

Prirodzený svet a autobiografické písanie Ivana Kadlečíka

PAVEL MATEJOVIČ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

S využívaním motívov domáckosti a intímnych priestorov tvoriacich topografiu prirodzeného sveta sa stretávame vo viacerých individuálnych autorských stratégiách a tvorivých postupoch. Ich prítomnosť je zreteľnejšia najmä v autobiografických žánrových polohách, kde sú dominantnou a konštitutívnou súčasťou autobiografického písania, ktoré zvyrazňuje práve momenty priestorovej situovanosti a fixácie s konkrétnym prostredím, predmetným svetom a krajinou. „Prirodzenosť“, „primitívnosť“ či „naivnosť“ sveta intímnej topografie, subjektívneho prežívania a mnohorozmerného vnímania skutočnosti sú tu často chápané ako opozícia voči objektívite „vedeckého“ sveta poznačeného civilizačnou vykorenenosťou a mechanistickou jednorozmernosťou („Ale svet bytostne mechanický by byl svět bytostně nesmyslný.“¹). Takéto tvorivé gesto je zároveň odpoveďou na pocity odcudzenia, ktoré sú v modernom svete výsledkom nedôvery k bezprostrednému a spontánnemu prežívaniu – svet „živej prírody“ je vedou vytesnený ako nepôvodný a naivný, „človek žije v základní apercpci své nesvobody, cítí se jako agent objektivních sil, pociťuje sama sebe ne již jako osobu, nýbrž jako věc (...) člověk se zvěcnil, odcizil svému přirozenému životnímu citu“.² Z tohto pocitu pramení i napätie „mezi citem svobody a objektivním posuzováním člověka“, ktoré je zároveň v modernom svete sporom „mezi tímto dvojím světem, naivním a vědeckým“.³

Snaha vrátiť svetu jeho pred-vedeckú spontaneitu je charakteristická práve pre rôzne formy autobiografického písania, ktoré akoby legítimizovalo a znovuobjavovalo stratenú istotu o autentickejšť prirodzeného sveta prostredníctvom deskripcie každodennej reality, zdánlivo bezvýznamných banalit, ktoré súčasne relativizujú metafyzicky či vedecky garantovaný popis sveta. I tu možno nájsť motiváciu autorov uprednostňujúcich denníkové a subjektívno-reflexívne útvary, ktoré pramenia z potreby vlastnej sebareflexie, vlastného spisovateľstva a „utvrdzovania sa v bytí“. Podstatu intímneho, denníkového záznamu charakterizuje Maurice Blanchot: „pravda deníku nespočívá v zaujímavých literárnych poznámkach, ktoré se v něm nacházejí, nýbrž v bezvýznamných detailech, které ho svazují s každodenní realitou.“⁴ Charakteristickým znakom takehoto spôsobu písania je podľa Lopatku snaha o splynutie života a diela prostredníctvom kombinácie reálií (denné zážitky a lokálne príhody, novinové správy, okamžité pozorovania) so základnými existenciálnymi otázkami, pričom samotný text narastá od konkrétneho smerom k symbolickému významu, kde i ten najbežvýznamnejší predmet a moment nadobúda svoju vážnosť, stáva sa „existenciálnou šifrou“ oscilujúcou medzi „reálnym fabulačným a transcendujícím významem“.⁵ Odtiaľto pramení aj jazyková rozmanitosť, „pronikání „neliterárních“ privátních reálií do textu, univerzální korespondence s okolím“.⁶

¹ NIETZSCHE, F.: *Radostná věda* („la gaya scienza“). Praha, Československý spisovatel 1992, s. 248.

² PATOČKA, J.: *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha, Československý spisovatel 1992, s. 19.

³ Tamtiež, s. 18.

⁴ BLANCHOT, M.: *Literární prostor*. Praha, Herrmann & synové 1999, s. 23.

⁵ Tamtiež, s. 80.

⁶ Tamtiež, s. 82.

S príkladmi využívania prirodzeného sveta a s ním spojenej domáckosti ako tvoriaceho postupu sa stretávame napríklad pri Šklovského interpretácii Rozanova („Rozanov vedome využíva domáckosť ako postup“⁷). Takýto postup je spojený s používaním kontrastných prvkov a digresíí, ktoré umocňujú biografický fakt na fakt štylistický (profánný a sakrálny, špinavý a božský). Súčasťou Rozanovovej autorskej stratégie sa stávajú vlastné zážitky, opisy prírody, rozhovory s priateľmi, ktoré tvoria zároveň akýsi protipól voči literátstvu a pseudoakademickej vedeckosti. Ich komornosť súčasne umocňuje práve intenzívny emocionálny zážitok, ktorý má výsostne individuálny a neopakovateľný charakter: „Rozanov vtáhl do zápisu domácke ‚ted‘, sílu zdánlivě nicotných momentek a magii titěrných okolností. (...) Prožívá svůj byt, pracovnu, svůj psací stůl jako částčku kosmu (...), sleduje přes okno služku Varju zametající dvůr, zaslechne hlas nemocné ženy na lůžku, který jej vytrhne z úvah o nicotnosti veškeré literatury (...).“⁸ Zmysel pre rozmanitý svet prírodných foriem môžeme nájsť aj v diele Karla Čapka *Zahradníkův rok*, ktorého súčasťou sú fejtóny, črty, opisy a pozorovania, zaznamenávajúce premeny prírody, počasie, všedné javy a udalosti. Čapek tak vytvára akýsi alternatívny svet – privátny mikrokozmos zdanlivých banalít –, ktorý svojou obyčajnosťou a každodenným procesom opakovania stojí v opozícii voči neosobným dejinným pohybom. Súčasne však svojím prirodzeným a uvoľneným jazykom poskytuje autorovi priestor na hlbšie úvahy, meditácie a zamyslenia, obsahujúce rôzne dobové alúzie a súvislosti: „Ale aspoň tolik znamená ta tenká běloučká pokrývka, že v této špatné, rozleptané a přímo pochmurné době je ještě trochu místa pro pohanské síly života: pro pohádkové elementy, tellurické tradice, kouzla a divy; že zbývá ještě – nic už; neboť nežli jsem dopsal tento odstaveček, sníl sešel a je zas černo a mokro, kam se podívám.“⁹

