

Autorské špecifiká v tvorbe Pavla Vilikovského

Zuzana Ištvánfyová

Katedra európskych kultúrnych štúdií, Fakulta humanitných vied,
Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica

Podľa amerického literárneho vedca Frederica Jamesona sú literárnovedné obdobia úzko späté so štádiom kapitalizmu, v ktorom sa tá-ktorá spoločnosť nachádza. Rozlišuje pritom tri základné štádiá kapitalizmu: prvým je trhový kapitalizmus, ktorý sa v západnej Európe a Spojených štátoch amerických prejavuje v 18. storočí a pretrváva až do neskorého 19. storočia, je spätý s rozvojom výrobných technológií a príslušným estetickým hnutím – realizmom; nasleduje a približne do polovice 20. storočia trvá druhá fáza kapitalizmu, tzv. monopolný kapitalizmus, spájaný s elektrickými a spaľovacími motormi a s modernou. Posledným štádiom (v ktorom sa momentálne nachádzame) je podľa Jamesona medzinárodný alebo konzumný kapitalizmus, ktorého hlavný dôraz sa kladie na marketing, predaj a konzum komodít (teda nie primárne na ich výrobu) a ktorý je spojený s postmodernou.

Keďže pred rokom 1989 nemožno v rámci Slovenska hovoriť o kapitalizme ako takom, mohlo by sa zdať, že nemožno hovoriť ani o postmoderne (v intenciách Jamesonovej teórie). Takéto uvažovanie by však bolo príliš zjednodušené. Pravdepodobne správnejšie by bolo hovoriť o *inej* postmoderne ako o tej pôvodnej, ktorá sa objavila v USA, o postmoderne, ktorá vychádza z *iných* historických súvislostí, z *iných* hodnotovo-filozofických premís a ekonomického prostredia, ktorá však paradoxne vyúsťuje do podobných literárnych excesov (s neutrálnym hodnotovým znamienkom). U niektorých slovenských autorov píšucich v období 70. a 80. rokov 20. storočia sa totiž prejavuje tendencia prekonávať ideologickú diktatúru a tvoriť *inak* – nie vytváraním *veľkých príbehov* či *rozprávání* (z angl. *grand narratives*) s príslušnými ideovými odkazmi, ale (vedome či nevedome) uplatňovaním východísk „americkej“ postmodernej. Situácia po roku 1989 a z nej vyplývajúce možnosti sa na Slovensku zmenili. Je zrejmé, že aj literárne mantinely sa istým spôsobom posunuli. Či sa však aj kvalitatívne rozšírili, je otázne.

Pavel Vilikovský je autorom, ktorý sa výraznejšie predstavil slovenskej verejnosti až v roku 1989 – a to vydaním hneď niekoľkých umeleckých a svojsky postmoderných textov (*Eskalácia citu*, *Večne je zelený...*, *Kôň na poschodí*, *slepec vo Vrábľoch*). Tento potentný nástup do „porevolučných“ rokov možno jednoznačne spájať s uvoľnením vonkajších inštitucionálnych tlakov na literatúru, ale dá sa v ňom vystopovať aj autorov postoj, jeho hodnotové či aspoň filozofické gesto.

Keďže prvé „slobodnejšie“ prózy treba reflektovať s istým odstupom (každá radikálnejšia zmena sa časom ďalej profiluje) a keďže ide aj o prózy, ktoré už sú literárnokriticky a literárnohistoricky pomerne dobre prebádané, základom pre našej úvahy bude analyticko-interpretatívny rozbor Vilikovského tvorby, ktorá prvýkrát vyšla po roku 2000 (*Posledný kôň Pompejí*, 2001, *Čarovný papagáj a iné gýče*, 2004, *Silberput-*

zen. *Leštenie starého striebra*, 2006). Je zaujímavé, že práve postmoderné tendencie v nich sú oproti skôr publikovaným textom oslabené miernou sentimentálnosťou narácie, ale pravdepodobne najmä časovým odstupom a ďalším vývinom literatúry.

