

Prozaický text pre mládež chápeme – a v tom sa zrejme neodlišujeme od zaužívaných prístupov k jeho poetologickej a komunikačnej problematike – ako súhrn dvoch konkurenčných princípov: princípu umeleckého, smerujúceho k vrcholovému typu múzického čítania a princípu vekového. Z hľadiska teórie látky, témy, problému a tvaru (Rakús, 1995) patrí čitateľ, práve tak ako autor, do látkovej skutočnosti, ktorá má svoj empirický a arteficiálny rozmer. V prozaickej, resp. v epickej textovej fikcii zastupuje autora, ako je známe, rozprávač. Čitateľ nemá takýto bezprostredný fiktívny pendant. Možno tu hovoriť o vnútrotextovom čitateľovi (Liba, 1987), ktorý sa nám vidí uchopiteľnejšou alternatívou posledného článku komunikačnej reťaze než mimoliterárny adresát aj napriek tomu, že „vonkajší“ čitateľ máva v tiráži kníh pre deti a mládež konkrétne vekové určenie. Toto vymedzenie napokon vyplýva i z vnútrotextových čít príjemcu, ktorý v sebe implikuje celú epickú štruktúru, vrátane videnia, a tým aj – synkreticky – rozprávačského uhla pohľadu.

Múzickú a vekovú ambivalentnosť sledovanej problematiky dobre vidieť na literatúre, ktorú nazval Ján Kopál neintencionálnou literatúrou pre mládež (Kopál, 1997). Zaraduje sem i dielo Marka Twaina, ktorému budeme venovať pozornosť. Na pozadí „tinedžerského“ recepcného profilu hlavných Twainových próz nie je bez zaujímavosti konštatovanie, že „jž mnohokrát vyslovovali literárni historikové i prostí čtenáři názor, že pravá americká literatura začíná v próze Marka Twaina (...) a hned se vzpíná k vrcholům v jeho dvou nerozlučně spjatých knihách“ (Nenadál, 1964). Ide o romány *Dobrodružství Toma Sawyera* a *Dobrodružství Huckleberryho Finna*. O druhom z nich sa Ernest Hemingway vyjadril takto: „Je to nejlepší kniha, akú sme mali. Celá americká literatúra pochádza z nej. Predtým nebolo nič. A nič osobitne dobrého nevzniklo ani potom“ (citované podľa Klátika, 1978).

Vychádzajúc z takto vysoko hodnotenej textovej fikcie, sústredíme sa v našej úvahe predovšetkým na niektoré črty spájajúce umeleckosť s vekovosťou.

Autor v *Dobrodružstvách Huckleberryho Finna* uplatňuje v rozprávačskej línii okrem iného heteronómnou sujetovú komunikáciu, podobne ako to robí napríklad Umberto Eco v románe *Meno ruže* a s ním aj mnohí iní autori. Ide o vytvorenie naratívneho priestoru na explikativnosť, ktorý vzniká z nerovnocennosti partnerov (intelektuálnej, vzdelanostnej, profesijnej, skúsenostnej, vekovej a pod.). Jedna z dvojice postáv dostáva úlohu nahrávača. V *Huckleberym Finnovi* je takouto postavou černocho Jim, pričom funkciu rozprávača plní Huck. V tom istom románe alebo v *Dobrodružstvách Toma Sawyera* sa heteronómnne zoskupenie sujetovej komunikácie pod vplyvom odlišného charakteru rolí mení. Huck sa stáva voči Tomovi nahrávačom. Pravda, takáto konfigurácia je len vhodným naratívny podkladom a zámenkou na rozvinutie situácií, v ktorých sa môže uskutočniť osobitý, v danom prípade „dvojlomný“ výklad sveta a aktuálneho motivického podnetu. Vidieť to aj v tomto úryvku:

„Keď obidvaja zaspali a začali chrápať, Jim vraví:

