

Kategória citovosti a jej tematicko-motivický repertoár v debute Pavla Vilikovského Citová výchova v marci

Vladimíra Mravcová

**MRAVCOVÁ, V.: The Category of Sensibility and Its Catalogue
of Themes and Motifs in Pavel Vilikovský's Debut Book
Sentimental Education in March
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 67, 2020, No. 3, p. 249 – 269
DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2020.67.3.4>**

Key words:

**Pavel Vilikovský (1941 – 2020),
sentimental education, romantic
illusion, sentimental attitude, self-
realization**

The goal of the paper is to trace motifs and themes found in Pavel Vilikovský's debut book titled *Citová výchova v marci* (*Sentimental Education in March*, 1965) that relate to the category of sensibility. The introduction outlines literary historical conceptualizations of the self and sensibility: sentimentalism, Rousseauesque self, sentimental attitude to the world in the sense as formulated by F. Schiller, sentimental natural line (V. Svatoň). They represent the starting point of the interpretative part where they, as historically unlimited tendencies of literary production, are updated and modified under the influence of modernist poetics and worldview in the context of the 1960s. The subject of the interpretation is thus a reflective process of self-realization. It takes place on the level of body as a sensitive matter, by returning to the elementary, along with searching for authenticity of experience, which is gradually verified through the concept of Romantic illusion: the theme of human self-deception based on the predefined patterns contributes to disillusioned reassessment of sentimental education. The reflection of this shift is linked to modernist elimination of fake sentiment in sensibility (e.g. influence of the Hemingway style in the short story titled *Tvoj prvý ston/Your First Moan*). The given framework helps show the value hierarchy of emotions and the problem of the ethical conflict between freedom and responsibility for the others.

Kľúčové slová:

**Pavel Vilikovský (1941 – 2020),
citová výchova, romantická
ilúzia, sentimentálny postoj,
sebauvedomovanie**

Spoločenské zmeny v šesťdesiatych rokoch 20. storočia smerovali k slobodnejšiemu vnímaniu záujmov jedinca a jeho nárokov na osobné šťastie, čo sa v kultúrnom ovzduší prejavilo v subjektívne ladenej umeleckej tvorbe. V Československu sa literatúra začala otvárať vplyvom Západu, vymedzovať voči predchádzajúcemu obdobiu päťdesiatych rokov a nadväzovať na modernistickú tradíciu. Literárna história zaznamenáva návrat subjektu v súvislosti s „mladou prózou“, teda s generačne príbuznými autormi, ktorých spájajú témy z oblasti vnútorného prežívania, zväčša mladých ľudí, ich citového dozrievania. Valér Mikula nazýva týchto autorov aj generáciou empatikov, šesťdesiate roky obdobím novej citovosti, s prítomným záujmom o druhého, ale i o seba, čo považuje za „prvý predpoklad neprekrútenej citovej výchovy, predpoklad schopnosti empatie ako základného komunikačného módu“.¹ Ponúka sa tak otázka, aký má emocionalita tohto obdobia charakter a v čom sa odlišuje v prózach jednotlivých autorov, ktorých motivicko-tematická príbuznosť vychádza zo spoločného modelu sveta s vlastnými výrazovými prostriedkami.² Možno tiež uvažovať, v akých literárno-historických konceptualizáciách citovosti a subjektu je ukotvená a akým spôsobom sa aktualizuje a modifikuje pod vplyvom modernistickej poetiky či rozvíjajúcich sa postmoderných tendencií. Ako sa nad vývinovým stupňom sentimentality vo vzťahu k minulým prístupom k citovosti zamýšľa literárny teoretik Michail Epštejn v eseji *O novej sentimentalite*, emocionalita určitého obdobia nikdy nebude priamym opakovaním citovosti predchádzajúcich storočí, no zároveň z nej môže vychádzať.³ Predpoklad, že kultúrne ustálené citové motívy a témy nebudú významovo ohraničené istým obdobím a žánrom je v súlade s konštatovaním Vladimíra Svatoňa, že „lepe nehovořit o literárním vývoji, ve kterém se vždy po několika desetiletích střídá vláda jednoho uměleckého směru směrem jiným, ale spíše o dlouhodobých liniích literárního tvoření, které existuje paralelně, naléhají na sebe, vzájemně na sebe působí a v tomto působení se proměňují“.⁴ Jednou z týchto línií je podľa V. Svatoňa sentimentálno-naturálna línia, ktorej charakteristika by sa dala zhrnúť ako predstava sveta, zameraná na obhajobu slabých a senzitivných ľudí, ktorí si zaslúžia súcit a lásku, aj keď nie sú schopní odolávať konfliktným situáciám. Príznačná je subtilná citovosť i telesná brutalita, túžba po zblížení, elementárne radosti ako skutočné hodnoty, pocit prchavosti, pomínutelnosti pozemského života. Skôr než o novej sentimentalite je preto príliehavejšie uvažovať o premenách sentimentality v novom dobovom kontexte.

1 MIKULA, Valér: Krajnosťou k miernosti, obscénnosťou za lepšiu budúcnosť. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, 1989, č. 8, s. 42.

2 KUŽEL, Dušan: Mladá prozaická generácia šesťdesiatych rokov a jej model sveta. In: *Slovenská literatúra*, roč. 50, 2003, č. 5, s. 382 – 395.

3 EPŠTEJN, Michail: O nové sentimentalitě. Prel. Miroslav Havel. In: *Volné sdružení českých rusistů*, 1995, č. 10, s. 111.

4 SVATOŇ, Vladimír: *Román v souvislostech času*. Praha : Malvern, 2009, s. 298.

Jedným z najvýraznejších predstaviteľov generácie, ktorej nástup v šesťdesiatych rokoch 20. storočia nasmeroval charakter slovenskej prózy opäť k človeku a jeho subjektivite, je Pavel Vilikovský. Jeho debutová zbierka *Citová výchova v marci* asocjuje širší literárnohistorický kontext emocionality už svojím názvom: odkazuje na *Citovú výchovu* Flauberta a ten zasa na Rousseauovo dielo *Emil alebo O výchove*.⁵ Môže byť teda ukazovateľom jednej z verzii slovenskej citovej výchovy tohto obdobia a načrtnúť tak jej približný charakter. Vilikovského vnímanie pojmu „citová výchova“ je naznačené v jeho doslove ku knihe B. S. Johnsona *Ludia na cestách*: „Ludia na cestách sú akousi citovou výchovou mladého muža“, ktorý sa vydal na cestu, aby „našiel vnútornú rovnováhu“.⁶ Atribúty ako mladosť, cesta, cit, výchova a duševná rovnováha predstavujú v prózach Vilikovského debutu rozsiahlu sieť kultúrnych asociácií. Citová výchova sa zvykne chápať ako seba-výchova duše v zmysle procesu sebazoznania cez skúsenosť s druhými. Snahy zušľachťovať city jedinca sú základom jedného z prvých konceptov emocionality, sentimentalizmu: hovorí sa aj o generácii citovosti, ktorá sa uprostred 18. storočia ohlasuje v troch románoch: *Clarissa* S. Richardsona, *Nová Heloisa* J. J. Rousseaua a *Utrpenie mladého Werthera* J. W. Goetheho.⁷ Ernst Fischer v knihe *Problémy mladej generácie* (1963) pripomína, že práve spolu s Rousseauom vzniklo aj ponímanie mladosti ako hodnoty samej o sebe v protiklade k svetu dospelých.⁸ Prítomnosť mladých ľudí vo Vilikovského prvotine signalizuje mesiac marec ako jar ľudského života. Pre obdobie dospievania je výstižný proces sebahľadania a s ním spojený duševný chaos, zmätky. Z tohto vychýlenia vychádza potreba po zmienenej vnútornej rovnováhe, ktorá v podobe cesty k usporiadaniu celistvej osobnosti nachádzala svoj výraz v rôznych typoch výchovných románov, románov skúšok či vývinu a ich modifikácií. Vo vzťahu s lyrickou túžbou po tejto celistvosti, ako aj s chápaním novovekej sentimentality, hrala významnú úlohu teória Friedricha Schillera *O sentimentálnom a naivnom básnictve* (1795). F. Schiller konfrontuje sentimentálnu literatúru (novodobú, reflexívnu)⁹ s naivnou (antickou), v jeho časoch považovanou za prirodzenú normu, ktorú „musí moderná literatúra dosiahnuť metódou ‚idealizovania‘ abstrahujúceho od prírody“.¹⁰ Pod prírodou tu Schiller rozumie istý druh naivity v zmysle nerozdelenej zmyslovej jednoty, prirodzeného harmonického celku, ktorá sa vstupom do procesu kultúry v človeku naruša. Následkom toho sa môže prejavíť už iba ako usilujúci sa o jednotu.¹¹ Sentimentálna tvorba ako prejav reflexívneho sebauvedomovania, vnútorného sebakonštituovania je od naivnej odlišná tým, „že skutočný stav, s ktorým sa naivná poézia uspokojuje, dáva do vzťahu s ideami a idey aplikuje

5 ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 824.

