

Prototext a jeho zmeny (báseň Ivana Laučíka v liste Petrovi Repkovi a jej segmenty v básňach Biely film a Tam, kde nie som)

Matúš Mikšík

MIKŠÍK, M.: Prototext and Its Changes (Poem by Ivan Laučík in a Letter to Peter Repka and its Segments in the Poems “Biely film” [White film] and “Tam, kde nie som” [There, Where I’m Not])

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 69, 2022, no. 3, pp. 268-278

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2022.69.3.5>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0043-0652>

Key words: Ivan Laučík, Solitary Runners, prototext, semiopoetic interpretation

The article provides interpretation of the changes the prototext of Ivan Laučík’s (1944 – 2004) poems “Biely film” ([White film] from the collection *Havránok*, 1998) and “Tam, kde nie som” ([There, Where I’m Not] from the collection *Na prahu počuteľnosti* [At the threshold of hearing], 1988) underwent since it was included in the letter to Peter Repka from 10 September 1970. The contribution concentrates on three main issues. The first one concerns the intertextual reference the prototext makes to the poem by the French journalist and author Jean-Paul de Dadelsen (1913 – 1957) “Jonas” and the possible meanings it brings to the prototext. The absence of this reference in the poem “White film” serves the convergent function. The article then provides a comparative interpretation of the changes between the prototext and the poem “White film”. These appear to have made the poem clearer and strengthened its metaphysical aspect through intensifying the presence of “illumination/light” motives and elements in the poem. Finally, the contribution analyses the modifications the last four lines of the prototext underwent before they were included in the poem “There, Where I’m Not”. The article argues that the poet attempted at simplifying the segment as to the poetic devices it employs and at making it clearer. In result, the singular lived experience was transformed into a general maxim.

Ivan Laučík v liste Petrovi Repkovi z 10. septembra 1970 napísal: „trochu povzbudený (Tvojimi P.!) (reportážnymi), bezprostrednými faktami vedomia, zapísal som niečo zo zvedavosti, čo sú moje fakty (čím môže byť pre mňa) – a tak je to tu“ (Pastier – Púček 2014: 99). Po tomto úvode nasleduje básnický text, ktorý sa stal neskôr, po istej úprave, jadrom básne *Biely film* v zbierke *Havránok* (1998), no ešte predtým boli jeho posledné štyri verše v prepracovanej podobe začlenené do záverečného odseku¹ básne *Tam, kde nie som* v zbierke *Na prahu počutelnosti* (1988).

Predmetom predloženej štúdie je sledovanie zmien v jednotlivých variantoch, pretože aj ich prostredníctvom je možné čiastočne objasniť konštanty a premenné poetiky I. Laučíka. Materiálovo vychádzam z verzie textu zaradenej v knižnom vydaní korešpondencie členov básnickej skupiny Osamelí bežci *Poker s kockami ľadu* (Pastier – Púček 2014: 99-100). Básne *Biely film* a *Tam, kde nie som* citujem podľa súborného vydania *Básne* (Laučík 2003), kde je ich podoba identická s prvými vydaniaми príslušných zbierok. Pre prehľadnosť označujem jednotlivé varianty ako „prototext“ (starší básnický text v liste) a „finálny text“, respektíve „finálna verzia textu“ (mladšie publikované básne). Označenie „prototext“ sa tu odlišuje od termínu Pierra-Marca de Biasiho „pretext“ (de Biasi 2018: 43-44), keďže ambíciou nie je úplná rekonštrukcia procesu vzniku a premeny vybraných textov, ale porovnanie dvoch svojím spôsobom „finálnych“ verzii.

Päť publikovaných zbierok I. Laučíka sa dá rozdeliť do troch pomyselných fáz autorovej tvorby: 1. *Pohyblivý v pohyblivom* (1968) a *Sme príbuzní na začiatku* (1970), 2. *Na prahu počutelnosti* (1988) a *Vzdušnou čiarou* (1991), 3. *Havránok* (1998). Zbierky prvej fázy, ku ktorým možno zaradiť aj nevydanú zbierku *Pece nezhoria* (1979),² vykazujú značnú afinitu s dvoma základnými konceptmi poetiky Osamelých bežcov – „otvorenou básňou“ a „procesuálnosťou“. Pojem „otvorenej básne“ približuje Ivan Štrpka v texte *O otvorenej básni* (Štrpka 1967), kde „vo svojej podstate vystihuje vo vtedajšom literárnom kontexte inovatívne úsilie o procesuálnosť básne, jej neohraničenosť, neuzavrenosť, naznačuje vývin, viacznačnosť a významový rozptyl“ (Ráčová 2015: 23). Neskôr I. Štrpka tézu demonštruje práve na príklade debutu I. Laučíka *Pohyblivý v pohyblivom* v texte *Predbáseň*: „Ak schematicky budeme považovať za princíp básnenia prirovnávanie, potom oba členy prirovnania sú v básni prítomné, čiže štruktúra sa môže uzavrieť v sebe [...] u Laučíka jeden člen prirovnania je mimo básne – robí z nej otvorenú štruktúru“ (Štrpka 1969: 22). Keď uvažujem o „otvorenosti básne“, mám teda na mysli túto „štruktúralnú otvorenosť textu“, nie všeobecnú „otvorenosť“ v tvorbe Osamelých bežcov, ktorú Peter Zajac usúvzťažňuje s filozofiou Karla Poppera (Zajac 1997: 138-139). Zároveň treba dodať, že zastrešujúci pojem skupinovej poetiky Osamelých bežcov je problematický, pretože tézy o „otvorenej básni“ a „procesuálnosti“ neboli

1 Pri písaní o poézii I. Laučíka uprednostňujem pojem „odsek“ pred termínom „strofa“ – tá je definovaná ako „zoskupenie veršov na základe spoločnej rýmovej schémy a uplatnenia rovnakého metrického pôdorysu v rytme“ (Žilka 2011: 333), čo pre jedno- alebo viacriadkové textové segmenty v autorových básňach neplatí. Preto považujem označenie „odsek“ za vhodnejšie.