Autobiografické písanie vnímané prostredníctvom dobových súvislostí či politických reálií sa tak stáva súčasťou neprenosnej biografickej skúsenosti, ktorá môže stáť v opozícii voči falošnosti ideologickej novoreči. Túto literárnu stratégiu, ktorá sa stáva súčasťou „línie odporu“, analyzuje Lyotard na príklade Orwellovho románu *1984*, kde samotný akt písania (najmä jeho intímnejšie denníkové formy) vyžaduje určitú obnaženosť, reflexiu prežívaného so svojím osobitým nazeraním – individuálnou senzualitou, senzibilitou a fantazijnou štruktúrou.¹⁰ Autor tak prostredníctvom „svojho jazyka“ vytvára vlastný senzibilný idiom, ktorý je nezlučiteľný s normou ideologickej novoreči, kde „není místa pro idiomy“¹¹. Tento moment prepojenia prirodzeného jazyka – metaforý a systému obraznosti („opis bytu, detail šálky, příjemný pocit z vyžehlenej košele“¹²) so svetom úvah a reflexií si všíma v Šimečkovovej tvorbe P. Zajac: „Do Šimečkovho filozofického sveta tak už od počiatku ‚vtrháva‘ prirodzený svet, rovnako ako sa samozrejmom súčasťou životného sveta stáva preňho uvažovanie, rozjímanie, reflektovanie“¹³. Toto

⁷ ŠKLOVSKIJ, V.: *Teória prózy*. Bratislava, Tatran 1971, s. 235.

⁸ CIESLAR, J.: *Rozanov*. Kritická príloha, Revolver revue 13, s. 52.

⁹ ČAPEK, K.: *Kalendář. Zahradníkův rok*. Praha, Československý spisovatel 1959, s. 16.

¹⁰ Pozri: LYOTARD, J. F.: *O Postmodernismu*. Praha, Filosofický ústav ČSAV 1993.

¹¹ LYOTARD, J. F.: C. d., s. 81.

¹² ZAJAC, P.: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993, s. 138.

¹³ Tamtiež, s. 139.

uvažovanie sa stáva súčasťou Šimečkovej koncepcie „malých dejín“, stojacich v opozícii voči abstraktnému historickému poslaniu „veľkých dejín“, ktoré sa zmocnili jazyka prostredníctvom masmédií, vysielajúcich správy o stave sveta „infantilní zjednodušenou řečí“.¹⁴ „Malé dejiny“ zároveň rehabilitujú prirodzený svet prostredníctvom tvorby, skúsenosti, snenia, individuálnej pamäte a zvýšenej citlivosti pre vnímanie prírody, vecí a predmetov dennej spotreby, ktoré sú popisované prostredníctvom prirodzeného jazyka. Táto potreba naliehavo si sprítomňovať všedné veci a každodenné udalosti je prítomná najmä v Šimečkových *Listoch z väzenia*, zároveň je aj odpoveďou na pocit nedobrovoľného odlúčenia od blízkych. Práve absencia prirodzenej komunikácie (pobyt vo väzenskej cele) vedie autora k citlivému pozorovaniu prírody (či skôr jej torza) spojenej so zmenami ročných období, ktoré sú nazerané z perspektívy jedinečnosti a nesamozrejmosti existencie prírodných javov: „I když podzim není ročním obdobím, které by vzbuzovalo naději. Skoro každé ráno se válí nad Ruzíní mlha a já pozoruju, jak na těch několika stromech žlutnou listí. A o uplynulém létě jsem četl jenom v novinách. Víím, že jste se hodně koupali a že v našem podstřešním bytě bylo zase velmi horko. Jinak nevím o létě nic. Cela je na počasí podivuhodně nezávislá. Není jen vytržena z lidské společnosti, ale dokonce i z přírody, jako kdyby byla vůbec mimo svět.“¹⁵ Súčasťou tohto ľudsko-prírodného nazerania je jednak tvorba vlastného silne individualizovaného jazyka, stojaceho v opozícii voči orwellovskej novoreči, jednak je tu prítomná ekologická perspektíva – ekológia prírody je spojená s ekológiou duše –, pričom je zároveň aktom vzdoru voči poníženiu človeka a Zeme („Ponížení Země je rozhodující zkušeností naší doby.“¹⁶). Súčasťou tohto autorského gesta je životný postoj, ktorý V. Bělohradský označuje ako „myslet zeleň světa“, kde Zem je prirodzenou horizontálou (Patočka), univerzálnym telom, ktorého súčasťami sú všetky veci obývajúce planetárny priestor. Táto filozofia je opakom privlastňovania, ovládania a znásilňovania vecí, kde sa Zem devastuje v mene krajších zajtrajškov, alebo kde sa všetko zhodnocuje z perspektívy momentálneho ekonomického zisku. „Myslet zeleň světa“ je zároveň výzvou vrátiť veciam a ľuďom svoju tvár, kde metafora tváre znamená „že každá věc vzdoruje zatažení do našich plánů a že tento vzdor člověk s věcmi sdílí (...)“.¹⁷

S podobne modelovaným literárnym priestorom sa stretávame aj v tvorbe Ivana Kadlečíka, kde sú súčasťou bohato členenej „literárnej senzuality“ najrozmanitejšie momentky, postrehy a opisy, ktoré súvisia najmä s pozorovaním prírody a krajiny, pričom v týchto pozorovaniach sa často objavuje práve u Kadlečíka bohato členená a významovo rozmanitá symbolika, súvisiaca so svetom prírodnín, rozličných organických a anorganických foriem (ametyst, drevo, havrany, hlina, huby, kameň, lastovičky, mesiac, mravec, oheň, organ, slivka, slnečné hodiny, smrek, staré hodiny, sudy, sviečka, včely, vesmír, víno, vrba, zvon, žaby...). Každá vec či bytosť má súčasne svoju vážnosť, je akousi „existenciálnou šifrou“ (Lopatka), za ktorou sa rozvíja a odhaľuje bytie a transcendentálne významy.

¹⁴ ŠIMEČKA, M.: *Kruhová obrana*. Bratislava, Archa 1992, s. 14.