6 VILIKOVSKÝ, Pavel: Doslov. In: JOHNSON, B. S.: *Ludia na cestách*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 324.

7 FISCHER, Ernst: *Problémy mladej generácie*. Bratislava : Mladé letá, 1964, s. 19.

8 Tamže, s. 17.

9 Napriek názvu („básnictvo“) sa teória vzťahuje na literárnu tvorbu bez ohľadu na druhovú diferenciáciu. Prívlastok sentimentálny je v príspevku používaný vo význame, aký mu dal Friedrich Schiller v predmetnej stati.

10 ŽITNÝ, Milan: Schillerovo miesto v kontexte nemeckého myslenia o umení v literatúre. In: SCHILLER, Friedrich: *Estetické úvahy o umení*. Bratislava : Tatran, 1985, s. 11.

11 Schiller, c. d., s. 169.

252 na skutočnosť“.¹² Pre typ tvorcu so sentimentálnym postojom k svetu je teda príznačná nostalgia za stratenou prírodou a jej hľadanie priblížením sa k naivite reflexiou, uvažovaním o dojme, akým na neho predmety pôsobia.

Nastaviť ideál: funkcia rousseauovského subjektu (*Cesty pohľady*)

Vo Vilikovského raných prózach sa Schillerova koncepcia sentimentálneho postoja k svetu premieta aj v záujme o ľudskú prirodzenosť. Ukazuje k nej motto poviedky *Spiaca lagúna*, názov obrazu od Paula Gauguina, autora výrazne inšpirovaného umením primitívnych národov: „*Odkiaľ sme, čo sme, kam ideme?*“ Šesťdesiate roky sa niesli v znamení hľadania autenticity ľudského života a skúmanie odpovedí na uvedenú otázku je toho odrazom. Objavovanie seba vo svete je tradične spojené s motívom cesty, v danej dobe rozšírenom aj vplyvom básnikov. Vilikovského charakter cestovania dobre postrehla Zora Prušková: „Iniciačná funkcia cesty sa tu prenáša aj na krajinu, uprostred nej, vo voľnom exteriéri nachádza Vilikovského hrdina sám seba – tu sa tvorí aj jeho prvotné vedomie tela-objektu.“¹³ Krajina je aj „prvým zdrojom citovej účasti jeho hrdinov“,¹⁴ viditeľnej už v poviedke *Cesty pohľady*, kde nesie črty líbezného miesta, ktoré je harmonické a všeobjímajúce.¹⁵ Vyznačuje sa idylickým priestorovým komplexom. Ideálom premietnutým v krajine je splynutie subjektu so svetom, čo možno vnímať aj ako s mladosťou späť nadšenie pohlcovať a okúsiť všetko navôkol.¹⁶ Protagonista sa vo svojich rozjímavostiach približuje rousseauovskému človeku, ktorý túži harmonizovať so všetkým bytím. Súzvuk hľadá v lone prírody, primknutím sa k celistvému kolektívu. Podobne ako Rousseau vo svojich *Vyznaniach*, prespáva u sedliakov (*Vynášanie Moreny, Cesty pohľady*), vníma prívetivosť ich sveta,¹⁷ a to s presvedčením, že niektorým veciam možno porozumieť len keby bol „*skutočne prostý a dobrý*“.¹⁸ Rovnako má tendenciu hľadať svoje prirodzené Ja návratom k detskej čistote: „*pri plytkých dedinských potokoch, zbavený všetkého zbytočného, čo otupuje, skutočne ja, viac dieta, než som predpokladal.*“¹⁹ Pocity a zmysly sa tak stávajú noetickým princípom protagonistu.

12 Tamže, s. 191.

13 PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Bratislava : Ars Poetica, 2008, s. 182.

14 Tamže.

15 „zvíera nás v objati“. VILIKOVSKÝ, Pavel: *Citová výchova v marci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 47.

16 „Myslel som si, táto zem, jej stromy / s veľkými korunami, niekoľko riek / s vyhladenými ploskými kameňmi, cesty / biele napriek všetkým očakávaniam, modré a žlté / domy so studňami na chodníkoch, pramene / pod mostami a na krajoch lesov. / Myslel som si ja, táto zem, my / (...) kdesi všade spolu s vami, prekonávajúc / hranice, to jest večer, meno, údolie / nie opúšťaním, len vymedzením presného miesta / medzi korunami stromov, riekami a ľuďmi, vracajúcimi sa poľnou cestou, vetrom, / starenami a večerným zvonením.“ Tamže, s. 47 – 48. Podobné naladenie je tiež súčasťou Vilikovského poviedok z druhej polovice šesťdesiatych rokov, konkrétne v próze Ja teda v príbehu sú harmonické spomienky lokalizované do autorovho rodného Liptova. VILIKOVSKÝ, Pavel: *Eskalácia citu*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 174.

17 „Ako sa vo mne pomaly usádzala vôňa tejto dedinskej izby (...) Myslel som si, všade na zemi existujú miesta, ktoré nás prijímú ochotne. Mohol som túto izbu oslovíť domov a nikto by sa nebol zasmial.“ Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 55. „Náš chlapec. Tie slová povedali, týmito ušami sme sa ich dotýkali.“ Tamže, s. 9.

18 Tamže, s. 60. („Prostota vidieckeho života mi priniesla neocניתelný úžitok, lebo otvorila moje srdce priateľstvu.“ ROUSSEAU, Jean Jacques: *Vyznania*. Bratislava : Pravda, 1964, s. 289.)

19 Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 60.

Telo je citlivou matériou, cez ktorú si uvedomuje podstatu vecí.²⁰ Možno ho nazvať „senzualistickým“ subjektom rousseauovského typu, ktorý v nadväznosti na filozofické koncepty subjektivity vymedzuje Tomáš Horváth.²¹ Podľa M. M. Bachtina práve rousseauovská línia filozoficky sublimuje pôvodnú celistvosť v opozícii k umelým mechanizmom spoločnosti.²² Na základe tejto opozície sa prítomnosťou rousseauizmu v slovenskej literatúre zaoberal Ján Števíček. V knihe *Lyrická tvár slovenskej prózy* z roku 1969 reflektuje duchovné smerovanie modernej slovenskej novely, ktorá je podľa neho zasiahnutá „latentným rousseauizmom, pohybom od človeka spoločenského k prirodzenému a prírodnému“.²³ Návrat k prírode správdza v šesťdesiatych rokoch aj vplyv kontrakultúrnych hnutí či formujúcich sa umeleckých prúdov s environmentálnym odkazom. Súčasťou tohto návratu je hľadanie pôvodného ľudského vedomia a rovnováhy medzi človekom a prírodou cez autentickú zmyslovú skúsenosť. Príznačné výrazové prostriedky ako kontrast ľudského a organického princípu splývajú vo Vilikovského obraznosti v jedno: fyziognómia človeka sa dostáva prostredníctvom tvarovej podobnosti do vzťahu s organickými tvarmi.²⁴ Rozjímanie protagonistu, ukotvené prevažne v spomienkach, navodzuje elegický tón sentimentálnej clivoty za stratenou jednotou. Úsilie sa jej priblížiť je podľa F. Schillera spojené s prevládajúcim pudom k harmónii, ktorý paradoxne súvisí práve s hlbokým pocitom morálnych protirečení.²⁵ Sentimentálny tvorca sa tak zaoberá vždy „dvoma zápasiacimi predstavami a pocitmi, so skutočnosťou ako hranicou a so svojou ideou ako nekonečnom“,²⁶ preto „súlad medzi jeho pocitovaním a myslením (...) existuje teraz iba ideálne; už nie je v ňom, ale mimo neho“.²⁷ Motívy návratu k prirodzenosti majú vo Vilikovského debute funkciu postupne zvyrazňovať polemiku s reálnym svetom či vytvárajú protiklad k rozpoltenému subjektu. Podľa Petra Zajaca nadväzuje P. Vilikovský na veľký problém európskej kultúry, ktorý sa vinie od Rousseauových *Vyznaní* cez Flaubertovu *Citovú výchovu*...²⁸ Odráža ho proces citovej výchovy v spoločnosti a následnej dezilúzie. Výstižným príkladom emocionálneho stvárnenia tohto pohybu k deziluzívnemu vytriezveniu je próza *Tvoj prvý ston*.