2 Jej torzo je súčasťou súborného vydania poézie I. Laučíka *Básne* (Laučík 2003).

270 normatívne či zaväzujúce a – ako poznamenáva Zoltán Rédey – „otvorenosť“ aj „hermetickosť“ (to jest uzavretosť pred interpretačným prienikom) ich textov „sú neraz jednostranne zdôrazňované, preceňované či generalizované, prípadne akokoľvek inak nenáležite interpretované“ (Rédey 2014: 617).

Zbierky druhej fázy tvorby I. Laučíka sú potom charakteristické tým, že autor sa v nich postupne „výrazovo disciplinuje“ (Zambor 2005: 245) a imaginované krajiny vymieňa za reálny priestor Liptova. Zbierka *Vzdušnou čiarou* smeruje až k vecnosti výpovede, jej texty sú v porovnaní s predošlou tvorbou „významovo, priezračnejšie, recepcne prístupnejšie, zrozumiteľnejšie“ (Rédey 2014: 621). Markantná snaha o zvýšenie „prístupnosti“ poézie v takto načrtnutých prvých dvoch fázach tvorby však neskôr nepokračuje a posledná autorova zbierka *Havránok* vystupuje z naznačenej línie zvyšujúcej sa otvorenosti, transparentnosti a celkovej komunikatívnosti smerom k čitateľovi. Naopak, pozorovateľný je príklon k obraznosti podobnej so skoršími autorovými básňami.

Táto disparátnosť zbierky I. Laučíka *Havránok* je nepochybne spôsobená tým, že viaceré básne či textové bloky vznikli už v období sedemdesiatych rokov 20. storočia, čiže časovo spadajú do prvého tvorivého obdobia básnika. Oddiel *V žiarivosti zá-zemia* otvára krátka báseň s incipitom „Narodil som sa na bralnatom horizonte bez hudby“, ktorá bola pôvodne súčasťou básne *Pokrm*, vydanej v roku 1975 v samizdatovom projekte vydavateľstva & (Pastier 2007: 260-261). Okolnosti samizdatu približuje I. Štrpka: „V období 1968 – 1969 vydával Ivan Laučík s bratom Petrom Laučíkom v Liptovskom Mikuláši samizdatovú edíciu so znakom & na obálke. Každý ten tenký zošit teda vyžadoval iné pokračovanie, pridávanie, ponúkal ísť ďalej, neprestávať, nezastavovať. Stihlo sa asi desať-dvanásť titulov, každý v náklade okolo 50 výtlačkov. Využívali pri tom tajne štátnu mikulášsku tlačiareň!“ (Pastier 2007: 195). Hoci I. Štrpka limituje pôsobenie samizdatovej edície na roky 1968 a 1969, podľa iného vyjadrenia pokračovala minimálne do roku 1975 (Pastier 2007: 265). V tomto samizdate vyšla aj báseň *Švy*, ktorú I. Laučík v roku 1991 publikoval v treťom čísle časopisu *Fragment K* s autorským datovaním 1973. Jej súčasťou je (pri porovnaní s básňami zbierky *Havránok* z oddielu *V žiarivosti zá-zemia*) celý text básne *Frontispice* a posledné verše básne *Ešte apríl*.

Ešte komplikovanejší pôvod má báseň *Biely film*. Jej prvý a predposledný odsek sú súčasťou *Albumu z jaskýň*, datovaného rokom 1979 (Pastier 2009: 324-331), čo bol ďalší samizdatový projekt. I. Laučík ho charakterizoval nasledovne: „Z jaskynných zápisov som prepísal na fotografie môjho brata Petra Laučíka ako-tak pokope držiace slová. Nebyť jeho, ani by nič nezostalo [...] Brat Peter vyrobil 6 exemplárov albumu s básňami. Darovali sme ich priateľom k Vianociam“ (Pastier 2009: 323).³ Aj posledný odsek básne *Biely film* bol pôvodne súčasťou iného textu, básne *Na konci leta* zo zbierky *Vzdušnou čiarou*, ktorá však takisto obsahuje iné, staršie textové segmenty, konkrétne z cyklu *Pece nezhoria*, pôvodne datovaného rokom 1979. Samotné jadro básne *Biely film* je ešte staršie, ako svedčí v úvode spomínaný Laučíkov list P. Repkovi zo septembra 1970. Tento krátky výpočet ukazuje, že I. Laučík počas publikačnej medzery medzi rokmi 1970 a 1988, ktorú sám nazval v úvodzovkách „odmlčaním sa“ (Laučík 2003: 239), napísal niekoľko

3 Iné textové bloky básnického cyklu *Album z jaskýň* začlenil I. Laučík do „jaskynných“ básní prvého oddielu zbierky *Na prahu počutelnosti*.

básní, z ktorých sa väčšie i menšie textové bloky v zmenenej či rovnakej podobe stali súčasťou iných básní, verejne publikovaných až v rámci druhej a tretej fázy autorovej tvorby.