¹⁵ ŠIMEČKA, M.: *Listy z vězení. Dopisy z vězení*. Bratislava, Nadácia Milana Šimečku 1999, s. 31.

¹⁶ BĚLOHRADSKÝ, V.: *Myslet zeleň světa*. Praha, Mladá fronta 1991, s. 98.

¹⁷ Tamtiež, s. 110.

Štruktúra Kadlečíkovho literárneho priestoru má „pyramídálny charakter“ – slová a veci sú ňňho vrstvené podľa „miery sémantickej nasýtenosti“, rôzne predmety a javy nadobúdajú rôzňy stupeň mnohovýznamovosti, asociatívňosti, schopňosti „transcendovania“. So štruktúrou literárneho priestoru súvisí aj výber tém sústredených okolo niekoľkých problémových jadier (mravnosť a etika, viera, príroda, domov, samota, smrť, telesnosť, hudba) – „umelecké dielo má dušu, čosi ako stavbu, ako geometrický pomer hodňôt“.¹⁸

Z perspektívy axiologickej hierarchie o orientovanosti Kadlečíkovho literárneho priestoru by sme mohli použiť Lotmanovo delenie textov na dva druhy podtextov: prvá skupina sa vyznačuje statickosťou, ktorej základňým charakteristickým rysom je nespojitý priestor „popisovaný v topologických pojmech stálosti, susedství, hranice atp.“.¹⁹ V takto popisovanom priestore daného textu nás zaujíma vnútorná organizácia daného modelu sveta, ale aj axiologická hierarchia a orientovanosť priestoru, ktoré modelujú konštrukciu sveta v zmysle binárňych opozícií *hore – dole*, *vpravo – vľavo*, *vnútrajšok – vonkajšok*. K statickým textom patria predovšetkým nesujetové žánre, ktoré sú príznačné pre kozmologickú, geografickú, sociálnu štruktúru sveta, ktorú možňno označiť ako hrdinovo okolie. Charakterizujú ich postavy, ktoré sú pripútané k určitému miestu (na rozdiel od dynamických textov, pre ktoré je charakteristický pohyb subjektu vo vnútri kontinua), pričom z perspektívy tohto miesta si budujú hierarchicky členený model sveta.

Statickému charakteru Kadlečíkových textov zodpovedajú zreteľne artikulované momenty individuálnej situovanosti, pripútanosti, fixácie a spätosti s konkrétnym miestom, prírodou, krajinou. Tomu je prispôsobená aj štruktúra literárneho priestoru, kde vnútorný priestor je uzatvorený, pričom jeho vnútorná organizácia je príznaková a možňno ju popísať prostredňíctvom binárňych opozícií. Kým pojmy ako chaos, anarchia, smrť, prázdňno, amorfňosť, diskontinuita, štylizovanosť, lož, nemravnosť, umelosť majú negatívne konotácie, pričom charakterizujú priestor vonkajška, ich opozitá – poriadok, disciplína, identita (sebatotožnosť), pevnosť, kontinuita, autenticita, pravda, mravnosť, prirodzenosť majú kladné konotácie a charakterizujú priestor vnútrajška. Vektor orientácie je zameraný do stredu vnútorného priestoru, je v ňom výrazne zastúpený autorov egotizmus a sebareferencia, pričom meradlom všetkých vecí je tu autorský subjekt. On súčasne dáva veciam mená a umiestňuje ich do nových priestorových vzťahov. Tie sú budované v horizontálňno-vertikálnej perspektíve ako „vedomie kontinuity kríža“.²⁰ Horizontálna perspektíva ohraničuje priestor vonkajška a vnútrajška – ten sa v procese označovania a pomenúvania vecí neustále rozširuje. Vertikálna dimenzia tento priestor prostredňíctvom tvorby ozmysľňuje a „zduchovňuje“, veci sa stávajú znakmi poukazujúcimi na „hľbky“ a „výšky“, pričom ich referenčná hodnota je podriadená systému pevne hierarchizovanej štruktúry orientovanej na stred, ktorý je tvorený transcendentálnym označovaným (Boh).

Vzťah medzi vnútrajškom a vonkajškom je dynamický, rovnako ako hranica, ktorá je pohyblivá, narušujúca spojitosť priestoru. Predmety vonkajška sú interiorizované

¹⁸ ŠKLOVSKIJ, V.: *Teória prózy*. Bratislava, Tatran 1971.

¹⁹ LOTMAN, J.: *O metajazyce typologických popisů kultury*. Orientace, 1969, č. 2, s. 70.

²⁰ Pozri in: BŽOCH, A.: *Ivan Kadlečík alebo kontinuita kríža*. Slovenské pohľady, 107, 1991, č. 10.