Inverzné „snúbenie jari“. Rozvinutie hemingwayovského vplyvu v emocionálnom ladení (*Tvoj prvý ston*)

Próza prvého zranenia zachytáva bezútešnú situáciu mladého dievčaťa Evy, ktorá pod vplyvom svojho priateľa Ivana uvažuje nad interrupciou. Strata podpory okolia, ako aj ideálov o láske ju doháňa k myšlienke na samovraždu. Vo Vilikovského

20 „ak plávate v noci, v spánku krajiny, pochopíte mnoho z chuti vody, podstatnú časť jej povahy.“ Tamže, s. 44.

21 HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu (Modernizmus a okolie)*. Bratislava : Veda, 2016, s. 21.

22 BACHTIN, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980, s. 353.

23 ŠTEVÍČEK, Ján: *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 242.

24 „Zvláštne ruky stromov, keď sme vošli. Zďiaľky, **smútočná vrba, vodopád**; celá sa v ňom topila. (...) **Vlasy** ako bytosť sama osebe... (...) „Nad hlavou, čiernou a **vráskavou**, zaspávali **konáre**“ (zvýr. V. M.). Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 43 - 45.

25 Schiller, c. d., s. 174.

26 Tamže, s. 172.

27 Tamže, s. 169.

28 ZAJAC, Peter: Vilikovského príbehy umierania. In: DAROVEC, Peter (ed.): *K dielu Pavla Vilikovského (pri príležitosti 75. výročia narodenia spisovateľa a prekladateľa)*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2017, s. 42.

254 tvorbe sa tak po prvýkrát objavuje oféliovský motív, prítomný aj v jeho ďalších dielach (*Kôň na poschodi a slepec vo Vrábľoch*, 1989; *Rajc je preč*, 2019), v šesťdesiatych rokoch častý napríklad aj u niektorých českých básnikov ako V. Holan či J. Skácel. Povedka *Tvoj prvý ston* pripomína svojim námetom známu prózu *Hory ako biele slony* od Ernesta Hemingwaya, autora, ktorý bol koncom päťdesiatych rokov na Slovensku prekladaný a intenzívne čítaný a na ktorého P. Vilikovský vo svojej tvorbe neraz explicitne odkazuje.²⁹ Povedku *Hory ako biele slony* miestami asociuje aj formálna stránka: napätie pod povrchom rozhovoru, ktorý je skôr prejavom zahovárania dôležitého či nevhôle a neschopnosti o probléme komunikovať. Podobné sú tiež mužsko-ženské roly: muži sú tí skeptickí, ktorí podvracajú nádej žien na možnú pozitívnu budúcnosť s dieťaťom, prikláňajú sa k potratu. Palimpsestový charakter Vilikovského textov, ktorý preukázal intertextuálny rozbor F. Matejova a P. Zajaca, a tiež zjavná tematicko-motivická podobnosť medzi uvedenými poviedkami, nabádajú k podrobnejšej komparácii, čo ale nie je cieľom tejto interpretácie. Podstatné sú však literárne vplyvy, ktoré pôsobia na emocionálny výraz, atmosféru a naladenie Vilikovského prózy. Zobrazenie emócií je v oboch textoch založené na kultúrne stereotypnom kontraste svetla a tmy. Zmena osvetlenia ovplyvňuje vnímanie a videnie vecí u protagonistov. V próze *Hory ako biele slony* sa vplyv svetla ukazuje napríklad cez neustály pohľad dievčaťa, v ktorom možno čítať nádej. Dívá sa na slnkom osvetlené biele hory, no nádej sa pod vplyvom oblačnej tône vytratí a dievča si uvedomí nemožnosť naplnenia svojich predstáv: vracia sa do tieňa k mužovi.³⁰ Vo Vilikovského poviedke sa svetelný kontrast prejavuje najvýraznejšie v priestoroch tmavej komory, v ktorej Ivan vyvoláva fotografie a popritom letargicky reaguje na správu o tehotenstve dievčaťa. Jeho komentáre k fotografiám možno vnímať ako výraz potlačovanej či nespracovanej emócie, ako obraznú odpoveď na problematickú situáciu: „*Vrátil sa k miskám na stolíku. Toto je teda beznádejne čierne, počula ho. (...) Tma sa rozťahla v izbe ako čierna mačka,*

29 Palimpsestové prepisy a odkazy na Hemingwaya mapuje napríklad intertextuálny rozbor F. Matejova a P. Zajaca. Okrem poviedky Včerajšia kučierka na tvojom dnešnom krku, v ktorej jednu z línií tvorí hra o Jánošíkovi „budúcim slovenským Hemingwayom“ (Zajac, Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti, c. d., s. 840), je hemingwayovská stopa prítomná v literárnej odvolávke v poviedke Slovo o Iljovi Muromcovi (tamže, s. 831) či ako súčasť Vilikovského mnohovrstvej perspektívy: „V Slove o divnom Jankovi ju tvorí Vilikovský prepísaný Albínom Brunovským a Jankom Kráľom, prepisujúci Hemingwaya a Holana...“ (Tamže, s. 832). Odvolávka v závere poviedky Slovo o Iljovi Muromcovi (Dixit Ernest Hemingway: „Všetci zlí spisovatelia sú zamilovaní do epiky.“ Vilikovský, Eskalácia citu, c. d., s. 121) pochádza z knihy *Smrť popoludní* a predchádza jej úvaha o problematike mystifikácie: „Pravý mysticizmus by sa nemal zamieňať za neschopnosť písania, ktorá sa snaží mystifikovať tam, kde nie je nijaké tajomstvo, ale je to vážne východisko z núdze pre nevyhnutnosť predstierania, aby sa zakrylo nedostatočné poznanie.“ (HEMINGWAY, Ernest: *Smrť popoludní*. Bratislava : Odeon, 2014, s. 67). Vo Vilikovského próze tak dotvára význam procesu demýtizácie, ktorý je súčasťou celého cyklu Slova. Bližšie BARBORÍK, Vladimír: Mýtoborectvo a noetická skepsa v slovenskej próze (Pavel Vilikovský: Slovo o divnom Jankovi). In: *O interpretácii umeleckého textu 14*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1992, s. 61 – 75. Citáť z Hemingwaya je opakovane prítomný napríklad aj v knihe *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa* (2017), kde sprevádza ironické uzatvorenie príbehu rozprávača, spisovateľa Obyčana: „všetky príbehy, ak sa rozprávajú dosť dlho, sa končia smrťou“ (VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa*. Bratislava : Slovart, 2017, s. 182).

