je aplikácia tohto motívu návratom k oslobodenému, subjektom garantovanému rozprávaniu. Z logiky motívu a s ním zviazanej topiky, tak ako sme ju vyššie vymedzili, vyplýva vyčlenenie akčného i rozprávajúceho subjektu z kolektívneho vedomia.

Na akejkol'vek ceste je človek sám. Ak aj cestujeme v skupine, zážitok z cesty je individuálny. V základnom zmysle ho totiž určujú momenty odchodu, stretnutí na ceste a návratu. Sú to skúsenosti a zážitky, ktoré nemôžeme s nikým zdieľať, patria iba subjektu. A iba rozprávač vie, aké boli.

Zmysluplná blízkosť epiky a cestovania je daná práve médiom rozprávača a spôsobom tematizácie, voľbou topiky, striedavým akcentovaním osnovy, kulisy a digresie v rozprávaní. Také sú konštitutívne prvky určujúce charakter vyššie uvedených debutov. V predstihu dodávam, že u jednotlivých autorov pôsobia v rámci zvolenej paradigmy výpovede ako konštantný prvok naratívu. Predovšetkým texty P. Vilikovského až po jeho aktuálnu novelu *Pes na ceste* (2010) môžu byť vhodným materiálom pre takúto analýzu a tvrdenie.

S odstupom času sa v súvislosti s témou cesty a cestovania výrazne zhodnocuje literárnoestetická relevancia Slobodovho knižného debutu *Narcis*. Nasledujúci text do tejto štúdie prenášam ako parafrázu mojich skorších zistení (viď štúdiá *Téma cestovania ako motivický invariant „správy o sebe“*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 46, 1999, č. 3 – 4, s. 163 – 165).

Okrem toho, že je román *Narcis* viacstupňovou parafrázou iniciačného a seba výchovného románu, je tiež moderným prepisom príbehu „putujúceho blúdiaceho vedomia“ (aj s odkazom na joyceovskú cestovateľskú anabázu), ktoré na ceste strasti a odriekania dozrieva ku svojej, i keď relatívnej plnosti. V tejto súvislosti je *Narcis* aj ironickou parafrázou životopisu profánneho mučenika, resp. komplikovaného hrdinu našich čias.

Sloboda sám, v súvislosti s týmto textom prvýkrát exponuje kategóriu autobiografického protagonistu ako „nášho hrdinu“, pričom často pracuje s ironickými odkazmi na hagiografický žáner.

Hrdina sám seba označuje za **narcisa**, priznáva teda aj explicitne autoreferenčnú orientáciu rozprávania, a, ako sa ukáže, aj iné naratívne štruktúry tematického plánu (kra-

jinná kulisa, častá snová fantazijná digresia) nahrávajú rozprávačskej marginalizácii modernistického naratívu v prospech postmodernej diskurzivity a fabulácie. Tak sa aspoň javí vonkajšia štylisticko-naratívna a kompozičná stavba románu. V dráždivom parodoxe voči tejto „semiotickej“ intencii však autor (a to už má dosah aj na literárnoestetickú a historickopoetickú hodnotu svojho debutu) uchováva jeho štruktúrované modernistické jadro. Takto je možné porozumieť aj základnému pôdorysu rozprávania. Motív cesty je v ňom topicky využitý horizontálne (hľadanie iného, t. j. pravého miesta vo svete, tematicky vyjadreného **odchodom a návratom**) a tiež vertikálne (atakovanie, teda iniciácia vlastnej premeny, poznania – tematicky vyjadreného **výstupom a zostupom**).

Pripomeňme si, ako sa u Slobodu tematizuje to, čo sme uviedli vyššie. Autor nevystupuje z hodnotových rámcov generačnej výpovede o vzťahu domova a kozmopolitných zážitkov, pričom vždy znova a znova sa zhodnocuje domov.

U Šikulu sa to deje v tradičnej rustikálno-regionálnej podobe, u Slobodu viac na existenciálnej, v románe *Narcis* aj s explicitným akcentom na ambivalentný zážitok z cestovania, ktorý sa sémanticky vymedzuje ako **únik** a **útek**. Kým odchod môže byť euforický, návrat je priznaním prehry, straty, zároveň však tiež nájdením rovnovážneho stavu.