Prototext (text z listu), z ktorého sa neskôr stanú časti básní *Biely film* a *Tam, kde nie som*:

„Veľryba,“ povedal Dadelsen, „to je vojna a jej blackout.“
Boli to staré krajiny plné tunelov
v dažďových lesoch
mach vstrebával jelenie bobky
(M. už poznamenaná Ja už poznamenaný)
Prudký lazurit vzduchu – ako to čo som jej písal
Vzduch mi ide roztrieštiť kosti & Nemám sa kde podieť v žiarivosti zázemia
(Reč – priesvitné tajnosti vzbury – priamo v osude)
V dažďových lesoch
lístie zvnútra (cez oblak sekundy) a svetloplaché letectvo havranov v kolmej priepasti nad nami
V ubúdajúcom svetle teraz narazili sme na mŕtve
cesty
(myslím) asfalt rozpadnutý vône mikróbov vône
zániku
príliš staré noviny zhrdzavené konzervy a
roztrhané perie vzdušných súbojov odviaťe do húštín
Vrátili sme sa ale cesta nám dlho nevydržala
(Ako krajiny – proroctvá!) Ubúdajúce svetlo tlak zvnútra do očí
Šípky pokreslené po vnútorných stenách veľryby
ktorú sa pokúšam nájsť v tom farebnom vetre
fotografií z NASA
(A tento deň na perách veľryby Dadelsenových
proroctiev)
M. počúva surový hukot transformátorov
Z výšky skál nás osvetľuje veľmi krehký rýchlik
(zaniká v tuneloch)
Začíname sa triasť v zimnom sfarbení vetra
P. S.
(To čo vidím je mizerné miesto kde sme bojovali s vodopádmi
Vidím aké je to už uzatvorené takmer neprístupné vo mne
Vidím že vodopády pokračujú a rozplodzujú sa – krúžia nad našajším svetom
čistejšie ako to čo o nich možno povedať“

Pre interpretáciu prototextu považujem za kľúčové tri momenty: 1. absenciu úvodného verša a odkazov na Jeana-Paula de Dadelsena (1913 – 1957) vo finálnej verzii textu básne *Biely film*; 2. charakter zmien medzi variantom v liste a básňou *Biely film*; 3. premenu posledných štyroch veršov prototextu na záver básne *Tam, kde nie som*.

Úvodný verš prototextu je priamou citáciou *Žalmu z básne Jonáš*⁴ francúzskeho žurnalistu a básnika J.-P. de Dadelsena: „*Velryba, řekl Jonáš, toť válka a její black-out*“ (Dadelsen 1963: 119). Mierny významový posun vidno v autorstve citovaného výroku, ktoré sa prenáša z biblickej postavy Jonáša v pôvodnej básni na J.-P. de Dadelsena v prototexte I. Laučíka. K Dadelsenovi pritom analyzovaný text referuje ešte aj neskôr, v dvojverší „*(A tento deň na perách velryby z Dadelsenových / prorociev)*“.

Prvý verš je zo svojej podstaty exponovaným miestom básne, v tomto prípade navyše plní funkciu v poézii relatívne tradičného prvku motta, takže úryvok predmetnú básne aj intertextovo rámcuje. Referovanie k osobnostiam svetovej či domácej poézie je pritom v tvorbe I. Laučíka bežné, príkladom je báseň *Pozdrav Michauxovi* zo zbierky *Vzdušnou čiarou*. O vzťahu I. Laučíka k básňam a osobnosti Henriho Michauxa píše Fedor Matejov ako o „solidarizujúcej fascinácii“ (Matejov 2015: 112). Takéto označenie je azda vhodné aj na opis vzťahu I. Laučíka k J.-P. de Dadelsenovi, vzhľadom na absenciu tohto mena vo finálnej verzii textu sa však dá usudzovať, že táto „solidarizujúca fascinácia“ bola aktuálna predovšetkým v čase písania listu P. Repkovi, teda v prvej fáze autorovej tvorby.

Motív velryby je v poézii I. Laučíka evokovaný najmä v básni *Lov velryb* z jeho debutu, ktorá vykazuje istú afinitu k Dadelsenovmu *Žalmu z básne Jonáš*. Oba texty sú tvorené obrazmi so širokými konotačnými poľami, čím pripomínajú „otvorenú básneň“ Osamelých bežcov či „otvorené dielo“ Umberta Eca (Eco 2015: 63-90). V oboch prípadoch je predmet básne ešte intenzívne zvýznamňovaný – u I. Laučíka označením velryb ako „*Majestátnych*“, u J.-P. de Dadelsena anaforickým opakovaním syntagmy „*Velryba je*“. Tieto postupy v oboch básňach vedú k zvýšenej miere exaltovanosti.⁵