30 HEMINGWAY, Ernest: *49 poviedok*. Prel. Jozef Olexa. Bratislava : Prameň, 1961, s. 247 – 250. „stanica stála medzi dvoma pásmi kolajníc na slnku. Pod strechou bola horúca tóna. (...) Vonku v chládku sedel Američan s dievčaťom.“ Tamže, s. 247; „Dievča vstalo a podišlo dopredu. Oproti stanici na druhej strane Ebra sa rozprestierali obsiate polia a riekou lemovali po oboch brehoch stromy. V pozadí, ďaleko za riekou, tiahli sa hory. Poľom preletela oblačná tóna a dievča pomedzi stromy dovidelo na riek. 'To všetko nám mohlo patriť,' povedala. (...) 'Pod do chládku,' riekol“ (zvýr. V. M.). Tamže, s. 249 – 250.

spokojne priadla a oblizovala sa. **S týmto slnkom je to trochu prehnané**, počula ho. **Kúsok tu odrežeme**. Takto. Čo ty na to? Neodpovedala. **Pozri sa, povedal v tme**, čo by sa mu na tomto svete páčilo? Že zlacnelo víno? (...) Preboha, **povedal v tme, hádam nemyslíš lásku? Dávala sa a nevidela ho**. Dávala sa, potom povedal: **Môžeš otvoriť. Ostré svetlo jej vohnalo slzy do očí. Vzal sklo s fotografiami a vyšiel na dvor**“ (zvýr. V. M.).³¹ Ivanov dojem, že slnko na fotografii je „prehnané“ a treba ho „odrezať“, sugeruje pocit nedôvery v pozitívnu budúcnosť s dieťaťom, ktorá sa zdá byť príliš ideálna a slnečná, než aby bola reálna. Treba ju dať, podobne ako dieťa, preč. Ivan chce svoju optiku preniesť aj na Evu, keď ju vyzýva, paradoxne v tme, aby sa pozrela. Obraz čiernej mačky, ktorá sa rozťahne v priestore a pokojne pradie, tak môže stelesňovať vpád traumatickej reality, ľahostajnej voči človeku. Kým slová znejúce v prítmi prispievajú k postupnému rozpadávaniu ideálov, s príchodom prudkého svetla akoby dochádzalo k náhlemu vytriezveniu a následnému precitnutiu. Na premenlivosť videnia vecí a ich prepojenie s vonkajším svetom poukazuje vo Vilikovského poviedke aj pasáž, kde český turista ukazuje Eve zasnežené (biele) hory, ktoré sa v danom kontexte pripájajú k ďalším asociáciám na poviedku E. Hemingwaya, konkrétne na emóciu spojenú so stratou nádeje či skepsou, citelnou v zápornej odpovedi: „*Podívejte, jaký je hezký den. Jak se ty hory rýsuji. Víte, jak se jmenují? Táhleto, to je Ďumbír. (...) Už jste tam někdy byla? Nie, povedala.*“³²

Zatmenie duše, oféliovský motív a romantická ilúzia

P. Vilikovský sústreďuje emocionálne ťažisko do všedných situácií vonkajšieho diania, a to s úsilím stvárňovať emócie bez pátosu – v dialógoch cez strohé a krátke výpovede, miestami vyslovené akoby „medzi rečou“ a v pásme rozprávača cez modernistickú implicitnosť a zmyslovo rezonujúce vety s asociačným potenciálom: „*Otvorila dvere. V tme zazrela jeho zohnutý chrbát. Zavri, zakričal. Vošla a oprela sa o stenu. (...) Držala kľučku a hľadala ho očami. (...) Vonku počula hrabať sliepky, starý pes vliekol prachom reťaz, štrngala. Ostro zakikirikal kohút, zavrzgala studňa. (...) Ty, ja ti budem mať dieťa, povedala rýchlo*“ (zvýr. V. M.).³³ Priamo nevypovedaný vnútorný stav Evy sugeruje okolitý svet vecí: výjav v pozadí, v ktorom si pes vlečie prachom svoju reťaz, môže evokovať pocit tiaže, s ktorým Eva vstupuje do miestnosti oznámiť, že je tehotná. Ivanovo skríknutie zasa znásobuje sled nepríjemných zvukov, vŕzgania, štrngotania. Pocity vo vzťahu môžu signalizovať gestá: opretie sa Evy o stenu ako vyjadrenie chýbajúcej opory, držanie sa kľučky ako náznak obavy vstúpiť do Ivanovho priestoru. Jeho otočený chrbát nemusí byť len bežným úkonom pri práci, Ivan ostáva dievčaťu otočený chrbtom aj počas rozhovoru a možno v ňom vnímať obavu postaviť sa problému tvárou v tvár alebo aj nezájum. Práve absencia hlbšieho záujmu a jeho prejavov sa napokon stáva spúšťačom Evinho prvého pokusu skončiť so životom – sprevádza ho celkom obyčajná a zdanlivo nezávažná Ivanova poznámka k fotografii: „*Si to*

31 Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 31.

32 Tamže, s. 36. Podobne zápornou odpoveďou na niečo nezažité reaguje Američan z Hemingwayovej poviedky na biele slony, ktoré sa v próze zvyknú interpretovať ako symbol príchodu dieťaťa: „*Podobajú sa bielym slonom, poznamenalo dievča. Jakživ som slona nevidel, povedal chlap a upil si z piva. Veď si ani nemohol.*“ Hemingway, 49 poviedok, c. d., s. 247.

33 Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 30.

256 *celá ty, povedal obrátený.*³⁴ Fedor Matejov v súvislosti s Vilikovského poviedkou *Eskalácia citu* interpretuje vzťah muža k mladej dievčine na vozíku ako prejav duševnej slepoty „voči situácii a skúsenosti či prežívaniu druhého...“³⁵ Rovnako možno charakterizovať aj Ivana, ktorý obrátený (slepý), podľa nepravého obrazu (fotografia) absolutizuje svoje poznanie, nezlučiteľné s tým, ako chce byť poznaná Eva: „*Videla svoj pokrivený úsmev na tráve pri vode, oči ponorené v tieni. Oprela sa čelom o tmavé okno, pri uchu jej bzučala mucha*“ (zvýr. V. M.).³⁶ Zastreté videnie sa ako téma vo Vilikovského tvorbe rozvrstvuje aj na všeobecné ľudské nedorozumenie: nemožnosť poznať neuchopiteľnú ľudskú dušu. P. Vilikovský tento problém rozvíja najmä v prózach pamäti ako *Letmý sneh* alebo v novele *Kôň na poschodí a slepec vo Vrábľoch*, kde bezmocný syn nevidí, nespoznáva dušu svojej psychicky chorej matky. V rámci citátov v novele o jazdcovi, ktorý vedie koňa, tak slepec v názve môže byť alúziou na podobenstvo o nevidiacich, kde slepý vedie slepeho. V poviedke *Tvoj prvý ston* táto téma duševného zatmenia, umocnená aj obrazmi tmy a tieňov, nadväzuje na umelecký kontext šesťdesiatych rokov, pre ktorý je charakteristická vo význame „choroby citov“, zlyhávania komunikácie, odcudzenia či nedostatku hlbších citových väzieb (príkladom môže byť povestná, dobovo emblematická filmová teatrológia citu Michelangela Antonioniho, z ktorej dva filmy nesú názov *Zatmenie a Noc*). Dôsledky absencie emocionálnych prejavov v poviedke *Tvoj prvý ston* nachádzajú svoj výraz v naznačenom oféliovskom motive: „*Vo Váhu niekto kúpil kone. Kriky jej siahali po krk, topila sa. Bez výkriku umierala týmto nebolestným spôsobom.*“³⁷ Výjav sugeruje odhodlanie dievčaťa vziať si život skočením do Váhu, no náhodná okolnosť ju zastaví, a tak sa utápa duševne. Prítomnosť kultúrnych alúzií Vilikovského debutu (oféliovský komplex, asociácia motívu vodnej víly, zakliatej panny vo Váhu) upozorňuje na zväčša podobné emocionálne situácie, no zároveň na viaceré možnosti ich vyústenia, na dôsledky. Oféliovský motív je tiež súčasťou úvah protagonistu v poslednej Vilikovského próze *Rajc je preč* o svojej matke a jej vyrovnávaní sa s prikoriami života („*Dávno sa naučila Oféliu v sebe držať na uzde...*“).³⁸ Významovo prepája aj poviedku *Tvoj prvý ston* s novelou *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*, kde sa motív objaví dvakrát a vždy je inak podmienený: mladé dievča skočí z okna pre nešťastnú lásku, pani Plačková sa rozhodne odísť zo života bez emócií tak, že porozhadzuje po kúpeľni kvety, napustí si vodu do vane a podreže si žily. P. Vilikovský stvárňuje oféliovský charakter smrti s odkazom na romantizujúce kulisy v podobe kvetov,

34 Tamže.

35 MATEJOV, Fedor: Ešte raz paralipomena k *Eskalácii citu* I P. Vilikovského. In: *K dielu Pavla Vilikovského*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2017, s. 26.