Vzhľadom na problematickosť kontextovania vzniku jednotlivých textov však možno tento postup relativizovať. Na druhej strane však aj rozhodnutie publikovať staršie texty až teraz možno chápať symptomaticky. Dá sa tu použiť Darovcova téza o zrkadlení, ale v tomto prípade ide o zrkadlenie súčasnosti cez minulosť, resp. naopak. Postava je potom cez svoj jazyk vnímaná ako citlivá a inteligentná, podobne ako v jeho skorších novelách. Diferencuje sa však od nich v pomere využívania irónie. Kým napríklad prózu *Večne je zelený...* (1989) môžeme vnímať ako iróniu ako celok – celé dielo je vlastne zosmiešnením a kvázidialogickou hrou s čitateľom –, Vilikovského novšie texty sú ironické iba miestami. Rozprávač sa stáva v aktuálnom svete čitateľa možným (pozri teóriu fikčných svetov), pretože je zobrazený autenticky, namiesto vrstvenia autor využíva metódu ukladania vedľa seba.

Vo viacerých textoch Pavla Vilikovského, ktoré tvoria základ tohto analyticko-interpretačného úsilia, možno sledovať postmoderné tendencie prináležiace viacerým slovenským autorom, ale aj mnohé špecifiká, ktorými sa Pavel Vilikovský od nich odlišuje. Špecifický je nielen spôsob autorského zobrazovania tém a motívov, jedinečnosť treba hľadať aj v ostatných zložkách jeho textov. Pravdepodobne najmarkantnejšie to možno postrehnúť na umeleckom profilovaní hlavnej postavy. Vilikovského postava svet okolo seba často relativizuje, resp. úplne spochybňuje. Z axiologického aspektu možno súhlasiť s Gabrielou Mihalkovou, ktorá tvrdí, že „v prípade Vilikovského sú spochybňované všetky hodnoty okrem aktu výpovede“ (Mihalková, 2005, s. 547). Jazyk sa teda stáva prostriedkom i cieľom autorovho umeleckého zámeru, na druhej strane však nemožno tvrdiť, že by bol prostriedkom a cieľom samoučelným, bez tematizovaného „posolstva“. Vilikovského postava je však práve cez svoju výpoveď a svoj jazyk *iná*. Je iná nielen vzhľadom na iné postavy iných autorov, ale aj v rámci Vilikovského diela. Samozrejme, nájdeme v nej spoločné črty, ale pravdepodobne viac odlišností. Ironické gesto novely *Večne je zelený...* sa však s nežne citlivým posolstvom poviedky Pán spomienok (*Čarovný papagáj a iné gýče*) podobá práve len bravúrne zvládnutou „jazykovou inteligenciou“ a vetnou originalitou.

Citovosť (ako tematizovaná vnútorná vlastnosť typická pre väčšinu Vilikovského diel) sa prejaví v scéne, kde protagonista chce čítať listy mŕtvych rodičov, ale jeho brat si myslí, že ide o súkromnú korešpondenciu, ktorá má zostať súkromná, aj keď už ani pisateľ, ani čitateľka nežijú. Jazyková originalita a slovná hra potom slúžia ako ďalší pilier vyjadrovanej citovosti:

„Ťažko to vysvetliť. Pravda je taká, že som oproti bratovi pocítoval manko. Otec bol, samozrejme, spoločný, ale jemu sa ho ušlo viac. Ťahali sme si, dalo by sa povedať, otca ako zápalky, a brat si zo zavretej, slepej dlane osudu vytiahol o štyri roky dlhšieho. S tým by som sa bol vedel vyrovnáť, niekto vždy musí ťahať za kratší koniec, ale škrelo ma, že keď som na otca spomínal, brat ma zakaždým opravoval. Spomienok som mal skromnučko, tri či štyri, lebo keď otec zomrel, bol som ešte malý, a aj v tých mi ustavične ktosi škrtal a gumoval.“ (Vilikovský, 2004, s. 67).