V básni *Biely film* však meno J.-P. de Dadelsena nefiguruje – obe miesta prototextu (úvodný verš a dva verše v zátvorke) sú vynechané. Vo finálnej verzii textu tak ostala iba jedna zmienka o velrybe: „*Šípky pokreslené po vnútorných stenách velryby*.“ Navyše je táto zmienka ďalej redukovaná, pretože báseň *Biely film* neobsahuje dva verše nasledujúce v prototexte: „*ktorú sa pokúšam nájsť v tom farebnom vetre / fotografii z NASA[.]*“ Dôvodom vynechania by mohlo byť to, že dané segmenty zvyšujú divergentnosť, rozbiehavosť, rozptyl celého textu. Vypustený úvodný verš prototextu s referenciou k J.-P. de Dadelsenovi je substituovaný odsekom: „*V nepreložiteľnom jazyku / správy / o pohybe hmly. / Zrkadlá vrhli svoj obsah / doprostred plynutia*“, ktorý báseň rámcuje v súlade s jej hlavnou líniou, teda zvyšuje konvergentnosť textu. Ukončenie odseku dvojbodkou považujem tiež za významné – jadro básne *Biely film* sa dá považovať za rozšírenie expozičného odseku alebo, naopak, úvodný textový segment sa dá vnímať ako prológ k nasledujúcim veršom. Je tu zreteľná nadväznosť, ktorá pri citácii verša Dadelsenovej básne absentovala. V porovnaní s prototextom pôsobí báseň *Biely*

4 Názov v tejto podobe preberám z českého prekladu uverejneného v treťom čísle časopisu *Světová literatura v roku 1963*. Ide o úryvok z básne, respektíve básnickej skladby *Jonáš* (Dadelsen 1963: 119).

5 K exaltovanosti v tvorbe I. Laučíka bližšie Gavura 2010: 218-221.

film sústredenejšie, očistenie od priamej intertextuálnej konotácie⁶ posilňuje možnosť autonómneho čítania textu. 273

2.

Zásahy do prototextu v jeho premene na jadro básne *Biely film* majú rovnako homogenizujúci, sceľujúci efekt. Pre prehľadnosť uvádzam relevantnú časť finálnej verzie textu:

„Boli to staré krajiny plné tunelov,
v daždivých lesoch mach vstrebával
svetlo.
(M. už poznamenaná, ja už poznamenaný.)
Prudký lazurit vzduchu – ako to, čo som jej písal:
,Nemám sa kam podieť v žiarivosti zá-zemia!

V daždivých lesoch
lístie zvnútra, svetloplaché letectvo
v kolmej priepasti nad nami.

V ubúdajúcom svetle sme vstúpili na mŕtve cesty –
asfalt rozpadnutý, vône mikróbov,
príliš staré noviny a roztrhané perie
vzdušných súbojov odvíate do húštin.

Vrátili sme sa, ale cesta dlho nevydržala.
(Ako krajiny – proroctvá!)
V ubúdajúcom svetle
šípky pokreslené po stenách veľryby:

M. počúva surový hukot transformátorov.
Z výšky skál nás osvetľuje veľmi krehký rýchlik
a zaniká v tuneloch,
akoby nás miňal rok
pozliepaný z jasných chvíľ a zo bzukotu zimy.“

6 Sekundárne sa môžu aktivovať aj ďalšie intertextové konotácie: od sprostredkovaného odkazu na biblický príbeh veľryby a Jonáša pôvodnou básňou J.-P. de Dadelsena až k hypotetickému spojeniu s tvorbou Alberta Camusa, konkrétne so zbierkou poviedok *Exil a kráľovstvo*, ktorá vyšla v českom preklade v roku 1965 a I. Laučík ju spomína v rukopisnom texte *Liptovské súhvezdia* (Laučík 2015: 151-152). V zbierke A. Camusa je text *Umelec pri práci* s hlavnou postavou Gilbertom Jonasom. Túto prózu dáva do súvislosti s *Jonášom* J.-P. de Dadelsena English Showalter, Jr., hoci uznáva, že „Dadelsenov Jonáš nie je zdrojom či vplyvom v tradičnom zmysle slova“ (Showalter 1982: 46). Tvorbu A. Camusa, J.-P. de Dadelsena a I. Laučíka však spája ideová orientácia na existenciu človeka, v prípade I. Laučíka deklarovaná už v manifeste Osamelých bežcov *Návrat anjelov* (pôvodne *Mladá tvorba*, číslo 1, 1964; Pastier 2007: 13). Komplexnosť a komplikovanosť možných konotácií azda dobre ilustruje, ako by ponechanie dadelsenovskej referencie odvádzalo čitateľskú pozornosť mimo hlavnej línie básne *Biely film*.