36 Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 32. Evin prvý pokus o samovraždu predznamenávajú potlačované emócie pod povrchom dusivého ticha (počula ho, neopovedala), no do symbolického významu vstupuje aj obraz bzučajúcej muchy ako predzvesti blížiacej sa smrti. Motív muchy je prítomný aj v závere novely *Kôň na poschodí* a slepec vo *Vrábľoch* po smrti matky, kde ho protagonistu spája s urýchľujúcim procesom rozkladu tela, ale aj so zaužívanou vetou („ani muche by nevedel ublížiť“), ktorá podobne odznela v závere filmu *Psycho* (1961) Alberta Hitchcocka ako jeden z prejavov psychologického dopadu smrti matky na syna. Motív muchy sa nachádza aj v Hemingwayovej poviedke *Hory ako biele slony* (keď sa dievča u svojho priateľa uisťuje, či bude všetko v poriadku, drží sa závesu proti muchám), v ktorej gesto dievčaťa spolu s jej výpoveďou tiež vstupuje do symbolickej roviny ako náznak možnej skazy.

37 Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 33.

38 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Rajc je preč*. Bratislava : Petrus, 2018, s. 174.

no už iba vo forme rekvizít, sčasti aj ironických, ktoré poukazujú na silný vplyv kultúrnych vzorcov: „*Ved' hej, ako si vôbec predstaviť smrť, keď jej neuviažeme mašličku? (...) Mala predstavu, myslela si azda, že sa bude vznášať vo vani na priezračnej hladine medzi kvetmi, a predstava sa pominula spolu s ňou.*“³⁹ Problematika vzorov je v podobe tragického pôsobenia ilúzie prítomná už v poviedke *Tvoj prvý ston*. Ilúzia tu zvyrazňuje krízovú realitu, pretože sa stáva jej kontrastným pozadím, na ktoré Eva zameriava svoju pozornosť (napríklad sochy v Banskej Bystrici ako vyjadrenie šťastného života, jedna sa nazýva Matka s dieťaťom). Takýmto pozadím sú aj zdanlivo nedôležité, akoby mimochodom zachytené reči okoloidúcich ľudí, ktoré odkazujú na ideál konceptu romantickej lásky prostredníctvom motívu knihy s milostným námetom.⁴⁰ Téma romantickej ilúzie sa vo Vilikovského nasledujúcej tvorbe ukazuje ako konštantná a predstavuje tiež spojivo medzi debutom a poviedkovým cyklom *Eskalácia citu*, ktorý bol podľa slov autora napísaný v prvej polovici sedemdesiatych rokov,⁴¹ hoci knižne vyšiel až v roku 1989, a to spoločne s piatimi poviedkami debutu *Citová výchova v marci*. Z toho dôvodu možno triptych *Eskalácia citu* vnímať nielen ako pokračovanie emocionálnych tém nastolených v debute, ale aj ako ich významovú súčasť. V nadväznosti na doslov Růženy Grebeníčkovej ku knihe Reného Girarda *Lež romantismu a pravda románu* upozorňuje Fedor Matejov pri interpretácii Vilikovského *Eskalácie citu I* na motív knihy ako na „zdroj erotického pokušenia, denného snenia, životných ilúzií a následných dezilúzií“.⁴² V rovnakom význame funguje odkaz na knihu aj v próze *Eskalácia citu II* s bovaryovským námetom, kde stieranie hraníc medzi iluzívnym a reálnym indikuje tiež motív divadla. Žena unudená v každodennosti manželstva sa so svojim milencom stretáva práve v divadle, ktoré tu predznamenáva skreslenie reality na základe fiktívnych rolí: „*Hrali v nejakej hre milencov. Pobožkal ju. Tak to predpisovala režijná poznámka.*“⁴³ Nad konceptom romantickej ilúzie uvažuje R. Girard v súvislosti s problematikou trojuholníkovej túžby podľa druhého, ktorá sa u flaubertovských postáv prejavuje sklonom chápať samých seba inak, než akými sú a vytvárať si model, ktorý možno napodobňovať.⁴⁴ Ako to výstižne pomenovala R. Grebeníčková v už spomenutom doslove, ide o nedorozumenie „mezi ľudským bytím a ľudskými predstavami o ňom, medzi názorom, že smerujeme k cíli ze svých vlastných zdrojů, a medzi skutočnosťí, že naše touha je produktom nápodoby a že se v jejím ohnisku promítají cizí vzory“.⁴⁵ Svet ideálnych vzorov je v próze *Eskalácia citu II* únikom od všednosti, ktoré prináša rozpoltenie medzi túžbou a racionálnou stránkou, rozbíja vnútro ženy, premietnuté v emocionálnom zobrazení interiéru, v ktorom je naznačený proces rozpadávania sa, chátrania: „*vôňa zimných jabĺk, trochu už nahnítych, (...) je tu puklina na záchodových dverách, ktorá pripomína*

39 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Kôň na poschodí a slepec vo Vrábľoch*. Bratislava : Smena, 1989, s. 62.

40 „Okolo nej sedeli úradníčky z okresného národného výboru. Rozprávali sa o knihách. Aké to je? Zamilované.“ Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 32.

41 BARBORÍK, Vladimír – DAROVEC, Peter: Moji Rumuni mi rozumujú (rozhovor s Pavlom Vilikovským). In: RAK, roč. 4, 1999, č. 6, s. 9 – 18.

42 MATEJOV, Fedor: Paralipomena k *Eskalácii citu* P. Vilikovského. In: *Slovenská literatúra*, roč. 58, 2011, č. 3, s. 274.

43 Vilikovský, *Eskalácia citu*, c. d., s. 214.

44 GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*. Praha : Československý spisovatel, 1968, s. 11.

45 GREBENÍČKOVÁ, Růžena: Doslov. In: Girard, c. d., s. 267 – 268.

258 **most** vysoko nad riekou, (...) **starý kalendár**“ (zvr. V. M.).⁴⁶ Detail pukliny navodzujúcej dojem oddeľovania, priepasti. Spolu s víziou mosta sugeruje túžbu po spojení, ktorá v romantizme vrcholila spriaznením lásky so smrťou. Smrť v dôsledku priepasti medzi túžbou a realitou je aj v *Eskalácii citu II* v rovine možnosti a tvorí tak významový trs s poviedkou *Tvoj prvý ston*.⁴⁷

Ludská schopnosť sebaklamu na základe predurčených vzorov je pre F. Schillera podnetom k uvažovaniu nad pravdivosťou pociťovaného: nemusí byť klam, čo človek cíti, iba predmet citu môže byť vykonštruovaný, keby sa „cit pridržiaval iba zmyslovej pravdy predmetov, nemohol by nadobudnúť taký vzlet“.⁴⁸ Pociťovanie ideálu ako pravdivého len v subjektívnej realite reprezentuje z Vilikovského postáv najvýraznejšie protagonistu z prózy *Rómeo z epochy socialistického realizmu*, ktorá vznikla v roku 1976.⁴⁹ Je to próza cesty za ženou, cesty volania, vábenia a márneho nasledovania, ako aj pokusov o stretnutie na mieste určenom v listoch, čo môže oživiť sugescie na poému Vladimíra Holana *Toskána* zo šesťdesiatych rokov. Stretnutie tu však ostáva len v predstavách protagonistov, ktoré u Vilikovského podliehajú ironii oveľa výraznejšie ako v poviedkach debutu.⁵⁰ Podobne ako v úvahách F. Schillera, aj tu je oslabujúci cit ako dôsledok hry fantázie postavený do opozície k prírode a prirodzenosti: „*Vo voľnej prírode sa zúfalstvo v takej koncentrácii ani nevyskytuje, iba vo sne*.“⁵¹

Odpatetizovanie emocionálneho výrazu (*Citová výchova v marci*)

Subverzia romantických ilúzií či idealizovaných predstáv človeka vo vzťahu k sebe i k druhému je Vilikovského tvorivým princípom, spôsobom preverovania a prehodnocovania emocionálnej reality. Nadväznosť na flaubertovskú líniu románov výchovy v spoločnosti a následnej dezilúzie sa metaforicky odráža v stereotypných obrazoch prekročenia rieky (prechod cez svet ilúzií)⁵² či prúdu, ktorý ľudí „od-

46 Vilikovský, *Eskalácia citu*, c. d., s. 216.

47 Hrdinka *Eskalácie citu II* tiež smeruje k možnej samovražde, a to kareninovského charakteru: evokáciou obrazu ženy na peróne (postupný rozprávačský prechod z opisu ženy na lokomotívu, poľudštenú tiež osamelosť či boky ako ženský atribút): „vyšla na perón. Po kolajniciach naoko bezcieľne pobehovala osamelá lokomotíva. Boky mala mokré ako spotený kôň.“ Tamže, s. 232. Žena túto deštruktívnu energiu namierenú proti sebe napokon prenáša na milenca.