U Slobodu, ako sa ukáže neskôr, bude cesta a cestovanie spojené s pozíciou skeptika a nevzrušeného pozorovateľa (zrelý vek dožije v pohraničnej oblasti bez platného cestovného pasu). Zdá sa, že autor túto tému presne modeluje a svojim spôsobom uzatvára už v debute. Jeho hrdina Urban Chromý cestuje, aby sa najskôr nadchol, neskôr pomýlil, potom sklamal, chvíľu dosť zložito kontemploval, a napokon sa vrátil domov. Príjemným zistením, spojeným s cestovaním, je pre neho pocit anonymity (kostým cudzinca) na cestách, neprekoná však pocit zložitého odcudzenia sa sebe samému, ktorý zažívame pri stretnutí s neznámymi ľuďmi.

Uvediem ako ilustráciu dve ukážky z textu. Objavujú sa v románe približne v rovnakom rozsahu ako úvod a záver, špeciálne nevyčlenené z narácie.

„Príchod bol temer slávnostný, lebo nášho hrdinu nikto nepoznal. Mal slamový klobúk, ktorý dobre sedel na dohola ostrihanej hlave, sivé sako s jedným gombíkom, nohavice tej istej farby a staršie poltopánky, pravda, veľmi dobré. Cesta z Bratislavy do Ostravy Urbana vôbec neunavila. Jeho batožina neváži viac ako desať kíl, okrem toho stretol vo vlaku niekoľko výnimočných ľudí, na ktorých zapôsobil“ (Sloboda, 1995, s. 4, zvýr. Z. P.).

„Vystúpil medzi poslednými. Okolo podjazdu sa nakopilo množstvo cestujúcich z dvoch vlakov. Nikto známy. Pred vchodom objímanie, výkriky. Vari všetci Urbanovi spolucestujúci prichádzajú z dôležitých ciest? Vyrovná sa skvelé víťanie dôležitosti hoci ktorej cesty? Urban si vo vestibule vyhľadal odchod osobného vlaku do Zohora a pomyslel si, že roky strávené mimo domova, sú jeho prehrou“ (Sloboda, 1995, s. 254–255, zvýr. Z. P.).

Z obidvoch citovaných ukážok je zrejmé, že cesta a cestovanie sa v Slobodovom texte inscenujú ako kultúrne relevantné prvky, ktoré v znakovej, semioticko-symbolickej

kvalite vstupujú do rozprávania. Narátor je preto orientovaný referenčne a v gramatickej podobe nie je zhodný s ja-rozprávačom. Rozpráva on-Urban, nie ja-Urban. Textu to umožňuje voľný pohyb na všetkých tematických úrovniach sujetovo-fabulačnej siete naratívu.

Najsuverénnejšie sa rozprávač pohybuje v diskurzívnom živle tematickej digresie. V zhode so základným žánrovým smerovaním textu ako iniciačného rozprávania marginalizuje príbeh, resp. ho sujetovo natoľko komplikuje, že sa logicky dostáva až na druhý plán čitateľského záujmu. Oslabuje sa tým referenčná potencialita, avšak autoreferenčný pretlak je neustále korigovaný univerzalizáciou zážitkov „nášho hrdinu“ nielen ako jedinečných, ale aj všeobecne platných.

Predpokladám, že takúto vzácnu pomedznú pozíciu medzi referencialitou a autoreferenčnosťou Slobodovi umožňuje práve v tematickom pláne využitá topika cesty a cestovania s aplikáciou horizontálne versus vertikálne situovaných fabulačných, opisných a digresívnych topických submotívov (úvahy o ženách, Bohu, láske, smrti), ktoré zdanlivo koexistujú na jednej úrovni. Krehkou priepustnou hranicou medzi nimi je u tohto autora využívanie toposu sna, bdelého snívania ako najvhodnejšieho priestoru pre rozprávačovu (aj protagonistovu) sebaidentifikáciu. Ukazuje sa, že toto „miesto nikde“ a predsa „najhlbšie vo vedomí“ sa stane Slobodovou rozprávačsky charakteristickou pozíciou.