– Huck, a nečuduješ sa, že sa králi môžu takto správať?  
 – Nie, – vravím, – ani trochu sa nečudujem.  
 – A to už prečo, Huck?  
 – Nuž preto, lebo to majú v krvi. Myslím, že všetci králi sú rovnakí.  
 – Ale, Huck, veď títo naši králi sú obyčajní podvodníci. Tak veru, obyčajní podvodníci!  
 – Veď i ja tak vravím: králi sú zväčša podvodníci, pokiaľ viem.  
 – Vari naozaj?  
 – Len si prečítaj o nich, potom uvidíš. V starých časoch bývali takí anglickí a normanskí králi, čo sa zapodievali lúpežou a zbojníctvom. Pozri si len *Henricha Ôsmeho!* (...) A pozri si takého Karola Druhého, Ľudovíta Štrnásteho a Ľudovíta Pätnásteho a Jakuba Druhého a Eduarda Druhého a Richarda Tretieho a celú kopu ostatných. Za starých čias všetci anglosaskí vladári vystrájali kadejaké kúsky. Mal by si vidieť takého Henricha Ôsmeho, keď bol v najlepších rokoch: to ti bol kvietok! Ten sa ti hocikedy oženil, aj každý deň s inou ženou, a na druhý deň jej hneď ráno kázal sťat' hlavu, a to tak ľahostajne, akoby si objednával praženicu. Rozkáže si: ‚Doved'te mi Nelly Gwynnovú!‘ Dovedú ju – a na druhý deň ráno už aj rozkáže: ‚Sťat' jej hlavu!‘ A zaraz je hlava dolu. ‚Priviesť Janu Shorovú!‘ káže Henrich – a tá je raz-dva pri ňom. A ráno zase tak: ‚Sťat' jej hlavu!‘. A hneď je hlava dolu. ‚Zavolajte krásnu Rosamundu!‘ Krásna Rosamunda prišla bez otáľania. A ráno zas len: ‚Sťat' jej hlavu!‘ A všetky tieto ženy nútil, aby mu každú noc rozprávali nejakú rozprávku, a keď tých rozprávok zozbieral tisíc a jednu, zostavil z nich knižku a nazval ju ‚Kniha posledného súdu‘. Uznáš, že to bol celkom pekný názov a veľmi priliehavý. Ty ešte nepoznáš kráľ'ov, Jim, ale ja ich poznám, a tento starý kujon je predsa len oveľa lepší, než tí, čo som o nich čítal v dejepise“ (Twain, 1988, s. 153-154).

Efekt úryvku vyrastá z deformovanej interpretácie arteficiálnej látky, podnecovanej vzdelanostnými obmedzeniami podávateľa a zároveň z jeho schopnosti improvizovať, dotvárať, premieňať, „komolit“ arteficiálny podnet na svoj spôsob. Zrýchlená temporalita produkuje nevdojak údernú hyperbolu blízku rozprávkovému podaniu, ktoré sa do histórie tudorovského kráľa Henricha VIII. dostáva aj cez kontamináciu dejepisného prototextu s rámcujúcou naratívnu schémou z *Tisíc a jednej noci*. Na prvý pohľad sa tu zbiehajú v prudkom protirečení dva významné faktory umeleckej literatúry: hodnovernosť a účinnosť. V skutočnosti však je to naopak. Obidva činitele tvoria v danom prípade jednotu. Hodnovernosť, autenticnosť tu zabezpečuje povaha rozprávača s jeho prirodzenými vekovými a sociálnymi ohraničeniami a účinnosť to, čo z týchto ohraničení vyplynie. „Čistá“, presná história by bola v danom kontexte reprodukčná a z hľadiska znalca látkového prototextu nudná. Skomolená, v dôsledkoch rafinovane pretvorená história má gnómskú energiu, nadobúda charakter podobenstva o zvrátenej, represívnej, krvavej moci a pritom obsahuje prvky čierneho humoru a živého rozprávania, zodpovedajúceho úrovni podávateľa.

Podobný naratívny postup, pravda, nie vo vzťahu k arteficiálnej, ale k empirickej látke, nájdeme aj v literatúre pre dospelých, napríklad v Márquezovej románovej novele *Kronika vopred ohlásenej smrti*.