Oproti prototextu zo súkromného listu pôsobí finálna verzia textu v básni *Biely film* súdržnejšie aj vďaka odstráneniu viacerých zátvoriek a textových fragmentov. Platí nielen to, že úvodný odsek básne *Biely film* je organickým spôsobom prepojený so sukcesívne sa rozvíjajúcim jadrom textu, ale aj to, že dva záverečné odseky, ktoré prototext neobsahuje, je možné čítať ako pointu, vyústenie či epilóg básne – evidentný je dôraz na konvergentnosť. V prototexte je viditeľnejšie pôsobenie divergujúcich síl, viacero obrazov funguje na báze voľnejších asociácií, básneň je teda paralelne s rozvíjaním hlavnej línie aj simultánne „otvorená“. V korpuse celej tvorby I. Laučíka má pritom silnejšie postavenie simultánnosť oproti sukcesívnosti⁷ najmä v jej začiatkoch, a to v súlade s konceptom „otvorenej básne“ a spomínaným tvrdením I. Štrpku, že „u Laučíka jeden člen prirovnania je mimo básneň – robí z nej otvorenú štruktúru“ (Štrpka 1969: 22). Odstránenie viacerých prvkov simultánnosti je preto pochopiteľné nielen v súvislosti so snahou o „sprehľadnenie“ básne, ale aj v kontexte vývinu autorskej poetiky – prototext, spadajúci časovo do prvej fázy tvorby I. Laučíka, sa v procese premeny na finálny text desimultaneizuje, takže napokon smeruje k vyššej zrozumiteľnosti a posilneniu naratívnosti básne. Takéto ustrojenie textu je pritom charakteristickejšie pre Laučíkovu poéziu od zbierky *Na prahu počutelnosti*, na čo poukazuje Ján Zambor: „Objavujú sa básne s lineárnou výstavbou, nepozostávajúce z rôznorodých segmentov. Básne, v ktorých obraznosť ustupuje rozmerom lyrickej naratívnosti, epickosti, hovorovosti“ (Zambor 2005: 245).

Viacero segmentov prototextu, vynechaných vo finálnej verzii textu v básni *Biely film*, sa nachádza v zátvorkách. Už samotné znaky zátvoriek upozorňujú na parataktický vzťah ich obsahu k telu textu, tieto parentézy pôsobia ako náhle vnuknutia, digresie symptomatické pre asociatívne myslenie, respektíve pre textové zachytenie prúdu vedomia. Podľa Viliama Marčoka je dokonca pre poetiku Osamelých bežcov typické narušenie „významovej plynulosti a jednoznačnosti textu vkladáním množstva vsuviek v zátvorkách“ (Marčok 2010: 126). Verzia z listu je tak oproti finálnej verzii aj pre tieto „vsuvky“ vo väčšej miere „procesuálnym“ záznamom komplexného prežívania skutočnej cesty lyrického subjektu a jeho partnerky M. lesom i paralelne prebiehajúceho myšlienkového toku. Básneň *Biely film* sa, naopak, koncentruje na hlavnú líniu a od divergentných asociácií je očistená, čo dobre vidieť napríklad na vypustení heterogénne pôsobiaceho, krypticky znejúceho segmentu „(Reč – priesvitné tajnosti vzbury – priamo v osude)“. Súladne s intenciou posilnenia konvergentnosti, sukcesívnosti či „linearity“, ako to nazýva J. Zambor, vnímam aj zmenu segmentu „(zaniká v tuneloch)“ v prototexte na finálnu verzii bez zátvoriek: ide o transparentný príklad organického začlenenía segmentu do textu. Zátvorka na tomto mieste pôsobila disparátne práve pre narušenie syntaktickej väzby v spojení „krehký rýchlik / zaniká v tuneloch“. Treba však dodať, že sa tu mohol stratiť iný aspekt segmentu: pôvodnou funkciou tejto zátvorky je procesuálne ilustrovanie onoho „zanikania“ – text v zátvorkách signalizuje stíšený tón, navyše samotné znaky zátvoriek tvarovo pripomínajú vlakový tunel.

Kým prototext akcentuje vlastnú procesuálnosť, finálny text sa rozširuje iným spôsobom, v zhode s autorovou ideou fyzickej cesty ako spirituálnej Cesty.

7 Termíny „simultánnosť“ a „sukcesívnosť“ používam v súlade s výkladom Tibora Žilku: „simultánnosť“ je charakteristická pre lyriku, „sukcesívnosť“ zasa pre epiku (Žilka 2011: 116, 217).

Túto myšlienku rozvíja I. Laučík najmä v sprievodných textoch fotografickej knihy *Svet Himaláji*, najtransparentnejšie to vidieť vo formulácii „vinie sa ďalej cesta i Cesta“ (Čombor – Hrubjak – Kenéz 2002: 97). Na ploche finálnej verzie textu sa obraz fyzickej cesty (prechádzka lesom) zrkadlí v myšlienke nefyzickej, respektíve metafyzickej Cesty (putovanie, azda životom). To je vďaka markantne zintenzívnenej iluminatívnosti transparentne viditeľné na viacerých miestach. V segmente prototextu „*Boli to staré krajiny plné tunelov / v daždivých lesoch / mach vstrebával jelenie bobky*“ sa mení obraz v poslednom verši na „*mach vstrebával / svetlo*“, pričom výraz „*svetlo*“ tvorí jeden celý verš, čím je ešte zvýznamnený. V posledných dvoch odsekoch básne *Biely film*, ktoré v prototexte nie sú, zasa vidieť „*Žiarivé bralá*“ a tvár, ktorá „*žiari v žiarach*“. Kontextuálne sem pasuje aj začlenenie básne *Biely film* do oddielu *V žiarivosti zá-zemia* a rovnako oproti prototextu zvýraznené rozpojenie výrazu „*zá-zemie*“, odkazujúce na svetlom zaliaty (ako vyplýva zo záveru básne) priestor nefyzického charakteru. Báseň *Biely film* má teda oproti prototextu posilnený transcendentálny, respektíve spirituálny rozmer, čo je pre poslednú fázu autorovej tvorby charakteristické.