V debute nás na to upozorňuje autorov prepis zážitku z cestovania ako mechanického horizontálneho pohybu vpred. Pozrime sa, ako autor komentuje udalosť cestovania vlakom – v obraze sa objavuje topos sna vo význame euforicko-riskantného úniku a zabudnutia.

„Urban zvyčajne čakával na vlaky neobyčajne dlho. Tvrdieval, že nerád cestuje. Ani veľa necestoval. No čím bol starší, tým jasnejšie si uvedomoval, že popravde cestuje rád a cestovanie si šetrí. Cestoval rád len určitým smerom, cestovanie však predpokladá aj návrat. Opájal sa odchodmi z miest, ktoré si zamiloval. Keď na vojenčine videl vlak – a bývali dosť ďaleko od stanice –, premkávalo ho akési nepokojné chvenie. Už vôňa podvalov ho privádzala do tranzu, spájala sa so spomienkou na detstvo, keď cestovanie v rýchliku bolo prepychom. Rád sa pozeral na padajúce závory a rád čakal na vlak, ktorý mal čochvíľa prejsť. Kam sa viezli ľudia za oknami? Rýchlik sa mu vždy spájala s predstavou úniku do sna, a tomu napomáhala perspektíva koľajníc aj bzučanie telegrafných drôtov, aj jarky a kamenné mosty. Rád kupoval cestovné lístky a rád sa zoznamoval so spoucestujúcimi“ (Sloboda, 1995, s. 247 – 248, zvýr. Z. P.).

Inou možnosťou využitia toposu cesty ako premeny pomocou sna – tentoraz v opačnej hodnotovej kvalite, teda nie úniku a zabudnutia, ale naopak, prebudenia – je autorova tematizácia cesty ako **výstupu**. Tu už nájdeme priamy odkaz do vnútra starozákonného textu. Paralelne s touto intenciou sa v románe objavuje tematický segment Urbanovho sna, v ktorom on, anjel, chlapec Leo a kôň Albert vystupujú na Horu Premenenia (v texte ju reprezentuje rozhľadňa s výhľadom do krajiny). Motív cesty sa v tejto významovej súvislosti exponuje ako neukončený, otvorený a permanentný zážitok sebatranscendencie.

„Vstali a pobrali sa po ceste, ktorá sa charakteristicky postupne strácala na vrcholovej ploche. Cesty nemajú začiatku ani konca. A ak majú, nie sú to cesty. Z čistiny odcválali srny, kôň Albert frkol. Priatelia hneď zamierili k rozhladni. Leo spočiatku nechcel vyliezť, chcel zostať ako strážca dole, aj preto, lebo tam už neraz bol. Anjel ho posmelil. Ozaj, aj Urban si všimol, že chlapec sa tuším bojí. Začal sa teda štverať po rebríku prvý, Leo za ním a nakoniec anjel. Z prvého poschodia uvideli, že sa Albert začal pást, pritom chvostom odháňal muchy. Z druhého poschodia videli veľmi ďaleko, rieky, dediny, nepatrný dym, oprel sa do nich studený vietor, mraky nad obzorom sa zdali nízko, pod nohami v skutočnosti aj boli. Na posledné poschodie liezli veľmi opatrne, ani pod seba nepozerali. Urban nadvihol dvere na plošine, pomohol Leovi a anjelovi, zavrel, a oddali sa výhľadu do závrtných hĺbok krajiny“ (Sloboda, 1995, s. 29, zvr. Z. P.).

Textový úryvok v snovej digresii ukazuje prienik dvoch sémantických pólův toposu cesty a cestovania. Je parafrázou cesty nie ako pohybu dolu v priestore, ale ako kontemplácie hore – vysoko nad ním.