Chceme tým naznačiť, že to, čo funguje v teórii, zaoberajúcej sa literatúrou pre deti a mládež, ako detský, chlapčenský, dievčenský, prípadne, tínedžerský, alebo „mládežnícky“ aspekt, sa uplatňuje na inej úrovni aj v literatúre pre dospelých. Kým Twain a Márquez sú si blízki jednotou účinnosti a hodnovernosti, umožňovanej deformovaným vide-  
ním, no odlišní vekovým určením narátora, v literatúre pre dospelých, ktorá nie je vhodná pre mladého čitateľa, nájdeme veľa prípadov, v ktorých sa nazerá na svet pohľadom dieťaťa alebo dospievajúceho človeka. Z diel, využívajúcich na vysokej úrovni tieto postupy, uveďme aspoň prózu Agoty Kristofovej, ktorá vyšla v českom preklade pod názvom *Velký sešit* (detský aspekt), a novelu Titusa Popoviciho *Ipova smrt'* (aspekt dospievajúceho chlapca).

Nazdávame sa, a vyplýva to aj z uvedených porovnaní a príkladov, že problém vzťahu medzi múzickým a vekovým smerovaním literatúry pre mládež (pod vekovým pritom nerozumieme amúzičnosť, ale isté vývinové medze) si vyžaduje, aby sme otázke aspektu v próze pre mládež prisúdili tie atribúty, ktoré zodpovedajú povahe literatúry ako umeleckého textu a zároveň textu určeného pre vekovo limitovaného čitateľa. Pomocne by sme tieto dve tendencie mohli označiť ako personálny a mediálny aspekt. Personálny aspekt spočíva, parafrázujúc slová Zuzany Stanislavovej, v rešpektovaní psychických a sociálnych zvláštností dosiahnutého ontogenetického štádia detského, resp. mladého čitateľa (Stanislavová, 2000). Tento aspekt je zvyčajne dotovaný subjektom a prostredím, v ktorých účinkujú a pohybujú sa postavy blízke veku mladého čitateľa (tak je to aj u Marka Twaina), konfrontované so svetom dospelých. Personálnosť je „hmatateľnejšia“ než mediálnosť, cez svoj aspekt drží rozprávanie v súlade s dosiahnutým ontogenetickým štádiom mladého čitateľa a je v dôsledkoch arbitrom, ktorý svojou povahou rozhoduje o recepcnom určení textu. Mediálne nazeranie má sprostredkujúci a presahujúci charakter, je v úzkej koherencii s netextovým priestorom, zúčastňuje sa na tvorbe jeho hĺbky a rozľahlosti, pripravuje mobilizujúcu pôdu na vrcholové múzické čítanie. Tento aspekt môže mať podobu takého personálneho rozprávania (Krausová, 1984, Stanzel, 1988), pri ktorom sa síce nazerá na svet cez vedomie jednej postavy, no táto postava zostáva v niektorých úsekoch svojej naratívnej funkcie len na úrovni sprostredkovateľa (ucha a oka diania) a pritom nemusí zložitosti sveta, ktorého je svedkom, rozumieť. Jednako však túto zložitosť, jej asociatívne potencie vie i pri svojich deficitoch poskytnúť vrcholovému príjemcovi na múzicky analytické, intelektuálne a emotívne spracovanie. Ide tu o borgesovský princíp chápania a videnia, ktorý by sa dal aplikovať na náš prípad tak, že obmedzenia naračnej optiky pretvára vyspelý čitateľ do finálneho stupňa chápania (Borges, 1980).

Tým dostáva sledovaná literatúra univerzálnosť, nadčasovosť a vysokú mieru anticipácie. Platí to napríklad o motíve krvnej pomsty v *Dobrodružstvách Huckleberyho Finna*, ktorá sa po strate konkrétnej príčinnosti stala smrtiacim mechanizmom, pripomínajúcim anonymitu a neprítomnosť agensa v Kafkovom *Procese*. Veľkú významovú potenciu má v literatúre také tematizovanie látky, pri ktorom sa predvádza problémové ako primerané. V Twainovom románe sa to prejavuje najmä v systéme otrokárstva. Jeho zakorenenosť v ľudoch je taká hlboká, že aj vydedenca Huckleberyho Finna trápia v istých situáciách výčitky, lebo neudal svojho druhu, vydedenca Jima, za to, že bol čer-