3.

Okrem už komentovaných zmien medzi prvotnou a konečnou verziou textu je nápadná absencia posledných štyroch veršov prototextu v básni *Biely film*. Autor sa ich rozhodol odpojiť a vo výrazne zmenenej podobe presunúť na koniec iného textu, čím vznikla finálna verzia básne *Tam, kde nie som*. Spolu s výslednou podobou básne *Biely film*, ale aj ďalších básní I. Laučíka sa tu odкрýva autorova schopnosť kompilácie novších textov zo starších textových segmentov, ktoré fungujú ako relatívne samostatné bloky. Zaujímavým príkladom tohto postupu je záverečný odsek básne *Biely film*, ktorý ešte skôr figuroval ako záverečný odsek básne *Na konci leta* z predošlej autorovej zbierky *Vzdušnou čiarou*, má teda minimálne dve „finálne“ verzie.⁸ Citujem posledný odsek básne *Tam, kde nie som*, tvorený prepísanou verziou záverečného segmentu prototextu: „*A vodopády pokračujú, / čistejšie než všetko, / čo možno o nich povedať.*“

Tieto verše sú pre I. Laučíka v mnohom emblematické, poukazujú na jeho afinitu k prírode i jeho uchopenie limitov jazyka v porovnaní s existenciou prírodného sveta. Domnievam sa, že z celého textu verzie v pôvodnom liste P. Repkovi mohol I. Laučík považovať práve túto pasáž za najhodnotnejšiu, preto ju začlenil už do básne v zbierke *Na prahu počutelnosti*. Túto časť publikoval už o desať rokov skôr než zvyšok prototextu, ktorý sa stal súčasťou básne v zbierke *Havránok*. V ich súvzťažnosti sa odкрýva aj procesuálna podstata hľadania adekvátneho výrazu, ako to na margo tvorby Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej formuluje Veronika Rácová, keď existenciu viacerých variantov „môžeme vnímať ako prirodzený tvorivý proces, procesuálne hľadanie a ustáľovanie istej podoby umeleckého textu“ (Rácová 2020: 50). Okrem toho sa tu potvrdzuje, že „finálny text literárneho diela je až na veľmi vzácne výjimky výsledkom podstatnej práce a podstatnej časovej investície, tedy postupného rozpracovania, během něhož se autor věnuje dokumentárním

⁸ Báseň *Na konci leta* obsahuje fragmenty z rekonštruovaného cyklu *Pece nezhoria*, ďalšia „finálna“ verzia predmetného bloku teda mohla byť súčasťou pôvodného rukopisu tejto nikdy nevydanej zbierky I. Laučíka z roku 1979.

276 a informačným rešerším, formulovaní základného rozvrhu, prípravě a psaní textu, prepisovaní, opravám, revizím a nakonec i mnohonásobným finalizáciám“ (de Biasi 2018: 11). Zaujímavé sú tak zmeny v rámci predmetného textového segmentu, ako aj fakt jeho prenosu z pôvodného do nového kontextu.

Významovo i výrazovo sa segment mení z úsilia o opis skutočnosti a idey nadväzujúcej na túto skutočnosť (v pôvodnom kontexte a ustrojení) na básnickú gnómu (v básni *Tam, kde nie som*). Opis skutočnosti vidno v prototexte najmä v prvom verši úryvku: „(To čo vidím je mizerné miesto kde sme bojovali s vodopádmi[.]“ Druhý verš svojou reflexívnou podobou komplementuje prvý verš. Ak P. Zajac píše, že „Laučíkove metafory sú výsostne telesné, majú podobu fyzis, nemožno ich uchopiť abstrakciou, ale len v ich konkrétnosti“ (Zajac 2004: 70), v prípade interpretovaného básnického obrazu⁹ je toto „fyzis“ viditeľné práve v prvom verši – ide tu o konkrétne miesto, konkrétne vodopády. Vo finálnom texte, v ktorom daný verš absentuje, sa potom dá hovoriť o smerovaní od „fyzis“ k „metafyzis“, respektíve od fyzicky uchopiteľného, konkrétneho miesta, k fyzicky neuchopiteľnému (ale metafyzicky uchopiteľnému), symbolickému či alegorickému miestu. „Fyzis“ však ostáva implicitne prítomné aj v definitívnej verzii textu, a to práve vzhľadom na charakter tvorby I. Laučíka, ktorá od zbierky *Na prahu počutelnosti* vychádza z osobných, veľmi konkrétnych skúseností. Básnik o nej v liste P. Zajacovi napísal: „Tie básničky sú písané so šialenou úzkostlivosťou, akoby sa podľa opisu mali dať nájsť tie miesta, kde som žil“ (Laučík – Zajac 2013: 47).