Ak sa v tejto súvislosti v Slobodovom diele obzrieme dozadu, do roku 1958 na jeho poviedkový časopisecký debut *Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou*, nájdeme v nej podobnú úvahu. Aj v nej sú premena a sebauvedomenie hrdinu – nedospelého chlapca – spojené s témou odchodu, straty domova, resp. jeho výmeny za iné prostredie a inú skúsenosť. Poviedka je v naratívnom zmysle skutočnou diegézou, v exaltovanosti prerozprávaneho zážitku – úteku chlapca spoza múrov katolíckeho seminára – polemicky zhodnocuje cestu k Božiemu vykúpeniu cez úzku bránu v prospech tej „širokej“, ktorá vedie naspäť domov, k rodine, súrodencom, do intímne známej krajiny-záhrady, kde (so živým zážitkom relativizovanej viery) môže byť hrdina sám sebou. Ukážka komentuje záverečnú fázu hrdinovho návratu domov:

„Napoludnie prišiel k dúbravianskemu chotáru, tu sa už rieky nebál, vyzliekol si kleriku a hodil sa do chladnej vody. Špliechal, skákal, vykrikoval a ani nezbadal, že na brehu sedia deti a že sa mu smejú. Teraz už mal blízko domov, prejde horou cez Krpáš a bude doma. Hora, hora! Bol raz jeden kráľ a ten mal krásnu záhradu a veľa vtákov. Toto je moje Dúbravie. Už prichádzal večer a všetko bolo belasé, aj nebo, aj hory, aj diaľky. Vietor fúkal. Michal otvoril bránové dvere. Na dvore stálo koryto, mama prala. Števo práve zliezal z pôjda, v rukách vedro, iste nosí sušiť bielizeň. Malý Jurko čupel pri Dunčovi, rozprával sa s ním a škrabal ho za uchom. Potom sedeli pri lampe, večerali a boli šťastní, vietor kýval záclonou, bol to letný večer a Dunčovi sa niečo snívalo, lebo zavrčal“ (Sloboda, 2002, s. 13).

Pohyb a pobyt na ceste (Modernistický a osvietený koncept naratívu)

Ako sa ukazuje, skúmaný literárny materiál nás v súvislosti s témou cestovania a toposom cesty provokuje marginalizovať príbeh a uvažovať skôr o otvorenom a diskurzívnom rozprávaní. Uviedli sme už vyššie tézu o diegetickej a metaleptickej povahe tohto druhu naratívu, a ďalej sa ju pokúsime konkretizovať na literárnych textoch.

Ako sme si ukázali, Slobodov debut je v tomto kontexte kľúčovým titulom. Je to ten text (ak akcentujeme náš úmysel „porozumieť“ si s literatúrou), ktorý nás učí rozlišovať medzi pohybom a pobytom na ceste, medzi jej priamočiarym (**pohyb**) a odvodeným metonymickým (**pobyt**) významom. Vzácné spája oboje a podotýkam, že tak sa to už v slovenskej epike nezopakuje. Akoby sa joyceovský model rozprávania o ceste a na ceste týmto vzácnym Slobodovým pokusom vyčerpal.

Aj u autora samotného sa neskôr bude modifikovať. Stane sa produktívnym postupom spojeným s relevantnými titulmi deväťdesiatych rokov, nájde uplatnenie vo všetkých nesujetových, resp. sujetovo oslabených žánrových kreáciách z tohto obdobia (román-traktát *Krv*, 1991; až posmrtno vydané beletrizované memoáre *Pamäti*, 1996).

Vráťme sa však do šesťdesiatych rokov. Dnes vieme, že boli desaťročím na ceste a na cestách. Cestu ako diskurzívne komplikovanú apoteózu domova (Šikula, Sloboda) v tomto desaťročí alternovalo aj iniciačné rozprávanie v kozmopolitnom kontexte cestovania najskôr len literárnej proveniencie, aby sa oveľa neskôr (po roku 1989) uskutočnilo aj v skutočnom zemepisnom priestore.

Pripomeňme si v tejto súvislosti autorské iniciatívy Pavla Vilikovského a aj to, ako sa so zmenou ontologického situovania témy cestovania (virtuálna verzus skutočná) u tohto autora mení naratívny model na ňu naviazaný.

P. Vilikovský od lyrizujúceho modernisticky referenčného naratívu (*Citová výchova v marci*, 1965) prechádza k autoreferenčnému sabapozorovaniu (*Kôň na poschodi, slepec vo Vrábľoch*, 1989), aby cez literárne simulované kozmopolitné výpravy (*Všetko, čo viem o stredoeurópanstve*, 1993, knižne 1996) našiel referenčnú „cestovateľskú anabázu“ v diskurzívnych polymotivických príbehoch prevažne didaktického, publicistického (takmer bajzovsky osvietenského?) charakteru (*Posledný kôň Pompeji*, 2001; *Pes na ceste*, 2010).