nohom na úteku. Pri tomto „priestupku“ proti rasovému systému sa cíti tak, akoby ukradol peniaze. Podobný model zakorenenej problémovej inštitúcie nachádzame neskôr u Márqueza v spomínanej *Kronike vopred ohlásenej smrti*. Tam hovorí žena o ženách: „Hocktorý chlap bude s nimi (sestrami Angely Vicariovej, S. R.) šťastný, lebo boli vychované, aby trpeli“ (Márquez, 1984, s. 29). Pravda, u Márqueza zostáva patriarchálna inštitúcia patriarchálnou inštitúciou a jej popretie sa nachádza iba v netextovom priestore. To, že možno poprieť zakorenený neľudský systém láskou a svedomím, sa v Twainovom románe, určenom mládeži, dostane aj do textového priestoru.

Vzťahy medzi personálnym a mediálnym aspektom vo vekovom a múzickom smerovaní môžu vykazovať skrytú a pritom priam antagonistickú vyhrotenosť. Sme tu v styku s tým, čo sa dá z hľadiska netextového systému nazvať diktatúrou poklesnutej lektúry, javom, v ktorom pravidlo, téza, rigidne prenosný, umelý, netvorivý sujetový postup a jeho rekvizity potláčajú cez hravú mladícku aplikáciu živú skutočnosť. Máme pritom na mysli zložité oslobodzovanie už oslobodeného černocho Jima, ktoré sa dá čítať v prvom pláne ako komická hra, no v druhom pláne ide o parabolu, o obraz násillia, agresivity, ubližovania, prameniacy z neprimeraného prístupu k svetu. Z celkom inej stránky je takýto prístup afinný s oným katastrofickým sloganom – „každý podľa svojich schopností, každému podľa jeho potrieb“, ktorého optimistická teleológia, neuskutočniteľná v heterogénnom svete ľudí, sa stala prokrustovským lôžkom, produkujúcim diktát, perzekúcie, popravu, gulagy, krádeže a v dôsledkoch aj úpadok a biedu. V týchto súvislostiach sa potvrdzuje platnosť Bruggerovho názoru, že obstoí iba inštitúcia späť s pozitívnou prirodzenosťou. Jej uskutočnenie a zdokonaľovanie pokladá tento filozof za cieľ kultúry (Brugger, 1990).

Čítanie Twainových románov potvrdzuje fakt, že kým v literatúre pre dospelých sa kultúrna inštitúcia (Keller, 1992) stáva „objektívnym“ kontextovým kritériom primeranosti, v literatúre pre mládež sa táto inštitúcia preveruje cez odpor mladého človeka k príkazovému a normatívnemu prostrediu. Môže ísť pritom o dvojaký výsledok – buď sa v tomto preverovaní ukáže kultúrna inštitúcia ako problémová, alebo ako primeraná, tematická, no jej napĺňanie konkrétnymi činmi a správaním je povrchné a zdeformované, slovom nesprávne.

Obidva vrcholné romány Marka Twaina majú vo svojom názve slovo dobrodružstvo. Vstupné i záverečné pasáže, ale aj kontaktové komunikačné aktivity majú zasa intenzívnu väzbu s tým, čo nazývame empirickou látkou. Z tejto exponovanosti protikladných činiteľov vyplýva, že daná literatúra (aj vtedy, keď čosi z týchto explicitných komunikačných kontaktov pripíšeme dobovej realistickej poetike) kladie v type, ktorý sa prejavuje zvýšenou problémovou pohybovosťou a napätím, dôraz na vyrovnávanie antinómie medzi hodnovernosťou a účinnosťou, látkovosťou a konštrukčnosťou. Spája sa to i s faktom, že literatúra pre mládež sa nevzdáva populárneho zacielenia. Tu by bolo možné – opäť pomocne – diferencovať medzi dobrodružnosťou a dramatizmom. Zdá sa, že v Twainových románoch, ktoré v typologickom personálnom zameraní nesú a rozvíjajú *Tom Sawyer* a *Hucklebery Finn*, sa črtá aj možnosť odlišenia týchto dvoch systémov. Dobrodružný modus sa tu v zásade spája s hrou, s arteficiálnou látkou, s tým, že jeho iniciátorom je postava, ktorá dobrodružstvo vyhľadáva, organizuje a tvorí. Na tejto úrovni je dominantná postava Toma Sawyera. Dramatizmus má napriek svojej produkčnej druhej konštrukčnosti väčšie zameranie na empirickú látku, a tým aj na situá-