Prvé dva verše a začiatok tretieho verša prototextovej verzie interpretovaného segmentu sú vo výslednej podobe zamenené jednoduchým „A“, čo predstavuje prípad „stupňovania ‚zovretosti‘“, teda „značného sémantického zatížení každého slova“, ako to v poézii Františka Halasa pomenúva Miroslav Červenka (2009: 77). Zároveň ide o prvok nadväznosti – segment je k textu básne *Tam, kde nie som* priradený organickejšie, než je to vo verzii listu, od ktorej je relatívne odčlenený označením za postskriptum. Navyše, do nového kontextu zapadá aj tematicky, keďže hlavnou témou básne *Tam, kde nie som* je (zjednodušene povedané) voda a jej dualita v zmysle postihnutia rozdielu medzi „sterilnou“ a „prírodnou“ vodou. Priamo v texte je výraz „sterilná voda“, na vyššej úrovni ide o dichotómiu vodární (umelé) a rieky (prírodné), pričom kľúčový obraz vodopádov je síce dvojdomý, ale I. Laučík očividne rozohráva báseň na odlišnosti „umelého“ a „prírodného“ vodopádu. Samotný motív vodopádu v záverečnom bloku prototextu z listu teda organicky zapadá do básne *Tam, kde nie som*.

Pri porovnaní prototextu a finálnej verzie je markantná aj dualita fyzického zraku a metafyzického „videnia“, ktoré je v Laučíkovej tvorbe označované ako „vnútorný zrak“ – kým v prototexte sa slovo „vidím“ opakuje až trikrát, vo finálnej verzii segmentu nefiguruje ani raz nielen dané sloveso, ale ani prvá slovesná osoba. Subjekt už nehovorí, že vidí, pretože sa stal metafyzicky „vidiacim“, a to aj v zmysle *Listov vidiaceho* Arthura Rimbauda, na ktoré sa Osamelí bežci odvolávajú v manifeste *Prednosti trojných slávikov* (*Mladá tvorba*, číslo 5, 1964; Pastier 2007: 19-25), a to citovaním výroku „je treba byť vidoucím, učiť sa vidoucím“

9 Celý segment sa dá považovať za „obraznú gnómu“ (Zambor 2010: 18), najmä ak berieme do úvahy oba prezentované varianty.

(Rimbaud 2014: 145).¹⁰ Zároveň je takéto odstránenie fyzickej prítomnosti subjektu v obraze zovšeobecňujúcim prvkom, napomáhajúcim výslednej gnómickej interpretovaného segmentu. Samozrejme, prvá slovesná osoba je nápadne viditeľná v názve básne *Tam, kde nie som*, ide však o zvláštnu apóriu, keďže prítomnosť subjektu na predmetnom mieste už neguje samotný názov.

Textové zmeny medzi dvoma variantmi týchto veršov tak synekdochicky ilustrujú proces premýšľania istého javu – v liste pôsobí segment len ako appendix, dodatok k textu a záznam konkrétneho zážitku, s odstupom osemnástich rokov sa však napokon stáva v univerzalizovanej a spriezračnenej podobe výraznou pointou a emblematickou súčasťou inej básne.

Záver

V prípade všetkých troch analyzovaných aspektov premien básnického prototextu I. Laučíka z listu P. Repkovi sa dá konštatovať autorovo smerovanie k väčšej sústredenosti a súdržnosti vo finálnej verzii textu. Súdržnosť básne *Biely film* posilnilo vypustenie intertextuálneho odkazu na J.-P. de Dadelsen a vynechanie viacerých segmentov v zátvorkách, ako aj pripojenie iných textových blokov, ktoré jadro básne rozširujú v súlade s jej hlavnou tematickou líniou. Vďaka týmto zmenám sa zároveň posilnil metafyzický rozmer básne *Biely film*. Presunutie záverečného textového bloku verzie z listu do básne *Tam, kde nie som* rovnako posilňuje konvergentnosť – paradoxne oboch textov, teda aj básne *Biely film*, v ktorej by výrazný motív vodopádov mohol pôsobiť heterogénne. Samotný segment pritom prešiel v tomto procese zásadnými zmenami a stala sa z neho básnická gnóma, reflektujúca nie konkrétny výsek reálnej prírody, ale vzťah človeka k prírode ako takej, a zároveň aj limity jazyka. V porovnaní s východiskovým ustrojením tak v konečnom dôsledku analyzované zmeny prvotnej verzie posilňujú koherenciu finálnych verzií básní *Biely film* a *Tam, kde nie som*.

Štúdia vznikla ako výstup grantového projektu VEGA 1/0644/22 *Štruktúrne analýzy poézie*.
Zodpovedná riešiteľka: doc. PhDr. Andrea Bokniková, PhD. Doba riešenia 2022 – 2025.

Pramene

- ČOMBOR, Igor – HRUBJAK, Anton – KENÉZ, Ivan, 2002. *Svet Himalájí*. Ružomberok: Apollo. ISBN 80-968-439-2-3.
- DADELSEN, Jean-Paul de, 1963. Žalm z básne Jonáš. Preložil Vladimír Mikeš. *Světová literatura*, roč. 9, č. 3, s. 119.
- LAUČÍK, Ivan, 1988. *Na prahu počutelnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- LAUČÍK, Ivan, 1991. Švy. *Fragment K*, roč. 5, č. 3, s. 12-13.
- LAUČÍK, Ivan, 1998. *Havránok*. Levoča: Modrý Peter. ISBN 80-85515-48-2.
- LAUČÍK, Ivan, 2003. *Básne*. Levice – Levoča: L. C. A. – Modrý Peter. ISBN L. C. A. 80-88775-79-5, ISBN Modrý Peter 80-85515-49-0.
- LAUČÍK, Ivan, 2015. *Trbleť v oku*. Výber z publicistických textov. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-89499-34-2.