a intimizované, stávajú sa súčasťou autorovho „vnútorného sveta“. Bachelard v tejto súvislosti hovorí o obrazoch šťastného priestoru, ktoré sa stávajú súčasťou „priestorov obraňovaných pred nepriateľskými silami“, kde sa bytie sústreďuje na „vnútrojšok hraníc, ktoré ho chránia“.²¹ Tieto dôverné priestory reprezentuje poetika domu, ktorý možno študovať na rozličných úrovniach, dom tak môžeme „brať ako nástroj na analýzu ľudskej duše“. Táto „topografia nášho intimného bytia“²² a „intímnej okružlosti“²³ je zdrojom obrazotvornosti, kde sa dom stáva prírodnou bytosťou neoddeliteľne spojenou s horou, krajinou a vodami. V dome sa všetko rozlišuje a znásobuje, napríklad „evokovaná zima znásobuje hodnotu bývania“.²⁴ Domov ako súčasť súkromného priestoru je „tedy jakýmsi pokračovaním nitrotělesné komunikace mezi matkou a dítětem“²⁵, miestom, kde si človek, ako súčasť mikrosociety (rodina a osobné vzťahy), vytvára svoj vlastný jazyk, prostredníctvom ktorého „vnějšek a vnitřek tak intimně a nerozlučně souvisí“.²⁶ Práve biologická spriaznenosť s teplom domova (ohoň, lono matky) umocňuje u Kadlečíka pocit dôvernosti a rozširuje priestor intimity: „Nevyleziem von z tejto izbičky, z matrice, teplých stien, nechcem sa narodiť, bojím sa tej krásy vonku, dom je zariadenie proti strachu ako slovo či tón, dom je spomienka skrytej pamäti (...).“²⁷ Dom tak „nadobúda fyzickú a mravnú energiu ľudského tela“²⁸, pričom vzniká predstava „vnútorného domova“ ako „dynamickej istoty“, ktorý je opakom diskontinuity, amorfности, egoizmu, vecnosti, časnosti, chaosu, prázdnoty. Domov to je predovšetkým „vedomie kontinuity oproti vedomiu neúplnosti“, „ohnivkom v reťazi času“, „dostredivá rotačná os“. Pojem domova nadobúda u Kadlečíka ontologický význam, chápe ho „vnútortne, neviditeľne, transcendentálne: ako množstvo nevedomých i vedomých psychických komponentov, ktoré sa v človeku nahromadili a vykryštalizovali do konkrétnej štruktúry (...).“²⁹ V tomto zmysle sa Kadlečíkova koncepcia domova približuje k Rúfusovej predstave, kde sa pojem domova stáva zástupným symbolom na vyslovenie vnútorných stavov človeka, spojených s psychicko-fyziologickými reláciami: „Domov je to najsubtílnejšie, najintímnejšie, čo básnik má. Je to relácia psychicko-fyziologická. Je to to, čo ho krstí, čo mu dáva tvár. Je kožou, v ktorej je zašitý, ktorá formuje podobu jeho úst; nech už tie ústa hovoria o čomkoľvek, prechádza to nimi, má to ich teplo a chuť“.³⁰ Domov je v tejto predstave spojený s krajinou detstva, je počiatkom-bodom pod vrstvou pamäti, ku ktorému sa ustavične vracia. V tomto zmysle sa predstava domova približuje i k Váľkovej básnickej symbolike „rúk, na ktorých smieš plakať“ – domov je spojený s procesom tvorby, „zduchovňovania“, „zvnutorňovania“, je preukazom totožnosti, ktorú

²¹ BACHELARD, G.: *Poetika priestoru*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1990, s. 32.

²² Tamtiež, s. 33.

²³ Tamtiež, s. 36.

²⁴ Tamtiež, s. 87.

²⁵ PATOČKA, J.: *Prostor a jeho problematika*. Estetika, 1991, č. 1, s. 37.

²⁶ Tamtiež, s. 37.

²⁷ KADLEČÍK, I.: *Rapsódie a miniatúry*. Köln, Index 1988, s. 65.

²⁸ BACHELARD, G.: *Poetika priestoru*, s. 94.

²⁹ KADLEČÍK, I.: *Z rečí v nížinách*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993, s. 10.

³⁰ RÚFUS, M.: *A čo je báseň*. Bratislava, Smena 1978, s. 74.

„si nikto sám nevyberá“.³¹ Domov je v tomto literárnom kontexte prezentovaný ako akási antientropická enkláva, stáva sa útočiskom pred ľahostajnosťou okolitého sveta, je často spájaný s potrebami duchovnej harmónie a kontemplatívneho postoja k životu, hľadania pevnej pôdy pod nohami, alebo tvorí protiváhu k duchovne vyprázdnenému svetu a neautentickému spôsobu existencie. Oproti tomuto vnútornému organizovanému priestoru domova stojí neorganizovaný a chaotický svet, ktorého hlavným negatívnym príznakom je vedomie plynúceho času, blízkosť smrti a strach z prázdna. Preto vnútorný svet treba zabývať vecami a dať im mená: „veci začnú hovoriť“, „vecami obývaš samotu“, „veci a javy treba vždy presne pomenovať“. Veci sa tak vynárajú z mora anonymity a dosvedčujú celosť existencie a vedomie zmysluplnosti, keď aj ten najbezvýznamnejší predmet dennej spotreby, prírodný jav či objekt anorganickej prírody nadobúda určitú duchovnú kvalitu a stáva sa identikitom jestvovania. Heideggerovsky povedané, veci vyvstávajú zo skrytosti, uvlastňujú sa „z jemného víru zrcadlové hry sveta“.³² Veda, hovorí Heidegger, zničila veci, preto vec ako vec zostáva ničotná, jej bytnosť sa nevyjavuje, „nedostáva sa k reči“.³³ Ako príklad uvádza Heidegger džbán, o ktorom veda nemôže povedať posledné slovo o jeho skutočnej podstate, stratila zo zreteľa to, čo robí džbán džbanom, totiž jeho pomínutelnosť – „Nezamyslili sme sa nad tým, jak toto pojmájící samo bytostně jest“.³⁴ Podobne je to aj s vínom, ktoré je pre vedeckú predstavu čírou kvapalinou. Jeho skutočnou funkciou a poslaním je však zaplniť prázdnotu džbánu, práve aktom nalievania a podržovania nalievaného sa džbán stáva džbanom.

So symbolikou domova bezprostredne súvisí symbolika záhrady, ktorá je rovnako súčasťou priestoru vnútrajška, ktorý treba ustavične kultivovať; záhrada reprezentuje miesto stojace mimo industrializovaného a urbánneho sveta. S predstavami záhrady ako momentu ohraničenia a uzatvoreného mikrokozmu, ktoré vychádzajú z *biedermeierovského* vzťahu k prírode (celá zem ako záhrada-raj), kde je záhradníctvo chápané ako umenie a kde jestvuje sentimentálny citový vzťah ku všetkému malému a drobnému, sa stretávame už v romantickej tradícii.³⁵ V nadväznosti na tento typ literárneho zobrazovania môže záhrada vo svojej symbolickej funkcii modernému človeku poskytovať akýsi azyl, priestor na vnútornú očistu, v ktorom môže nájsť nielen svoj ľudský rozmer a svoju vnútornú integritu, ale objaviť i nové veci, strácajúce sa v anonymite konzumnej spotreby (i tu môžeme nájsť pôvod rozličných sentimentálno-patetických a deklaratívno-politických výziev pre „návraty k prírode“): „Pri chate je malá, ale temperamentná záhradka, rastie tam a kvitne veľa vecí; z každého trochu ako v Noahovom korábe, na tej ekologickej lodi s genetickým fondom (...) Radšej si píšeme o rastlinách a záhradke: aj preto, lebo rastliny vedia všetko, čo potrebujú, sú úplné a celé, na rozdiel od nás, rozbitých, ktorí vieme veľa zbytočného a veľa podstatného nevieme.“³⁶ V symbolike záhrady – jej tvorivej kultivácie

³¹ RÚFUS, M.: *A čo je báseň*, s. 77.