48 Schiller, c. d., s. 204–205. Preromantická citovosť s problematikou napodobňovania ideálu v súčasnosti aktualizuje napríklad film rakúskej režisérky a scenáristky Jessiky Hausner *Amour Fou* (Láska šialená, 2014). Námetovo vychádza zo života nemeckého dramatika a spisovateľa Henricha von Kleista. Hlavný protagonistu Heinrich hľadá spriaznenú dušu, ktorá by bola ochotná s ním ukončiť život. Samovražda hlavných hrdinov nie je dôsledkom ich nenaplnenej lásky v romantickom zmysle, teda lásky šialenej, vášnivej, osudovej a zakázanej (hoci by taká chcela byť), ale dôsledkom udusení sa v každodennom živote bez emócií. Problémové nie sú emócie ako také, ale práve ich nedostatok, ktorý núti protagonistov hľadať ich v romantickú ilúziu. Aj u Vilikovského má téma romantickú ilúziu svoj tragický rozmer vtedy, keď sa stáva prostriedkom na kompenzáciu nedostatku citovosti v reálnom živote (okrem *Eskalácie citu II* je príznačný napr. aj Peší príbeh).

49 Podľa slov autora bola napísaná v roku 1976, hoci knižne po prvý raz vyšla až v zbierke *Krutý strojvodca* (1996). Barborík – Darovec, c. d., s. 9–18.

50 „Kasanovský nevedomky podlamoval svoje duševné sily. Cívil neprítomne na svah, ktorý sa na širokom zadku spúšťal nadol, a ani si nevedomoval, že to s ním ide z kopca.“ VILIKOVSKÝ, Pavel: *Rómeo z epochy socialistického realizmu*. Liptovský Mikuláš: Tranoscus, 2014, s. 49.

51 Tamže, s. 43.

52 „V studenom prúde nohy sa rozpáliли do červena. Ostré skaly. Na druhej strane sa obul, vyšiel na cestu.“ Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 12. Protagonista z poviedky *Vynášanie Moreny* uniká z mesta na vidiek, kde nenachádza očakávanú idylu, ale je konfrontovaný s ľudským nešťastím: so smrťou dieťaťa.

niesol smerom celkom iným než tým, o ktorom snívajú v detstve, ktorým chceli ísť“.⁵³ Umocňujú romantický postoj k svetu, ako ho opisuje Vladimír Svatoň: „Lidský jedinec cítil, že životní dění je v romantické perspektivě proudem, který ho strhává a přesahuje kosmickým pohybem.“⁵⁴ Aspekt iluzivnosti je v kontexte celej zbierky významotvorne prepojený s vodným živlom,⁵⁵ v rovnomennej poviedke s jeho konkrétnou vlastnosťou, a to zrkadlením. Zrkadlenie tu tradične sprevádza podstatné motívy citovej výchovy: sebakúmanie, nahliadanie na seba v ilúziách, ich rozbitie a následné duševné rozdvojenie. Sú stvárnene v prežívaní mladého protagonistu po rozchode a v jeho neviazanej erotickej skúsenosti, po ktorej prichádza prázdno a chlad. Próza začína plačom. Obdobie citovosti 18. storočia zbaňuje slzy významu slabosti či nedôstojného porušenia etiky. Plač sa stáva verifikáciou ľudskosti, s pátosom vystupuje proti chladu a egoizmu.⁵⁶ Pre Vilikovského je príznačné úsilie o vyjadrenie citov bez pátosu. Emocionálny obsah tak dostáva podobu sentimentalistickej schémy v podobe slz stekajúcich do vody, aktualizovanej v novom tvare, odľahčenom modernisticky vecnou formou (strohé, úsečné vety, dialógy akoby mimochodom odpočúvané, evokácia strihovej skladby filmu, záznam okolitého ruchu): „*Plakal som hore na Popradskom plese, stieklo to dolu Váhom. Povedala mi nie, nemôžem, nie. (...) To bolo na chodbe. Šla hore schodmi. (...) Nabrali vodu. Uhú, zakričala lokomotíva. Keď som plakal, povedal, všetci to videli. Celú noc. Áno? Áno. A hore schodmi. A dolu lícami. Zdvihli demizóny, voda zaločkala.*“⁵⁷ Možno hovoriť o tlení citlivého a vážneho obsahu formou, cez ktorú presvita hráva ironická modalita: rytmus opakujúcich sa slov (a hore, a dolu) ako odraz kolobehu vody (najprv steká a vzápätí sa cez profánny obraz zdvihnutia demizónov zasa navracia) predznamenáva myšlienku neustáleho vstupovania do prúdu života, ponárania sa do jeho mystérií: „*Tak sa to stane znova, nikdy nebude imúnny (...) vrátia sa tieto večery (...) Nahí sa odrazíme vo vode až do dna (...) Pomaly klesáme, voda nás pohltí.*“⁵⁸ Vertikálny kontrast pôsobí aj emocionálne: stúpanie ženy nahor asocjuje romantické obrazy lásky nebeskej, nedosiahnuteľnej, prehľbuje pocit dna u protagonistu: „*V zákope, s tvárou v hline prisnila sa mi moja najväčšia láska. Nikdy to už nebude.*“⁵⁹ Pavol Minár poukazuje na priestorovú vertikálnu diferenciáciu i v súvislosti s rozdelením človeka na telesnú a duševnú stránku, ktorému zodpovedá protiklad sféry vyššej, ideálnej, odhmotnenej a profánnej, hmotnej, zmyslovej. Sféru zmyslov prepája s mesiacom marec ako obdobím vlády prírodného živlu a plodivej sily.⁶⁰ Funkciu mesiaca umocňuje motív zrkadlenia, ktorý sa sprvoti objavuje tiež v podobe odpatetizovanej, hravej a akoby okrajovej

53 Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 54. Podobne aj v poviedke Kráčaj nebež.

54 SVATOŇ, Vladimír: *Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2017, s. 74.

55 Okrem zmienovaných obrazov prúdu ako nevyhnutnosti, ponárania sa do hĺbín či oféliovského motívu sa aj návrat k naivite dieťaťa odohráva pri žblnkajúcich potokoch, ktoré v súlade s Bachelardovou poetikou vody asociujú detský hlas prírody.

56 Fischer, Problémy mladej generácie, c. d., s. 21.

57 Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 23.

58 Tamže, s. 25 – 27.

59 Tamže, s. 24.

60 MINÁR, Pavol: Literárny text ako pozvánka na prechádzku (Nad textom Pavla Vilikovského Citová výchova v marci). In: *Fórum mladej literárnej kritiky*. Bratislava : Fragment, 1992, s. 30 – 39.