Najcennejším príspevkom P. Vilikovského k tejto téme je jeho debut – komponovaná zbierka poviedok *Citová výchova v marci* (1965), ktorá vyšla v tom istom roku ako Slobodov debut.

Zbierka je v intenciách dobovej generačnej výpovede hlasom na tému hľadania si miesta v dospelosti (na hranici detstva a mladosti) prostredníctvom viacerých zasvätení. Tematickou osnovou je zmyslovo-ostenzívne nahliadnutý pohyb v krajine, goetheovsky nazeranej optikou „milého kraja“, kde sa pomocou lásky, porozumenia a empatie obrúsia všetky hrany.

Ak sa vo Vilikovského naratíve o cestovaní a krajine opakovane, najskôr v topograficky-geografickom a neskôr mentálne nazeranom priestore objavuje Slovensko ako pretrvávajúce miesto identity, teda stavu pred premenou, a to spočiatku s pozitívnou a neskôr negatívnou konotáciou, potom v debute je ešte onou rajskou záhradou, v ktorej je premena k dobrému a lepšiemu možná (viď próza *Mladý a šťastný na Slovensku*).

Ambivalentne voči citovej účasti na živote vegetujúcej, lyricky nazeranej a verbálne ospevovanej krajiny je situovaný živý, neprediktabilný zážitok so stretnutia s iným človekom, so ženou a prvými citovými vzplanutiami. Voči spoľahlivej, identitu neohrozujúcej krajine, je empatia voči inému človeku rizikovým podujatím, môže byť zdrojom citových

frustrácií a sklamaní, môže byť zdrojom premeny mladíka na muža, ktorý bol čitateľovi i sám sebe sympatickejší práve pred svojou premenou. V tejto súvislosti je veľavravný epilóg prózy *Mladý a šťastný na Slovensku*, ktorý tvorí posledné riadky debutu: „*O hodinu, keď vyšiel z brány, uvidel zimnú krajinu so snehom. Do nej vošiel tento veselý mladík s rukami vo vreckách a vyhrnutým golierom. Na rohu si začal písať*“ (Vilikovský, 1965, s. 141).

Vilikovského debut je vo svojich jedenástich číslach komponovanej zbierky v našom literárnom kontexte ojedinelým citovým cestopisom. Ukazuje mladého muža na ceste prevažne mentálne-citovej premeny súčasníka – jedného z nás. Výsledkom je expresívny, zmyslovo nasýtený a silne vizualizovaný naratív. Ilúziu životnej plnosti štylisticky podopiera asociatívne pospájané priradovanie udalostí, ktoré sa dejú **zároveň**. V debute je pre Vilikovského protagonistu aj rozprávača toto slovo kľúčom k vnímaniu a chápaniu skutočnosti: „*Niekedy sa snažil pochopiť všetko. Bolo tu také slovo: zároveň*“ (Vilikovský, 1965, s. 25).

Dôležitosť a centrálnu pozíciu slova **zároveň** v štylisticko-sémantickej osnove Vilikovského naratívu odhalil a pomenoval P. Darovec: „(...) **zároveň** u Vilikovského neznamená celkovo, nie je to hľadanie pevného bodu, z ktorého by sa dal život uchopiť vo svojej komplexnosti. Naopak, práve prostredníctvom tohto **zároveň** je Vilikovského dielo neustálou polemikou s komplexnosťou, celistvosťou a prizvukovaním nepravdivosti komplexného, **zároveň** uňho ústi do skeptického vedomia o fragmentárnosti života, ale aj do optimistického vedomia o neopakovateľnosti, jedinečnosti a pluralite života“ (Darovec, 2007, s. 22, zvýr. Z. P.).