ciu Huckleberyho Finna a jeho spoločníka Jima. Sociálna a rasová periférnosť, rola štvancov vrhá tieto postavy do pozície, v ktorej ide o prežitie. Vyžaduje si to od Huckleberyho takú kreativitu, vynachádzavosť a fabuláciu, akú uplatňuje vo svojom voľnom, hravom režisérstve a arteficiálnom prežívaní sveta Tom Sawyer. Zdá sa zvláštne, že empirická látková intencia dramatického je pri modelovaní efektu pravdepodobnosti pre autora tvrdším orieškom než osnovanie dobrodružstva z aspektu postavy. Tak sa potom v kľúčových situáciách nevyhol istej náhodnosti ani Mark Twain. Týka sa to nočného svedectva o zabití na cintoríne, nájdenia peňazí a pod. I v oblasti dramatického sa však prejavuje výhoda limitovaného hľadiska a personálneho profilu nevyzretých postáv. Tým, že nenadobudli dospelosť a plnú zodpovednosť za svoje činy a správanie, umožňujú autorskej produkčnej koncepcii „odložiť“ mravne závažnú svedeckú aktivitu a prostredníctvom toho vniesť do rozľahlého naračného priestoru napäté očakávanie.

Julian Stawiński, autor monografie o Markovi Twainovi, poznamenal, že vydanie „Toma Sawyera roku 1876 znamenalo v literatúre koniec nadvlády ‚vzorných‘ detí“ (Stawiński, 1982). Ak však jeho hrdinovia vyznejú v dôsledkoch lepšie než tí, ktorí sú na prvý pohľad v koincidencii s primeranou kultúrnou inštitúciou, značí to, že dielo vo svojom poslanstve prechádza fázami rozporov, komplikácií a inverzných, nelineárnych procesov.

I to je svedectvom, že próza pre mládež je plnohodnotným umeleckým textom.

## LITERATÚRA

- BORGES, J. L.: There are more things. In: *Kniha z piesku*. Bratislava, Tatran 1980.
- BRUGGER, W.: *Filosofický slovník*. Praha, Naše vojsko 1994.
- KELLER, J.: *Úvod do sociologie*. Praha, Sociologické nakladatelství 1992.
- KLÁTIK, Z.: *Svetová literatúra pre mládež (Profily a prehľady)*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1978.
- KOPÁL, J.: *Próza a poézia pre mládež*. Teória/poetológia. Nitra, Enigma 1997.
- KRAUSOVÁ, N.: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1984.
- LIBA, P.: *Čitateľ a literárny proces*. Bratislava, Tatran 1987.
- MÁRQUEZ, G. G.: *Kronika vopred ohlásenej smrti*. Bratislava, Smena, Lidové nakladatelství, Mladá fronta, Naše vojsko 1984.
- NENADÁL, R.: Ediční poznámka. In: Mark Twain. *Dobrodružství Toma Sawyera*, Praha, Mladá fronta, Naše vojsko, Smena 1964.
- RAKÚS, S.: *Poetika prozaického textu (Látka, téma, problém, tvar)*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995.
- STANISLAVOVÁ, Z.: *Základné teórie literárnovedného výskumu literatúry pre deti a mládež*. In: Acta Facultatis Humanitatis et Naturae Universitatis Presoviensis. Annus VII. Prešov, Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity 2000.
- STANZEL, F. K.: *Theorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988.
- STAWIŃSKI, J.: *Mark Twain*. Bratislava, Obzor 1982.
- TWAIN, M.: *Dobrodružství Huckleberyho Finna*. Bratislava, Mladé letá 1988.

## SUMMARY

The author uses the material of Mark Twain's novels *The Adventures of Tom Sawyer* and *The Adventures of Huckleberry Finn* to follow the artistic and age ambivalence of juvenile prose. He deals with the difference and co-operation of its personal and medial aspect, with organising principles securing the unity of plausibility and effectiveness, as well as with universality and gnomic energy of the interpreted texts.