Je zrejme, že obraznosť a originalita sa na tomto krátkom úryvku uplatnili pomerne široko. Láska k mŕtvemu a takmer nespoznateľnému otcovi predstavuje východisko pre spoznávanie seba samého. Otec ako súčasť syna – ako historická pamäť či genetická výbava – sa stáva nielen východiskom, ale i cieľom a prostriedkom komunikácie v sebe a s bratom, voči ktorému protagonista pociťuje miernu žiarlivosť – „jemu sa ho ušlo viac“. Zároveň môžeme sledovať rozpor medzi osudom (niečím, čo nemožno meniť, čo je dané) a pamäťou protagonistu, ktorú naopak súrodenec neustále mení a opravuje. Nespokojnosť je potom vecou citu. Postava je nespokojná, pretože chce dať pamäti onú nemennosť a neomylnosť, chce vlastniť svoje spomienky také, aké sú, resp. aké boli.

Zdá sa, že táto osudom spôsobená nerovnosť medzi bratmi je stabilná a nemenná, v závere poviedky sa však ukáže, že protagonista vlastní aj jednu spomienku, do ktorej mu nikto zasahovať nemôže – nikto totiž nebol svedkom situácie, ktorej sa týka:

„Nevedel som hneď zaspať, ležal som teda v koryte, hľadel do povaly a krátil si čas spevom. No, spevom ako spevom; myslel som, že ma nik nepočuje, a tak som vyblakoval na celé kolo. Odrazu som sa, neviem prečo – možno som podvedome zacítil pohyb –, pozrel ku schodom a zbadal som, že tam stojí otec a usmieva sa. (...) Neusmieval sa na mňa, veď som sa dovtedy nedíval, skôr nado mnou, ale ani to nie je celkom presné. Bol to úsmev o mne, a potom, keď som sa pozrel, trochu aj o ňom, nestrážení; o nás oboch, spolu. (...) Úsmev zostal so mnou v pivnici. Ako mi mohol na toľké roky zapadnúť v pamäti?“ (Vilikovský, 2005, s. 86).

Posledná veta úryvku – otázka – naznačuje najmä úľavu nad zistením, že predsa len existuje spomienka, ktorú protagonista vlastní sám. Práve na tomto mieste sa vysvetľuje názov poviedky – Pán spomienok. Pánom spomienok bol takmer v celej poviedke brat, to on im dával finálnu podobu, aj keď sa hlavná postava proti tomu vnútorne búri-la. V závere sa však pánom spomienok (resp. spomienky) stáva protagonista/rozprávač.

Podobný leitmotív citovosti možno sledovať aj v predchádzajúcom románe *Posledný kôň Pompejí* (2001). Protagonista tohto textu sa ocitá v cudzine – v Londýne –, a to ešte počas minulého režimu. Bohatosť vnútorných monológov potom súvisí práve s týmto kontextovaním. Úloha napísať prácu o slovanskej citovosti je na prvý pohľad absurdná – je zrejme, že anglický profesor je determinovaný stereotypným videním národnosti ako nositeľa konkrétnej vlastnosti. Protagonista samozrejme svoju citovosť má, ale spájať ju s tvorbou Josepha Conrada nemá zmysel. A tak sa táto vlastnosť neprejavuje metatextovo v protagonistovej práci, ale priamo v texte cez jeho úvahové prežívanie vlastnej histórie a histórie jeho rodičov. Zároveň v týchto častiach možno nájsť špecifický autorský postup zobrazovania akejsi nežnej citovosti.

Úvahovosť, teraz však s maskou ironickej vážnosti a otvoreného sarkazmu, môžeme sledovať aj v rozprávačovom opise pornografického filmu. Poznámky typu *„prvá časť filmu pripomínala skôr Bergmanovo Mlčanie a druhá zasa jeho Šepoty a výkriky; najmä tie výkriky“* alebo *„hlasným dychčaním sa mu pokúšala znechutiť telesné radosť. Tie tvorili, aspoň časovo, najpodstatnejšiu časť deja, lebo otec-tetrov hlucháň i jeho ustavične sa striedajúce milenky dcérino vyčítanie ignorovali, ba nedali sa vyrušiť ani zhora trčiacim mikrofónom...“* (Vilikovský, 2005, s. 634) sú ironizáciou neumeleckosti a čistej pudovosti tohto filmového žánru. Postava má vo svojom vedomí