260 poznámky („*Pozrite, niekto hodil mesiac do vody*“),⁶¹ ktorá však sprevádza rad významov, spochybnujúcich vnímanie vlastnej identity, ale aj druhého: v priebehu nezáväznej sexuálnej skúsenosti vidí protagonistu tvár ženy ako „trpký negatív“, nepravý obraz, aký získava aj mesiac odrážajúci sa v sklenených dverách: „*zároveň ako vchádzal cez sklené dvere (mesiac sklzol po ich hladkom povrchu, padol na hladinu, ostré črepiny)*“.⁶² Sklz odrazu mesiaca na črepiny je súbežný s prechodom protagonistu cez dvere (do miestnosti k žene) a evokuje tak roztrieštenie subjektu. Cez pád tela, ktoré sa na rozdiel od nehmotnej duše odráža v zrkadle, si protagonista uvedomuje svoju rozpoltenosť. Motív mesiaca a jeho zrkadlenia sa dostáva do vzťahov, ktoré sa môžu posúvať až k úplnej negácii autentickej povahy subjektu: zrkadlový odraz mesiaca ako paralela pre nepravý, neduševný obraz subjektu nemusí tvoriť opozíciu k „reálnemu“, nezrkadlovému mesiacu, pretože ten sa človeku ukazuje tiež len vo svetle odrazenom (nepravom) od slnka. Vnútorňá neidentita v zmysle „ja je niekto iný“, cudzota či motív dvojnika predstavujú škálu naladení, spojenú s byronovsky romantickou túžbou po sebauskutočnení, ktorú možno charakterizovať ako „hlad po pôžitku (...) a súčasne po odosobnení, únik pred vlastným ja v honbe za ním, v túžbe po nekonečnosti pád do ničotnosti“.⁶³ Táto túžba zakúsiť život aj za cenu rozbitia a sebazničenia je prítomná v životnom postoji protagonistu: „*zároveň odchádzali vlaky, v ktorých chcel zažiť nešťastia, spoluúčastník, spoluvinník života, vlastný odsúdenec, vlastný kat (...)* „*vlastné ja mu stúpne do hrda, napne krídla a div že neodletí, ale neodletí, s očami upretými pred seba, cudzie vo vlastnom hniezde, temer nepriateľ!*“⁶⁴ Už citovaný E. Fischer v nadväznosti na *Psychológiu mladosti* Eduarda Sprangera považuje za najvýstižnejšiu charakteristiku pre mladosť túžbu. Špecifikuje ju ako vlastné ja bezhranične rozširujúcu túžbu romantika, ktorá pozostáva z konkrétnych želaní, zmiešaných s nejasným pocitom, že chýba niečo rozhodujúce. Záver prózy *Citová výchova v marci* je toho odrazom: „*Ale čo so studeným bielym snehom, ktorý tak náhle napadol v marci? Čo so stopami loveckých psov, vetriacich do prázdna?*“⁶⁵ Túžba po celistvosti tak rozširuje priepasť s realitou. Krátke a šťastné okamihy vnútorného súladu naopak nastávajú utlmením túžby podmienenej spoločenským vplyvom, a teda spojenej s procesom odosobnenia sa. Osoba vo vzťahu k duši tu predstavuje spoločenského, vzdialeného od skutočnej podstaty človeka, ako je to známe napríklad z meditatívnej eseje Josefa Čapka *Kulhavý poutník* (1936) vo forme rozhovoru duše a osoby, ktorý v podobných intenciách prebieha aj vo Vilikovského próze *Letný sneh* (2014). Aspekt odosobnenia sa je v *Citovej výchove v marci* cestou kompromisu, pre ktorý je výstižné Schillerovo definovanie pudu hravosti: jeho cieľom je z hľadiska existenčného princípu doviest človeka k morálnej a fyzickej slobode. Pud k hravosti vyplýva z vecného pudu (prírodné zákony, materiálne bytie, zmyslovosť) a z formového pudu (ľudský rozum, morálka). Keďže oba pudy majú svoje extrémne polohy, podľa F. Schillera je nutné ich tlmiť: „V tej iste miere, v akej odoberie pocitom a afektom ich dynamický vplyv, zosúladí ich s ideami rozumu

61 Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 24.

62 Tamže, s. 26.

63 Fischer, *Problémy mladej generácie*, c. d., s. 26.

64 Tamže, s. 25 – 26.

65 Tamže, s. 27.

a v tej istej miere, v akej odoberie zákonom rozumu ich morálny nátlak, zmierni ich so záujmom zmyslov.“⁶⁶ Tlmenie protichodných vplyvov sa premieta v situácii ženy z *Balady o Jánošíkovi*, ktorá na jednej strane túži po milostnom zblížení, na druhej strane nechce čeliť puritánskej morálke. V okamihu tanca, elementárnej radosti zo života, objavuje žena isté oslobodenie sa od mienky ostatných i od potreby mužského záujmu. Tanec tu symbolizuje splynutie subjektu s objektom, znovuzískanie celistvosti zdôraznenej cez motív kruhu, ktorý sa okolo tancujúcej ženy vytvára. „Uprostred sály tančiaca skladníčka nechala slová nedotknuté. (...) ako sa obracala, utvoril sa okolo nej malý kruh. Jej silná, výrazná tvár bola neprítomná v radosti. (...) Vonku pršalo, jej izba bola prázdna. (...) Na chvíľu videla viac. Tancovala.“⁶⁷ K zmierneniu protikladov dochádza až vtedy, keď sa žena prestáva podriaďovať svojim túžbam (jej izba bola prázdna) a jej predstava o sebe sa prestane odvíjať od spoločenskej morálky (slova nechala nedotknuté). Tanec je aj výrazom odklonu od rozporuplného vedomia seba (tvár bola neprítomná), v ktorom žena na chvíľu, paradoxne, „videla viac“. Naopak, harmonické chvíle absentujú tam, kde sa dva pôsobiacie protiklady vystupňujú do krajnosti, a tak dochádza k ich zrážke, čo možno vnímať napríklad v závere poviedky *Eskalácia citu II.*⁶⁸

Sentimentálno-naturálna perspektíva a modifikácia pastierskeho archetypu (*Balada o Jánošíkovi*)

Vilikovského tvorivý vzťah k romantizmu je v debute viackrát implikovaný prostredníctvom ambivalentných odkazov či citácií. Približuje sa k myšlienke, že romantizmus ako výraz potreby po „stále väčší plnosti života a ľudskej individuality (...) bude pôsobiť v nejrôznejších podobách i naďalej.“⁶⁹ Teórie nemeckej romantickej školy tiež predstavujú jeden zo zdrojov poetiky moderných básnikov.⁷⁰ V kontexte slovenskej literatúry uvažuje nad vplyvom romantizmu Dominik Tarkar v eseji *Neznáma tvár* z roku 1940. Romantický poetický kánon identifikuje v súdobej beletrii, na ktorú mladá próza šesťdesiatych rokov nadväzovala. Zdôrazňuje, že „romantická veta beletristická začala komponovať v novom kľúči, neznámom predošlému storočiu.“⁷¹ Romantický repertoár motívov je v rámci Vilikovského poviedok výrazne prítomný najmä v *Balade o Jánošíkovi*, v ktorej sa modifikuje literárne ustálený obraz postavy slovenského romantizmu. *Balada o Jánošíkovi* je podľa Milana Hamadu „dôkazom toho, že tvorba životného postoja u Vilikovského je podujatie skôr romantické (...) Autor v nej formuluje svoj ideál

66 Schiller, c. d., s. 107.

67 Vilikovský, Citová výchova v marci, s. 117 – 118.

68 Záverečný moment prózy, kde žena usekne milencovi britvou prirodzenie, sa dá vnímať aj ako obrana pred ďalším pádom tela, resp. ako morálny nátlak v pôsobení formového pudu, paradoxne, cez prostriedky vecného pudu, akým je afekt.

69 FISCHER, Ernst: *Původ a podstata romantismu*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1966, s. 292 – 293.

70 Tamže, s. 232 – 234.

71 „v romantickej epoche veta ako buňka krásnej prózy začína mať cieľ v sebe. Nechce byť len jasná a reč elegantná, chce byť emotívna farebnosťou, rytmom chce okrydlíť veci príliš ťažké a všedné a melódiou napovedať i to, čo nevyslovuje. Poetický kánon romantický pretrval cez epochu realizmu až podnes. Čisté umenie, umenie pre umenie, to je len do dôsledku privedený poetický ideál romantický.“ TATARKA, Dominik: *Neznáma tvár*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1941, č. 1, s. 3.