10 Koncept „vidiaceho“ bližšie objasňuje Aleš Pohorský: „Slovo *voyant* označuje niekoho, kto vidí, čo iní nevidia a nevedí. *Je vois* znamená nejen ‚vidím‘, ale také ‚vím‘ a ‚chápu‘ [...] Deregulace smyslů je nutným předpokladem k jinému vidění věcí“ (Pohorský 2014: 160-161). Práve „deregulácia zmyslov“ je vyjadrením prechodu od zmyslového vnímania fyzickým zrakom k vnímaniu zrakom vnútorným.

- 278 LAUČÍK, Ivan – ZAJAC, Peter, 2013. Prevtelovanie v hrsti. *Fragment*, roč. 27, č. 4, s. 41-62. ISSN 1336-4316.
- PASTIER, Oleg, ed., 2007. *Pohybliví v pohyblivom. Laučík – Repka – Štrpka*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-85508-76-5.
- PASTIER, Oleg, ed., 2009. *Pohybliví nehoria. Laučík – Repka – Štrpka*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-85508-94-9.
- PASTIER, Oleg – PÚČEK, Ján, ed., 2014. *Poker s kockami ladu. Laučík – Repka – Štrpka. Výber z korešpondencie Osamelých bežcov 1963 – 2004*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-89499-28-1.
- RIMBAUD, Arthur, 2014. *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*. Přeložil a doslov napsal Aleš Pohorský. Třetí, upravené vydání. Praha: Garamond. ISBN 978-80-7407-229-1.

Literatúra

- BIASI, Pierre-Marc de, 2018. *Textová genetika*. Z francouzského originálu přeložil Martin Pokorný. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. ISBN 978-80-88069-59-1.
- ČERVENKA, Miroslav, 2009. Stylistika Halasových variant. In *Textologické studie*. Uspořádali, doslov a ediční komentář napsali Michal Kosák a Jiří Flaišman. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., s. 73-96. ISBN 978-80-85778-69-4.
- ECO, Umberto, 2015. *Otevřeně dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1158-3.
- GAVURA, Ján, 2010. Rozptyl mimézis u Osamelých bežcov. In GAVURA, Ján. *Lyrické iluminácie*. Prešov: OZ Slniečko, s. 215-224. ISBN 978-80-89314-16-4.
- MARČOK, Viliam, 2010. *V poschodvom labyrinte*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-024-7.
- MATEJOV, Fedor, 2015. Báseň I. Laučíka Prvé dojmy na možnom pozadí autobiografie ako „figúry čítania alebo rozumenia“. In MATEJOV, Fedor. *Meandre*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 109-126. ISBN 978-80-88746-31-7.
- MIKŠÍK, Matúš, 2020. *Kjasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-132-9.
- POHORSKÝ, Aleš, 2014. Dvě tváře Arthura Rimbauda. In RIMBAUD, Arthur. *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*. Přeložil a doslov napsal Aleš Pohorský. Třetí, upravené vydání. Praha: Garamond, s. 152-184. ISBN 978-80-7407-229-1.
- RÁCOVÁ, Veronika, 2015. *Na pomedzí škrupiny. O poézii Ivana Štrpku*. Bratislava: Ars Poetica. ISBN 978-80-89283-75-0.
- RÁCOVÁ, Veronika, 2020. Analýza textových variantov básní Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej Stolárov dom a Veľké sťahovanie. In RÁCOVÁ, Veronika, ed. *Textologické štúdie. (Vedecké štúdie o problematike textových variantov)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 47-70. ISBN 978-80-558-1648-7.
- RÉDEY, Zoltán, 2014. Poézia „nedramatického“ stretu prírodného a civilizačného. In ZAJAC, Peter, ed. *Sondy. Interpretácie kľúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, s. 615-631. ISBN 978-80-8101-024-8.
- SHOWALTER, English, jr., 1982. Camus and Dadelsen's „Jonas“. *Modern Language Studies*, vol. 12, no. 2, pp. 41-47. Dostupné online <https://doi.org/10.2307/3194474>
- ŠTRPKA, Ivan, 1967. O otvorenej básni. *Mladá tvorba*, roč. 12, č. 2, s. 7-8.
- ŠTRPKA, Ivan, 1969. Predbáseň. *Mladá tvorba*, roč. 14, č. 5, s. 22-23.
- ZAJAC, Peter, 1997. Martin Kasarda: Osamelí bežci. *Slovenská literatúra*, roč. 44, č. 1-2, s. 138-141. ISSN 0037-6973.
- ZAJAC, Peter, 2004. *Báseň na prahu počítelnosti. Romboid*, roč. 39, č. 1, s. 63-71. ISSN 0231-6714.
- ZAMBOR, Ján, 2005. Ivan Laučík. In *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, s. 225-255. ISBN 80-969442-6-6.
- ZAMBOR, Ján, 2010. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1154-7.
- ŽILKA, Tibor, 2011. *Vademecum poetiky*. Druhé, doplnené vydanie. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-8094-963-1.

Mgr. Matúš Mikšik, PhD.
Katedra slovenskej literatúry
a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity
Komenského
Gondova 2
811 09 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: matus.miksik@uniba.sk