³² HEIDEGGER, M.: *Básnický bydlí člověk*. Praha, OIKÚMENÉ 1993, s. 35.

³³ Tamtiež, s. 15.

³⁴ Tamtiež, s. 17.

³⁵ Pozri in: MACURA, V.: *Znamení zrodu*. České obrození jako kulturní typ. Praha, Československý spisovatel 1983.

³⁶ KADLEČÍK, I.: *Epištoly*. Bratislava, Archa 1992, s. 43-44.

(kyprenie, orezávanie, štepenie, čistenie...) – je tak ukrytý vzťah k domovu, k pevným a tradičným hodnotám, odolávajúcim atakom a negatívnym vplyvom vonkajšieho sveta, ktoré sú synekdochicky reprezentované zlým počasím (holomrazmi, vlhkom, suchom, vetrami) a rôznymi škodcami: „Už v októbri treba urobiť opatrenia, aby sa zajace alebo divé králiky nedostali ku kôre mladých stromčekov, ktorá im veľmi chutí.“³⁷

Snaha zaplniť svet vecami, „aby sa človek nezadusil mĺkvou samotou“ a prekonal strach z prázdna, je charakteristická aj pre Kadlečíkovo chápanie literárneho priestoru. U Kadlečíka je „každá vec vnútorne krásna a zmysluplná ako esej“³⁸, medzi človekom, vecami, rastlinami a živočíchmi „nemožno nájsť, určiť ostrú deliacu“,³⁹ každá vec má u Kadlečíka svoju bytostnú formu, svoje miesto, svoju pamäť. Kadlečík prírodu – živé i neživé predmety a bytosti – antropomorfizuje, ustavične rozširujúc ich sémantickú trajektóriu. Súčasťou tohto panpoetického univerzalizmu – zmetaforizovaného a subjektívne štylizovaného univerza – je vízia novoromanticky a lyricky videného prírodného diania, ktoré evokuje atmosféru svojského sveta významov, kde prostredníctvom vecí možno cítiť subtilný „pulz absolútna“ – harmóniu hmotného a duchovného sveta. Medzi pocitmi duše a vecami sa ustanovuje akýsi druh univerzálnej reči, súčasťou ktorej je „absolútna blízkosť hlasu a bytia, hlasu a zmyslu bytia, hlasu a ideality zmyslu“.⁴⁰ Veci sú v tomto literárnom priestore na jednej strane znakmi, ktoré poukazujú na transcendentálne označované, na strane druhej sú symbolmi, metaforicky pomenúvajúcimi autorovu situovanosť vo svete. Tieto symboly sú súčasťou motivických polí, ktoré sú akýmsi kryštalizačným jadrom, rozvíjajúcim rozličné významové asociácie. Napríklad Heideggerovo rozlišovanie medzi vedeckou deskripciou a skutočnou podstatou vecí je u Kadlečíka reprezentované rozlišovaním medzi starými a novými predmetmi. Staré veci majú pre Kadlečíka až magickú a rituálnu funkciu, sú tesnejšie spojené s bytím, naopak nové predmety sú so svojou pragmatickou a utilitárnou funkciou „príliš zaneprázdnené samy sebou a svojou služobnosťou“.⁴¹ Staré veci súčasne symbolizujú „skutočné hodnoty“, ako sú trvácnosť, kontinuita a tradícia, ktoré dokážu odolávať zmenám a krízovým situáciám bez straty totožnosti. Ich prostredníctvom možno súčasne vyjadriť aj svoj odstup od vonkajšieho sveta poznačeného dehumanizáciou a pseudocivilizačnými procesmi, sveta, ktorý uznáva len predmety v ich jednorozmernej technicko-pragmatickej splotenosti.

Pôvod Kadlečíkových symbolických významov by sme mohli nájsť jednak v romantickej tradícii, kde je podľa O. Čepana hlavnou významotvornou a poznávacou reláciou metaforický princíp (motívy Tatier, tok riek Váhu, Hrona, Dunaja, let sokola a orla), jednak s realistickou tradíciou, ktorá je spojená s metonymickým princípom (motívy stromu, kvetu a domu).⁴² Symbolický význam vecí a javov je u Kadlečíka zviazaný súčasne s metaforickým i metonymickým princípom – synekdochicky označuje autorov vzťah k svetu, je akýmsi koncentrovaným výrazom jeho životného údely a zároveň meta-

³⁷ KADLEČÍK, I.: *Rapsódie a miniatúry*. Köln, Index 1988, s. 7.

³⁸ KADLEČÍK, I.: *Hlavalamy*. Levice, L.C.A. 1995, s. 36.

³⁹ KADLEČÍK, I.: *Tamtiež*, s. 36.

⁴⁰ DERRIDA, J.: *Gramatológia*. Bratislava, Archa 1999, s. 21.

⁴¹ KADLEČÍK, I.: *Hlavalamy*, s. 112.

⁴² Pozri in: ČEPAN, O.: *K typológii literárnych smerov*. Litteraria, 7, 1964, č. 7.