svoju tvorivú filmovo-dokumentárnu empiriu, a tak keď už nič iné, premýšľala aspoň o odlišnom variante konca filmu, ktorý vzhliadol v prítomí londýnskeho „špecializovaného“ kina. „*Dúfal som, že otec sa dcére za všetky príkoria pomstí a príde jej pre zmenu dychčať do dverí zasa on, ale nádeje sa mi nesplnili. Zmysel pre spravodlivosť si zachoval jedine mikrofón, ktorý sa opäť zjavil v hornom rohu plátna, ba z času na čas vrhol taktný tieň aj na vankúš.*“ (Vilikovský, 2005, s. 634). Na rozprávačom reflektovaní filmu je tiež zaujímavé, že si všima detaily – špinu za hercovými nechtami interpretuje ako ľudskú jedinečnosť a prirodzenosť, ako usvedčenie umenia z klamstva. Podobne ako iné postavy outsiderov, aj Vilikovského rozprávač vidí oveľa ďalej, ako len na plátno kina. V hercovi odhaľuje nielen „*prasa bez základných hygienických návykov*“, ale predovšetkým „*problematiku mladého povalača zo skromných pomerov, ktorý sa domnieva, že si stoporeným údom prerazí cestu k filmovej kariére*“ (s. 635). Uvedenú rozprávačovú črtu by sme mohli chápať ako istý mravný aspekt v jeho vedomí, ale tiež ako povedomie sociálnej situácie, ktorá nie je až taká vzdialená jeho vlastnej situácii. Skromné pomery, mravný ústupok v podobe protekcie od svokra, čiastočne aj egoizmus (rozmýšľanie o emigrácii) sú zrkadlením jeho úplne obyčajnej a normálnej nedokonalosti.

Na druhej strane môžeme o spomínaných erotických motívoch uvažovať aj ako o v podstate decentne dávkovaných kvapkách populárnej literatúry, o čomsi, čo bude čitateľa vždy lákať. Ak pri Pišťankových textoch (najmä v románoch *Rivers of Babylon 2* a *3*) sú často samoučelné a ich cieľom je hlavne hrať na strunu toho pudového v čitateľovi, Vilikovského uplatňovanie naznačeného motívu je vždy viacvrstvové. Ako viac-menej všetko v tomto románe poukazuje na rozprávačovú citlivosť, zmysel pre detail a iróniu, hierarchiu hodnôt seba a spoločnosti atď.

Darovec konštatuje, že „*namiesto zložitých románových dejov sa v ňom preplietajú myšlienky*“; Vilikovského postavy by sme naozaj mohli charakterizovať aj ako postavy, ktoré nie sú do veľkej miery determinované vonkajšou dejovosťou, ich príbehy sa odohrávajú najmä vnútri, v ich myšlienkach a pocitoch. Nezdá sa nám preto primerané hodnotiť túto redukovanú dejovú líniu ako „*chudobný dej*“ (Darovec, 2007, s. 137), pretože špecifická intrasubjektová dejovosť je naopak v tomto texte rozvinutá nadpriemerne. Tradične ponímaná fabula románu je síce naozaj jednoduchá, treba si však uvedomiť, že u Vilikovského sa práve subjekt stáva novým svetom, ktorý má všetky náležitosti textu v široko ponímanom zmysle tohto pojmu.

Podobne ako to bolo v poviedke Pán spomienok zo zbierky *Čarovný papagáj a iné gýče*, aj tu sa Vilikovský intenzívne venuje motívu rodičov. A opäť s citovosťou, teraz skrytou za nános motívu vonkajších problémov, ktoré súvisia s nútenou, politickou odlukou protagonistovho otca od rodiny:

„... mama šla, povedzme, do kuchyne uvariť kávu, cestou sa pristavila pri mačke driemajúcej v kresle, čupla si k nej, hladkala ju po chrbte, až srst' hlasno praskala, a pritom sa jej prihovárala: pozri, ako tu ten starý blázon nadymil, zasa nám budú celé záclony smrdieť; otec si ten výjav zdanlivo nevšimol, ale neminuli ani tri či štyri minúty, a už sedel v kresle s mačkou na kolenách a škrabkal ju pod bradou: kávičku navariť panička nezabudne, ale mliečka ti do misky nenaleje! (...) Takto sa tí dvaja, otec

s mamou, spolu zhovárali, takto cez mačku jeden druhého hladkali...“ (Vilikovský, 2005, s. 703).