Uvediem ešte jeden príklad, tentoraz úryvok z prózy *Cesty, pohľady*. Objavuje sa ako paralelná výpoveď, možno komentár na margo milostného aktu:

„*A bolo ráno. Otvoril som oči. Kristus naproti, osvietený slnkom. Cez jeho nehybnú tvár sa prebíjala nejaká myšlienka. Tak tu sme boli, bolo ráno. Očakával som zjavenie, na širokej prašnej ceste, pri ohradách skrývajúcich zvláštne záhradné zákutia, pri plytkých dedinských potokoch, zbavený všetkého zbytočného, čo otupuje, skutočne ja, viac dieťa, než som predpokladal (...) potom v rukách nás šialencov začal hovoriť kraj: železné konštrukcie stĺpov medzi horami, cigánske deti na Strečne nám vybehli naproti, autá na ceste nás násilne prerušovali, a keď sme vyšli z lesa, Varín sa nám položil k nohám, bola nedela, ako nám povedali kostoly*“ (Vilikovský, 1965, s. 60 – 61).

So Slobodovým debutom má tento text spoločné východiská referenčného písania so zreteľným autobiografickým pozadím. Na rozdiel od Slobodu je však Vilikovský opisný, lyricky intenzívny, a preto aj menej diskurzívny. Experimentuje skôr s kompozíciou a syntagmatickým ozvláštnením, čím dosahuje spomenutý lyrizujúci účinok, ktorý sa však v neskoršom diele rétoricky premoderuje do nepatetického ironického a sebaironického glosovania možných príbehov protagonistu – Slováka na ceste po blízkej i vzdialenejšej Európe (viď pasáže o Slovákoch a Slovensku v románoch *Posledný kôň Pompejí* a *Pes na ceste*).

Porozumieť si s Vilikovského prózou predpokladá stať sa empatickým čitateľom zoči-voči skepticky a deziluzívne naladenému pisateľovi. Špeciálne v spojení s témou

cesty a cestovania Vilikovský rád zdôrazňuje, že je jedným z nás, a to aj napriek tomu, že jeho zážitky môžu byť exkluzívne. Vždy sú však otvorené alebo nenaplnené – stretnutie s Esther, stretnutie s Grétkou, ktoré ako ženy nejednoznačnej identity sú rozprávačovi rovnako blízke, ako aj vzdialené. Vstupuje s nimi do mikropříbehov, v ktorých zohrávajú rolu konverzačných partnerov, pričom sú však viac-menej pasívnym adresátom protagonistových úmyslov a predsavzatí.

Ak v takýchto súvislostiach budeme chcieť pomenovať smerovanie autorskej intencie od zadania k sémantickej obsažnosti a modalite rozprávaného, pripomenie nám táto Vilikovského próza skôr modernizovaný osvietenský naratív á la J. I. Bajza než Slobodove epické literárne opusy v štýle joyceovsky a neskôr proustovsky modelovaného sveta. Z Vilikovského prózy sa môžeme poučiť (často zábavnou formou), Sloboda nám pomáha pochopiť.

Jednou z originálnych vlastností Vilikovského idiolektu je precízna jazykovo-štylistická práca. Takmer by sme mohli hovoriť o remeselne ambiciózne práci s „druhotným materiálom“, so zreteľným úmyslom selektovať zážitky v prospech príbehovo nekonzistentného (dekonštruovaného) sveta, ktorý sa generuje a dotvára až čitateľovou spoluprácou.

Inou, menej kreatívnou stránkou tejto stratégie je autorova mnohonásobná závislosť od cudzej lektúry a tiež určitej gnozeologicky apriórnej predstavy stvárniovania skutočnosti. Napriek tomu, že sa spolu s autorom nepohybujeme v umelých svetoch, pretože tento druh písania má silný biografický a sebareferenčný pôdorys, dochádza k spochybneniu alebo aspoň relativizácii remeselne osvedčených, a preto aj poetologicky relevantných stereotypov. Vilikovského narácia, a zreteľne sa to ukazuje najmä pri posudzovaní jeho narábania s tradičnou topikou, totiž nie je beletrizujúcim postupom bežného empirického pozorovateľa.