foricky rozširuje sémantické pole predmetného sveta, vzťahujúc ho k nadosobným hodnotám: veža nad krajinou reprezentuje vertikálnu budúcnosť i falický symbol; strom poukazuje na transcendentálne hodnoty („Boh spieva skrze stromy“⁴³) a súčasne svojou trvácnosťou metonymicky označuje autorovu situovanosť vo svete („dôstojne trvá, ostáva a pozerá sa hore“); organ je výrazom vlastnej totožnosti („hľadám seba, svoj tvar i tvár“⁴⁴) i súzvukom všetkého živého i neživého a pod. Symbol sa tu objavuje v dvojacom zmysle, kde „smysl doslovný, bezprostredný, fyzický odkazuje na význam skrytý, obrazný, existenciálny, ontologický atď.“⁴⁵ P. Ricouer hovorí v podobnej súvislosti o rozľahlej doméne kozmických symbolov, ako sú voda, oheň, nebo a zem, z ktorých čerpalo sakrálnu svoje výrazové prostriedky. Práve poetická imaginácia dokáže prostredníctvom zmyslových metafor tvoriť vždy novú reč, nové slová, nové symbolické významy. Symbol podľa Ricouera predchádza mýtu, symbolická funkcia dokáže vypovedať o počiatkoch základných udalostí určujúcich dejinný smer a polaritu. Symbolické významy majú u Kadlečíka predovšetkým existenciálny a ontologický zmysel, každá vec, predmet či jav na seba viaže rozličné symbolické funkcie. Jednotlivé symbolické významy sa vyznačujú rozličnou mierou sémantickej a estetickej „nasýtenosti“, ich mnohovýznamovosť je závislá od ich hierarchického postavenia v celkovej štruktúre literárneho priestoru: dominantné postavenie majú u Kadlečíka „prírodné“ a sakrálné symboly (strom, ametyst, zvon, organ).

Najdominantnejším symbolom je symbol stromu, ktorý už svojou stavbou – koreňmi – je upevnený v zemi, korunou a vetvami sa dotýka nebies („kozmickej strom“ ako arbor mundi – spojnice medzi svetom ľudí a svetom bohov) – je nositeľom množstva symbolických významov v celej literárnej tradícii (Kollárova lipa, Hollého dub, Hviezdoslavova láska-strom alebo Kraskov topol). Strom ako symbol a fytonymum je v jednotlivých literárnych smeroch spájaný s kanonizovanými motívami, rozvíjajúcimi rozličné významové asociácie: v klasicizme je spojený s pevnosťou, stálosťou, rozkošatenosťou, odolnosťou a vytrvalosťou, v romantickej tradícii je symbolický význam stromu spätý s vertikálnou perspektívou smerujúcou k nadosobným hodnotám, samorastlý strom zároveň reprezentuje vzťah k domácej pôde a tradícii, stromy sa sakralizujú ako význačné body topografie, kde sú spojené s mytologickou minulosťou (posvätné háje), v Nietzscheho filozofii strom reprezentuje túžbu po slobode, je spojený so sebaspaľujúcim gestom vzdoru, realistický strom je statický, vyjadrujúci generačné pocity, v Kraskovej symbolickej poézii je strom výrazom bezmocného výkriku (Čepan), v modernej poézii môže reprezentovať odraz ľudských túžob a bolesti (Stacho). Symbolika stromu je výrazne prítomná aj v kresťanskej tradícii, kde strom symbolizuje rôzne významy – Bohom darovaný život, rajský „strom poznania“ ako počiatok ľudského údelu, Kristov kríž ako „strom života“, posvätné stromy mariánskeho kultu, vianočný stromček ako symbol večnej zelene, premeny stromu počas ročných období symbolizujú život, smrť a zmŕtvychvstanie, suché ratolesti a odumreté stromy predstavujú hriešnikov a odpadlíkov, strom tiež

⁴³ KADLEČÍK, I.: *Vlastný horoskop*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991, s. 48.

⁴⁴ KADLEČÍK, I.: *Tamtiež*, s. 46.

⁴⁵ RICOEUR, P.: *Život, pravda, symbol*. Praha, OIKÚMENÉ 1993, s. 161.

uzdravuje a nasycuje svojím ovocím pravoverných.⁴⁶ Rovnako v prírodných náboženstvách a mytológiách je kult stromu spojený s uctievaním všetkého prírodného, strom sa stáva obydľím rôznych mytologických bytostí.

Kadlecký strom je so svojou prirodzenou ukotvenosťou predovšetkým spojený s motívmi pevnosti, dôstojnosti, stálosti a vzdorovitosti („Strom zatiaľ dôstojne trvá, ostáva a pozerá sa hore“⁴⁷), symbolika stromu je súčasťou priestoru vnútorného, metaforicky pomenúva a označuje autorovu sféru najhlbšej intimity („v strome je utajené teplo“), pričom prichádza nielen k procesu antropomorfizácie, ale aj „fytonymizácie“: „Keď raz prestanem byť knihou, vynasnažím sa byť stromom“, „ním, brečtanom zozelením, zarastám, rastiem, som už len svoje vlastné torzo.“⁴⁸ Dominantné motivicko-tematické spojenie súvisí s kresťanskou symbolikou stromu, strom presahuje, očisťuje, zduchovňuje: „Temný alt: zdá sa, že Boh ním hovorí skrze stromy“ i „Strom je čistý. Nepochopiteľne čistý, podobný anjelovi: najmä látková premena a rozmnožovanie sa dejú nežne, esteticky, bez hystérie, úskokov a smradu z prázdnych slov.“⁴⁹ Svojou drevnatou štruktúrou je strom bližší predstave dôstojnej smrti – proces „umierania“ je odlišný od biologického rozkladu ostatných živých organizmov, nedeje sa náhle a dramaticky, ale postupne a pokorne: „Keď topoľ aj zomrie, ešte dlho žije – to iba z bytosti takzvaných vyšších organizmov sa hneď stáva hŕba smradu. Drevové procesy sú pomalé a dôstojné, pokojná a pokorná je aj jeho smrť: ale kto určí presne ten okamih?“⁵⁰ Strom sa zároveň stáva alternatívou voči neprírodzenosti a umelosti pretechnizovaného sveta, stromy sú prostredníkom pri prirodzenej komunikácii, ktorá je opakom prázdnych slov: „nechal som si pred domom narásť chľapatý smrek, tuje, vrbu, osamelý topoľ, javor a dve brezy (...) s nimi sa dorozumievam s diaľkami“,⁵¹ „list stromu-list od človeka“. Kadlecký strom je spojený so sakrálnymi významami, ktoré sú prítomné aj v kresťansky orientovanej literatúre, napríklad v diele básnika Janka Silana je v básni *Lipa v zime spieva* strom spojený s motívom kríža: „Ešte som k tomu nedospela, / ešte viem málo, čo je kríž. / Raz naň sa zmením, jak som chcela – / a tak ma najviac odmeníš.“ S motívom stromu-kríža sa stretávame aj v diele *Dom opustenosti*: „Vďaka ti, milý strom, i za to dobrodenie, že nesieš Boží Kríž. Ach, ako nás všetkých ľudí zahanbíš, keď vždy si nemý, i keď búrky sa valia a hromy zrania.“⁵² Podobne v básnickej tvorbe Štefana Sandtnera je strom „zelenou svätyňou“ velebiacou Pána, stromy sú ako organové píšťaly stojace vo veľkom orchestri. Kresťanského básnika zaujíma predovšetkým vertikálna perspektíva štruktúry stromu, kde „korene z hĺbok žijú z pôdy, / z hĺbín sa žije do výšok“.⁵³ Symbolika stromu tak konotuje predovšetkým významové asociácie, ktoré sú spojené s aktom uctievania, modlitby, viery: strom–drevo–kríž–oltár–organ. S podobnými významovými asociáciami sa

⁴⁶ Pozri in: BIEDERMANN, H.: *Lexikón symbolov*. Bratislava, Obzor 1992.