Posledné konštatovanie – „Takto sa tí dvaja, otec s mamou, spolu zhovárali, takto cez mačku jeden druhého hladkali...“ – má hneď niekoľko konotácií: v prvom pláne asociuje lásku a náklonnosť, ktorú k sebe protagonistovi rodičia pociťujú. Je tu však zrejme aj isté odcudzenie, neschopnosť zhovárať a hladkať sa priamo, bez sprostredkovateľa v podobe mačky. Za týmto sa však skrýva aj implicitná obžaloba príčin tohto stavu, a to systému, ktorý na niekoľko rokov odtrhne otca od rodiny a spôsobí uvedené emocionálne škody. Vilikovského špecifickosť je aj v tejto nepriamej, jemnej výčitke, v tom, že dokáže za metaforu skryť význam, ktorý s touto metaforou takmer nesúvisí.

V nasledujúcom texte *Silberputzen. Leštenie starého striebra* (2006) Vilikovský rozvíja žáner memoárov z *Posledného koňa Pompejí* – denníkové zápisky viedenského dievčaťa z počiatku 20. storočia. Ide podobne ako v prípade prózy *Slovenský Casanova* o zmenu žánrového útvaru, ale tento raz Vilikovský nepracuje s formou listu, ale denníka. Hrdinom textu je Andreas Pohl, chlapec medzi detstvom a dospelosťou, ktorý cez veku primeranú naivnosť a dobe primeranú tabuizáciu istých tém dospieva k zisteniu nielen vlastných pocitov a nadobudnutiu „dospeláckych“ informácií, ale tiež k odhalienu mimomanželského vzťahu svojho otca a jeho platonickej a idealizovanej lásky – opatrovateľky, alias Labute. Ako píše Peter Darovec, „v tomto texte sa križujú dva rôzne časy. Čas osobný, teda vek dospievania s jeho špecifickými problémami, a čas historický, reprezentovaný reáliami a najmä atmosférou doby.“ (Darovec, 2007, s. 178).

Vedomie postavy v tomto texte, ktorý je autorovou mystifikátorskou hrou – knihu totiž podtituluje ako *Zápisky kvintána Andreasa Pohla, ako ich zostavil a pre tlač upravil Pavel Vilikovský* –, možno označiť ako detsky nevinné, no zároveň zvedavé a hľadajúce. Atmosféru textu písaného naivným pisateľom (rozprávačom) podporujú aj dobové fotografie a obrázky, ktoré v porovnaní s dnešnou dostupnosťou, resp. až presilou obrazov z médií (najmä internetu) odhaľujú veľmi málo, čím ponechávajú – podobne ako pisateľove dohady o svete dospelých – otvorenosť individuálnym predstavám. Zápis z denníka:

„Kracsenics vybral z aktovky hrbku fotografií. Teda, ale akých! Bolo ich možno aj dvadsať, a na každej žena v neglizé alebo úplne holá, no nie nejaká rozkysnutá, ako by povedal otec, padnutá ženština (to sú také tie krikľavo vyobliekané a zmalované ženy, aké občas človek zazrie na ulici, ale že prečo sa volajú padnuté, to nerozumiem).“ (Vilikovský, 2006, s. 55).

Autorovi sa podarilo pomerne presvedčivo zachytiť svet vedomia dospievajúceho človeka, ale tiež kontrast minulého sveta so svetom dnešným, ktorý síce v texte nie je zobrazený, no v čitateľovom vedomí existuje ako aktuálny reálny svet jeho bytia. Rovnakú funkciu má podľa nášho názoru aj motív vojny, ktorý postava hodnotí opäť zo svojho naivného zorného uhla pohľadu, v ktorom sa znovu zrkadlí čas neskúsenosti dieťaťa a čas historickej neskúsenosti.