Je to rozprávanie transformované žiľvom jazyka, ktorý sa v naratíve stáva médiom a čo je dôležitejšie, predovšetkým dvojníkom problematizovaného slobodného vedomia. To, čo je zložito načrtnuté, dá sa jednoduchšie zhrnúť. Ak chceme pomenovať tento druh narácie – teda porozumieť si s literatúrou tohto druhu –, bude nevyhnutné zapojiť do hry o sémantické zvládnutie tohto modelu skutočnosti referenčné receptory nastavené na nepriamočiare, diskurzívne, glosujúce čítanie.

Pokiaľ sa spolu s autorom nepohybujeme v priestore vopred dohodnutého žánru (tak ako sa to deje pri čítaní jeho próz s detektívnou zápletkou alebo tematizáciou zločinu), budeme sa musieť zmieriť s tým, že ovocie narácie – teda možný príbeh – si budeme musieť skonštruovať sami. Sme teda spolu s autorom na **skutočnej literárnej ceste**, tematickou osnovou je naše vlastné vedomie, naša gnozeologická predispozícia. Autor sám sa postmoderne „uskromní“ a ponechá si priestor diskurzívneho pozorovateľa. Inými slovami – na vlastný zážitok sa v našom záujme díva (prepisuje ho) tak, akoby bol cudzí.

Pavlovi Vilikovskému sa tento druh literárnej alchýmie exemplárne vydaril v už spomínanej románovej novele *Kôň na poschodi, slepec vo Vrábľoch*. Gnozeologický apriorizmus a kompozičný experiment s epickým rozrastovaním príbehu sa tu dotýka epického objavu autorsky originálneho „naratívneho skupenstva“, v ktorom sa stráca hierarchia dôležitosti jednotlivých príbehov.

Princíp paralelného vnímania i jazykového sprostredkúvania skutočnosti (už spomínané „**zároveň**“), tu nadobúda pozíciu kompozično-gnozeologickej hry o sémantickú

hodnotu výpovede. Vilikovský svojou prózou vo veľkej sujetovej elipse ukazuje, že tie najťažšie otázky si zodpovedáme na ceste a že je nutné stretnúť seba samého v spomienkach, aby sme na ne našli primeranú odpoveď.

Zo sujetovo-fabulačného hľadiska rozprávanie zámerne kríži tematickú osnovu naratívu s digresiou. Samotná téma cestovania je iba jednou z početných tém v tomto polymotivickom texte a významnejšiu sémantickú pozíciu v texte nadobúda postupne a priebežne, nie však zásluhou apriórne určenej sujetovej alebo fabulačnej pozície, ale ako „médiu“ glosovania dominantnej témy (otázka), ktorá sa musí rozložiť a rozrastovať, aby sa vzápätí pred čitateľovými očami sama poskladala do vzájomne interaktívnych, pohyblivých a sporných súvislostí (odpoveď).

Topos pohybu, presunu, zmeny prostredia (cesta autobusom z Bratislavy do Vrábľov) je v texte ekvivalentom iného pohybu: pohybu myslenia, objavovania a spochybňovania súvislostí, relativizovania toho, čo by vybočovalo z paradigmy „zároveň“.

Cesta teda nemá cieľ, dôležitý je pobyt na nej. U Vilikovského ju nesprevádza pohyb vpred, cesta je orientovaná dozadu, je to spomienka, rekonštrukcia, úsilie sprítomniť si už zažitú, je to únik z prítomnosti do minulosti.

Samotné rekvizity s ňou spojené, teda autobus a cestovnú trasu Bratislava – Vrábľe, autor vytesňuje zo sujetovej významovej paradigmy a súčasne ju marginalizuje na okraj rozprávaného.

Explicitne nám to ilustruje aj nasledujúci citát: „Autobus je, pravdaže, únik, ale dospelý človek potrebuje na každý krok nejakú zámienku, ja som sa napríklad vybral zamilovať do Vrábľov“ (Vilikovský, 1989, s. 12).

Z hľadiska predmetu našej štúdie je dôležité zistenie, že v tejto Vilikovského próze sa téma cestovania zbavuje všetkých zavedených estetických a poetologických konotácií, ale aj nárokov. Nie je sujetovou funkciou príbehu, osamostatňuje sa zo štruktúry naratívu, ako jeho marginálny, problematizovaný dôvod.