⁴⁷ KADLEČÍK, I.: *Lunenie*. Bratislava, Fragment 1993, s. 13.

⁴⁸ KADLEČÍK, I.: C. d., s. 13,

⁴⁹ KADLEČÍK, I.: *Vlani ako dnes*. Liptovský Mikuláš, Transcius 1997, s. 10.

⁵⁰ Tamtiež, s. 10.

⁵¹ Tamtiež, s. 7.

⁵² SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991, s. 126.

⁵³ SANDTNER, Š.: *Stromy*. Bratislava, Don Bosco 1996, s. 13.

stretávame aj u Kadlečíka: „stromy sú veriacejšie“, „Opýtajme sa toho stromu, z ktorého rastie kríž. Spýtame sa toho kríža, z ktorého rastie strom“.⁵⁴

Výraznú symbolickú funkciu má v Kadlečíkovej tvorbe ametyst, odroda kremeňa, ktorý reprezentuje anorganickú prírodu. Ametyst (neopojný) v sebe skrýva rôznorodú symboliku: je symbolom skromnosti, harmónie, duševného pokoja a zbožnosti,⁵⁵ tvorí most medzi zemou a nebom, učí odovzdanosti silám univerza, je zdrojom rovnováhy a stability, napomáha intuícii a meditácii, umožňuje odpovedať na základné existenciálne otázky. Práve pre tieto symbolické vlastnosti sa tento polodrahokam stal pre Kadlečíka akousi literárnou ikonou a emblémom, koncentrujúcim v sebe autorove aspirácie, pocity, túžby, ktoré nachádzame v celej jeho tvorbe: potreba uchovania pamäti („ametyst si pamätá“⁵⁶); vzdoru („ním sa identifikujem, vzdorujúci entropii a neopojný“⁵⁷); vnútornej stability (Danielov ametyst – koncentrovaná vnútorná stabilita); hľadania vlastnej identity („ametystovým prsteňom sa identifikujem, hľadám svoju totožnosť /vnútornú gravitáciu/ voči absurdnosti vesmíru“⁵⁸). Symbolický význam má ametyst aj vo funkcii prívlasktu, ktorý dáva veciam novú kvalitu – zjemňuje, „zúšľachtuje“, kultivuje, odhaľuje, interiorizuje, stáva sa súčasťou Kadlečíkovho intímneho literárneho priestoru (ametystový mráz, ametystové víno, ametystové sýkorky...).

Podobne blízky intímny vzťah má Kadlečík aj ku zvonu, ktorého symbolická funkcia je i v schopnosti odháňať temné a nadprirodzené bytosti a súčasne zvolávať ľudí k vykonávaniu náboženských obradov. Zvon plní aj funkciu hudobného nástroja, podľa výšky tónu možno vyjadriť rôzne udalosti, ktoré sprevádzajú rozličné citové pohnutia. Svoj osobný vzťah ku zvonom, ktorý spočíva v rešpektovaní ich jedinečnosti (individuálneho tónu) a zároveň je sprevádzaný strachom o ich ďalší osud – existencia zvonov je ohrozená nivelizujúcou všednosťou reality sedemdesiatych rokov – vyjadruje autor najmä v *Rapsódiách a miniatúrach*: „Bojím sa o zvony, lebo som s nimi a medzi nimi rástol, poznali ma na celý život (...) stály a jediný tón zvona sa nezníži k zdanlivo ľúbežnej melódii, ktorú si kdekoľvek a kedykoľvek zaspieva.“⁵⁹

Ku zvonu má blízky organ, vyjadrujúci sakrálnu monumentálnosť – pre Kadlečíka je organ vo svojej „dokonalosti syntetického nástroja“ súčasne metaforou i symbolom: „organ – ako i láska – je oveľa viac než len organ: aj architektúra, aj výtvarné umenie neopakovateľnej zvláštnosti individua.“⁶⁰ Zároveň synekdochicky označuje jeho vlastný životný údel, najmä pocity strachu a samoty („proti samote a strachu som si našiel neskoršie organ“⁶¹), z ktorej uniká prostredníctvom exaltovanej hry na tomto hudobnom nástroji: „Si tu sám. Len rozladený hobo vyje ako starý sivý vlk – tremolo. A hráš. Na diabolskom nástroji, ktorého vnútornou, štruktúrnou podstatou – aj vtedy, keď žiarivo

⁵⁴ KADLEČÍK, I.: *Lunenie*, s. 114.

⁵⁵ Pozri in: BIEDERMANN, H.: *Lexikón symbolov*. Bratislava, Obzor 1992.

⁵⁶ KADLEČÍK, I.: *Vlastný horoskop*, s. 9.

⁵⁷ Tamtiež, s. 27.

⁵⁸ Tamtiež, s. 74.

⁵⁹ KADLEČÍK, I.: *Rapsódie a miniatúry*, s. 27.

⁶⁰ KADLEČÍK, I.: *Epištoly*, s. 151.

⁶¹ KADLEČÍK, I.: *Vlastný horoskop*, s. 72.

jasá – je smutný údes, ktorý ustavične človeku pripomína jeho absurdnú úbohosť”.⁶² Organ súčasne reprezentuje Kadlečíkov blízky vzťah k hudbe („hľadám seba, svoj tvar i tvár medzi tónom a slovom”⁶³), najmä k hudobnému skladateľovi J. S. Bachovi.