Je zrejme, že neskoršie prózy Pavla Vilikovského, ktorým sme sa primárne venovali, sa do značnej miery líšia od jeho predchádzajúcich diel. Vedomie protagonistov je

spomienkovo-reflexívne, pričom aj keď odráža vonkajškovú situáciu, dôraz sa kladie na jej vnútorné spracovanie, na pocit, ktorý vyvolá. Protagonisti Vilikovského neskorších próz sú menej sarkastickí a ironickí ako napríklad subjekty v knihách *Večne je zelený...* (1989) alebo *Slovenský Casanova* (1991), i keď nesporne disponujú aj týmito atribútmi. Autor v nich však viac rozvíja emocionálne a citové aspekty; poukazuje na stopu, ktorú môže človek svojím bytím zanechať, a to bez ohľadu na to, v akej dobe žije.

Postavy jeho diel sa zvyčajne formálne zhodujú s narátorom textu, čo predpokladá ich-formu narácie. Časopriestor je plne prispôbený charakteru a povahe hlavnej postavy a často vystupuje ako samostatná „postava“ so všetkými atribútmi, ktoré jej tradične prináležia. Vonkajší dej sa u Vilikovského pertraktuje oveľa menej ako dej vnútorný (vnútorné prežívanie postáv) a slúži najmä ako zrkadlo vedomia postáv. Takýto vonkajší pendant totiž autorovi umožňuje vysvetliť či doplniť to, čo by samo osebe zostalo nejasné práve kvôli špecifickej poetike jeho protagonistov.

Ako ústredné sa vo Vilikovského tvorbe javí práve komplikované a viacnásobne zrkadlené vedomie jeho postáv. Citovosť sa naplno rozvíja v cudzom geografickom a kultúrnom priestore (v tom prípade môžeme jeho postavy hodnotiť ako postavy-cudzincov, resp. ako postavy-našincov v cudzine) alebo v hraničnej či sumarizujúcej situácii. Osamotenosť sa stáva priestorom na spoznávanie svojho okolia a predovšetkým seba v ňom. Cit a zmysel pre detail, ktorým disponujú všetci protagonisti jeho próz, vytvára pri čítaní atmosféru intimity a duchovnej blízkosti.

Hlavná postava u Vilikovského teda predstavuje samostatný svet, ktorý možno interpretovať na mnoho spôsobov a ktorému sú prispôbené všetky jazykovo-štylistické a kompozičné prejavy textu. Či už uvažujeme o žánrovom určení jednotlivých diel (ide zväčša o hybrid viacerých žánrov), alebo o konkrétnom štýle, Vilikovského prózy jedinečne zrkadlia hĺbkovú – obsahovo-tematickú – stránku do jeho povrchovej – jazykovo-kompozičnej – organizácie textu, čiže do funkčného jazykového štýlu toho-ktorého diela.

Pavel Vilikovský vo svojich textoch využíva najmä prvky asociatívnosti, jazykovej hry, dynamizujúce prostriedky na úrovni vety a špecificky uplatňuje aj moment sklamaneého očakávania. Prúd vedomia, ba až automatické písanie často „preklápagú“ jeho texty do esejistickvej roviny. Aj napriek častej žánrovej i obsahovej fragmentárnosti pôsobia Vilikovského prózy uhladene a celistvo. Štylisticky sú veľmi zručne zvládnuté, čo je v hĺbkovej organizácii ešte podporené pedantným rámcovaním jednotlivých tematických jednotiek textov. Tieto autorské špecifická jednotlivých jazykových rovín by však nemohli mať taký veľký vplyv na čitateľov, keby nevychádzali z citlivej a inteligentnej duše človeka-autora a keby nehovorili rečou, ktorá je blízka a zrozumiteľná človeku-čitateľovi.

Literatúra

MIHALKOVÁ, Gabriela: Problém prítomnosti a posunu hodnôt v tvorbe slovenských prozaikov Pavla Vilikovského a Petra Jaroša. In: Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2005, s. 545 – 551.

VILIKOVSKÝ, Pavel: Prózy. Bratislava: Kalligram 2005. 888 s.

VILIKOVSKÝ, Pavel: Silberputzen. Leštenie starého striebra. Bratislava: Albert Marenčin Vydavateľstvo PT 2006. 104 s.

DAROVEC, Peter: Pavel Vilikovský. Bratislava: Kalligram 2007. 192 s.