Stáva sa tak „skutočnou cestou“, ktorá naprieč fikciou a reflexiou vedie do neznámych končín výpovede, teda ku kladeniu otázok.

Predbežný záver (Tézy a zhrnutie)

Doteraz povedané považujem za parciálny príspevok k širším úvahám o naratívnej podobe vybraných literárnych textov. V zhode s jej podtitulom „porozumieť si s literatúrou“, chce byť táto úvaha aj explicitne nepriznaným príspevkom k problematike literárnoteoretickej metódy.

Štúdia je vo svojej teoretickej podobe hypotézou, je otázkou položenou na margo efektívnosti a produktivity klasického tematologického výskumu ako spôsobu približovania sa k literárnemu textu v záujme identifikovať jeho nešpekulatívne, zreteľne komunikujúce vlastnosti. Preto sa autorka pokúsila epiku a naratív pomenovať pomocou jednoduchej topiky premeny a od nej odvodených topických súvislostí. Centrálnie inštalovanie chronotopu cesty a s ním súvisiacej motiviky sa ukázalo ako produktívne nielen pri interpretácii vyššie citovaných textov. Naopak, predpokladám, že je aj širšie použiteľné, a to pri výskume slovenskej prózy ako špecifického kultúrneho fenoménu. Pod touto špecifickou

kosťou rozumiem blízku súvislosť tradície a inovácie pri všetkých umenotvorných potenciách v domácom prostredí.

Potvrdila sa rovnako téza o životaschopnosti tradične konzervatívneho (zástupne téma domova), a to aj pri zdanlivo veľmi experimentálnych moderných a postmoderných naratívoch. Na druhej strane sa ukázalo, že je redundantnou špekuláciou laboratórne rozlišovať modernu a postmodernu ako celkom odlišné, resp. vývinovo kauzálne modely gnozeologickej referenciality.

Ako sa ukázalo na literárnych textoch, relevantné je zistenie o **diegetickej** povahe toposu cesty a cestovania, a to na všetkých úrovniach tematickej výstavby textu. Podrobnejšie by bolo treba preveriť a pomenovať typológiu diegetického rozprávača v závislosti od referenčnej verzus autoreferenčnej – metaleptickej – povahy narácie. Samotný pojem **metalepsy** sa ukázal ako relevantný v súvislosti s rozlišovaním ostenzívneho verzus intenzívneho a extenzívneho v naratívnej štruktúre nemimetického rozprávania.

Sú to otázky a výskumné problémy, ktoré síce vychádzajú z tematologického bádania, avšak ich najvlastnejším teritóriom je interpretácia zo zorného uhla sujetových, nesujetových a mimosujetových funkcií rozprávača. Autorka štúdie si ich ponecháva ako otvorené pre ďalší výskum.

PRAMENE

BAJZA, Jozef Ignác: *Príhody a skúsenosti mládenca Reného*. Prel. J. Nižňanský. Bratislava : Slovenský Tatran, 2001.

SLOBODA, Rudolf: *Narcis*. Bratislava : Hevi, 1995.

SLOBODA, Rudolf: *Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou* (Zobrané poviedky 1958 –1968). Levice : L.C.A, 2002.

ŠIKULA, Vincent: *Nebýva na každom vršku hostinec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985.

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

VILIKOVSKÝ, Pavel: *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*. Bratislava : Smena, 1989.

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail M.: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.

DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007.

GENETTE, Gérard: *Metalepsa*. Bratislava : Kalligram, 2005.

HODROVÁ, Daniela: *Hľadání románu*. Praha : Československý spisovatel, 1989.

CHATMAN, Seymour: *Príběh a diskurs*. Brno : Host, 2008.

KRÁL, Oldřich – HRBATA, Zdeněk: *Cesty* (Pojem – Metafora – Žánr). Praha : Centrum komparistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2004.

LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990.

NÜNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie kultury a literatury*. Brno : Host, 2006.

WHITE, Hayden: *Tropika diskursu*. Praha : Karolinum, 2010.

PhDr. Zora Prušková, CSc.

Ústav slovenskej literatúry SAV

Konventná 13

813 64 Bratislava

SR

e-mail: Zora.Pruskova@savba.sk