Kadlečíkov predmetný svet sa tak stáva súčasťou akejsi „mýtckej krajiny“, ktorá so svojou príznakovou poetickou topografiou umožňuje deskripciu prírodného a spoločenského sveta ako organizovanej totality. Organizácia literárneho priestoru odzrkadľuje postavenie jednotlivých symbolických významov a dáva veciam presné mená („veci a javy treba vždy podľa možnosti presne pomenovať”⁶⁴). Usporiadanie tohto systému by sme mohli prirovnať ku kaleidoskopu, v ktorom sa realizujú rôzne štrukturálne usporiadania: fragmenty, úlomky, čriepky, ívery sú súčasťou určitých sémantických a estetických invariantov, za textovou mozaikou sa zreteľne črtá a obnažuje celosť, myšlienková klenba, ktorá spája zdanlivo nespojiteľné. Tomu zodpovedá aj Kadlečíkov spôsob písania – spája v sebe súčasne autobiografickú črtu, gnómičku výpoveď, farbistý opis, ľahkovážnu slovnú koketériu, moralizujúcu sentenciu, filozofickú esej či len nezáväznú slovnú hru. Kadlečíkov žánrový synkretizmus (najmä vo *Vlastnom hororskope*) má – okrem snahy tvoriť protipól kánonu oficiálneho jazyka (problematizácia a dekonštrukcia jeho rigidnosti a normatívnosti) – svoj pôvod aj v semiotike a lektúre samizdatu, ktorého komunikačný priestor má torzovitý charakter, preto nachádza svoj výraz v intímnejších a výrazne subjektívnych polohách, ktoré adekvátnejšie reflektujú autorovu situovanosť vo svete. Hlavnou črtou Kadlečíkovej eseje (najmä vo *Vlastnom hororskope*) je charakteristické prelínanie a vrstvenie žánrov (už samotná univerzálnosť eseje umožňuje skĺbiť široký diapazón najrozličnejších literárnych i mimoliterárnych podnetov), ale aj subjektívnosť výpovede, ktorá je chápaná ako vyznanie. Z hľadiska žánrovej typológie vyznačujúcej sa synkretickou štruktúrou by sme takýto spôsob písania mohli označiť za bricolage („domáce majstrovstvo“), ktoré C. Lévi-Strauss dáva do protikladu k práci odborníka-špecialistu. Inštrumentálny svet bricoleura je uzatvorený – zostáva vo vnútri hranice, pričom je tvorený často nesúrodými prvkami, ktoré vstupujú do rôznych vzťahov a sú prístupné ustavičným permutáciám. Slobodná a ničím nespútaná tvorivosť bricoleura je opakové vedou spútaného učenia „literáta“, ktorého Nietzsche charakterizuje ako „herca“, „znalca“ a „odborníka“ s kompetenciou na vedenie o úzkej oblasti skutočnosti: „Miluji svobodu a vzduch nad svěží zemí; a raději bych spal třeba na volských kožích než na jejich důstojenstvích a ctihodnostech.”⁶⁵ Takto chápaný tvorca žije na samom okraji modernej industriálnej spoločnosti („do své samoty prchní”⁶⁶), je viac spojený s prírodnými formami života než s racionalistickým diskurzom, pričom svojou tvorbou rehabilituje predstavu prirodzeného sveta, čomu zodpovedá aj forma, ktorú ustavične narušuje a prekračuje; súčasťou jeho jazykového inventára sú symboly a znaky, ktoré reorganizuje, reštruktúruje a rekontextualizuje. Snahu o takýto presah v zmysle rozostrovania hraníc medzi žánrami (epistolárna literatúra, esej, poézia) môžeme pozorovať aj vo

⁶² KADLEČÍK, I.: *Rapsódie a miniatúry*, s. 37.

⁶³ KADLEČÍK, I.: *Vlastný horoskop*, s. 47.

⁶⁴ KADLEČÍK, I.: *Hlavalamy*. Levice, L.C.A. 1994, s. 63.

⁶⁵ NIETZSCHE, F.: *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc, Votobia 1992, s. 104.

⁶⁶ Tamtiež, s. 41.

stva fragmentov, protichodných tém a digresii: súčasťou textu je reflexia individuálneho životného údely, listovanie v *Starom zákone*, úryvok z listu Predsedníctva Zväzu slovenských spisovateľov, politická moralita, meditácia o vede a literatúre, opis prírodného javu, pozorovanie včiel, parafráza na Kraskovu poéziu, genealogické reminiscencie, pričom vrstvenie a spájanie protichodných významov a asociácií môžeme pozorovať aj na relatívne malom textovom priestore. Z hľadiska obsahu, aj napriek tejto formálnej neurčitosti, však nie je Kadlečíkov spôsob písania nezáväznou hrou, ani čírou textovou mozaikou – text je naopak teleologicky a teologicky ukotvený, orientovaný a centrovaný, svedčí a usvedčuje – rastie do výšky ako katedrála, vniká do hĺbky ako studňa: – „opakujem sa, krúžim okolo tých istých tém: tak sa hĺbi studňa“; „z čriepkov slov stavať katedrálu“.⁶⁷

Text je súčasťou pripravovanej monografie *Ivan Kadlečík*, ktorá patrí do grantového projektu *Monografie slovenských prozaikov a básnikov posledného štvrtstoročia 20. storočia*. VEGA 2/5070/98, vedúci riešiteľ prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

SUMMARY

The author deals in his article with the problems of autobiographical writing, especially in Czech and Slovak literary context. Thinking about autobiographical writing develops from Patočka's philosophical conception of „natural world“ oriented on reflection of motifs of casual character and everyday life standing in opposition against objectivistic models. The work is focused especially on the works of Ivan Kadlečík on which the author applies his methodological starting points. The text of its article represents a part of a monograph on this writer. The author reconstructs crucial motifs, themes, symbolical meanings and names present in the works of Ivan Kadlečík. His attention is paid especially to a definition of the term „bricolage“ as a way of writing through which one can understand some crucial motifs creating the dominant part of the works of Ivan Kadlečík.

⁶⁷ KADLEČÍK, I.: *Vlastný horoskop*, s. 22 a 77.