262 slobodného, spontánneho, ale aj primitívneho muža...⁷² Alúzie na romantizmus môžu byť v poviedke výrazom snahy prispôbiť romantickú látku „pozmenenému vedomiu človeka 20. storočia“.⁷³ Jánošík je tak prenesený do vtedajšej, bližšie nešpecifikovanej súčasnosti ako plebejec, pre ktorého je príznačné bytie pre prítomnosť, sexuálna voľnosť, vitalistický princíp života: správanie protagonistu motivuje snaha získať pocit slasti. Jeho spriaznenosť s elementárnym odráža erotika prebiehajúca v prírodnom prostredí, ale aj v drsných podmienkach chladu a špiny, ktoré vnášajú do prózy aspekt sociálnej nerovnosti.⁷⁴ Zobrazenie Jánošíkovho života je koncipované ako neustály útek, či už od práce vo fabrike, alebo od zaväzujúcich vzťahov. V súlade s mottom k poviedke od Maxima Gorkého môže ísť o pokus zobraziť človeka pre jeho „vôľu žiť, pre neuveriteľnú urputnosť, s akou sa snaží prerásť sám seba, vymotať sa z hustej siete slučiek historickej minulosti, (...) utiecť pred ľstou vlastného rozumu, ktorý predstiera, že sa usiluje o dokonalú harmóniu, a zatiaľ sa len snaží postaviť pre človeka bezpečnú klietku“.⁷⁵ P. Vilikovský prostredníctvom Jánošíka preveruje, do akej miery je ešte možné naplniť ideál bytia podľa vlastných zákonitostí, ideál autonómneho jednotlivca, ktorý sa nestotožnil s pravidlami. Úvahy nad zmyslom tohto stotožnenia sú prítomné aj v próze *Rajc je preč* (2019).⁷⁶ Ako odkaz na Jánošíka v nej možno vnímať spomienku rozprávača na cestujúceho chlapíka, ktorého tak baví byť, že by si otázku „byť či nebyť“⁷⁷ ani nepoložil. Pre Vilikovského jánošíkovské typy postáv je teda výstižné konštatovanie Jána Števčeka o Rousseauovom definovaní „človeka len vo vzťahu k jeho vlastnej spontánnosti“.⁷⁸ Tendencie rousseauizmu majú v *Balade o Jánošíkovi* prieniky so sentimentálno-naturálnou líniou v podobe konfliktu medzi rutinným, konvenčným konaním a autentickým rozhodovaním.⁷⁹ Línia sa prejavuje i v motívoch tela, špiny, v elementárnych radostiach zo života či cez romantické postavy tulákov, cigánok, ľudí na okraji. V súvislosti s vlastnosťami sentimentálno-naturálnej línie je podnetná štúdia Františka Mika *Pastiersky a roľnícky archetyp v slovesnej štruktúre*, ktorý vysvetľuje situovanosť slovenskej prózy do vidieckeho či prírodného prostredia prostredníctvom archetypov založených na určitom životnom, historicky a sociálne podmienenom štýle.⁸⁰ Podľa F. Mika je Jánošík vystupňovaním pastierskeho archetypu, ktorý už nie je spoločensky možný. Vilikovského Jánošík si isté črty tohto archetypu zachováva nielen v impulzívnej povahe s toleranciou k odlišnostiam, ale najmä v životnom postoji: v neviazanom, potulnom a od

72 HAMADA, Milan: O čistotu prózy. In: *Kultúrny život*, roč. 21, 1966, č. 3, s. 5.

73 Vilikovský sa o zmienenom prístupe, teda o tvorivej aktualizácii literárnej látky a formy v novom období vyjadruje v Doslove ku knihe anglického prozaika B. S. Johnsona *Ľudia na cestách*. Uvedený prístup považuje za jednu z možností ako „oživiť konvenčnú formu románu, (...) vliať jej novú miazgu, prispôbiť ju pozmenenému vedomiu človeka 20. storočia.“ Vilikovský, *Doslov*, c. d., s. 325.

74 „Keď ležal na zemi, s laktami už trochu otláčenými, a videl tých psov v ich dvoroch, pri ich búdach; nie, nebol celkom pes.“ Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 95.

75 Tamže, s. 91.

76 „netrápili sa pre drobnú krádež, nemali výčitky, niežeby nepoznali pravidlá, ale nestotožnili sa s nimi ešte.“ Vilikovský, *Rajc je preč*, c. d., s. 41.

77 Tamže, s. 168.

78 Števček, *Lyrická tvár slovenskej prózy*, c. d., s. 242.

79 Svatoň, *Román v souvislostech času*, c. d., s. 209 – 302.

80 MIKO, František: *Estetika výrazu: Teória výrazu a štýl*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969, s. 209 – 221.

spoločenskej normy nezávislom živote.⁸¹ Pastierska voľnosť a s ňou spojená práca ponechaná náhode má svoj protipól. Stáva sa ním fabrika ako miesto sociálnej determinácie a zviazanosti, z ktorej Jánošík uteká a ktorá prevzala niektoré atribúty roľníckeho archetypu, ako je akceptovanie spoločenskej normy, kolektívneho poriadku či práca na jednom, dobre známom mieste. Jánošík je síce neprispôsobivý, no nemožno v jeho prípade hovoriť o romantickej vzbure proti spoločnosti v zmysle aktívneho postoja s cieľom zmeniť svet. Prikláňa sa k preromantickej pasivite, ktorej výrazom je únik. Tento druh pasivity vo vzťahu ku generačnej výpovedi vyznieva ako sprievodný jav strateného spoločenského páťosu v dôsledku sklamaní z povojnového sveta. Podľa E. Fischera prejav nedôvery voči monolitným spoločenským ideám spôsobuje, že „viac než kedykoľvek predtým stala sa nepatetická individuálna sloboda súhrnom toho, čo mladá generácia (...) uznávala za zmysel života“.⁸² E. Fischer tiež poukazuje na prepojenia subjektívnych prúdov a mládežníckych hnutí na začiatku 20. storočia, napríklad s hnutím mládeže v Anglicku či hnutím tzv. Sťahovavých vtákov v Nemecku. Charakteristický je životný štýl plný telesných zážitkov, romantickej záľuby v túlaní, silnej erotiky či rousseauovskej prostoty, no bez potreby meniť spoločnosť, iba z nej uniknúť.⁸³ *Balada o Jánošíkovi* ho z veľkej časti odráža. Zároveň ho presahuje, a to pohybom k etickým otázkam, ktoré vychádzajú zo vzťahu medzi ideálom slobody v podobe nepripútanosti k ničomu a medzi potrebou zodpovednosti za druhých (napr. Jánošíkov nezaujímam o dieťa). Citovo výchovná funkcia prózy nesmeruje k morálnemu prehodnoteniu, ale k pochopeniu ľudskej slabosti, ktorá sa objavuje i ako dôsledok sociálnych pomerov: premietajú sa napríklad v Jánošíkových pocitoch krivdy voči hostinskému, ktorý si, na rozdiel od neho, „*robit dieťa na posteli*“.⁸⁴ Sociálny rozmer sa tak stáva prostriedkom k porozumeniu správania protagonistov v kontexte celej Vilikovského zbierky.⁸⁵

Inverzný kult mladosti (*Vták nad lesom*)

Správanie protagonistov je podmienené mierou emocionalít v ich sociálnom prostredí. Jeden z mladíkov v poviedke *Mladý a šťastný na Slovensku* zrkadlí tie prejavy, ktoré zažíva v rodine (má potrebu ponížiť druhých, lebo je sám ponížený matkou). Dospievajúce dievčiny v prózach *Vták nad lesom* a *Zaživa v Bystrici* na nedostatok citových prejavov vo svojom okolí odpovedajú vychýlením sa zo zaužívaného chodu vecí i zo života samotného (sexuálne excesy, samovražda). Vo Vilikovského debute dochádza k významovej premene atribútov citovej výchovy (motív cesty, dospievania, mladosti), na čo upozornil Peter Darovec, ktorý zároveň konštatuje, že „ilúzie mladosti a šťastia sa teda v tejto knihe ‚mladej prózy‘

81 „sníval krátke vášnivé sny. Ráno vyrázil (...) šiel Jánošík, nepribrzdil v zákrute, z výšky mosta sa rozhladol po krajine; tak unikal. Neprosil. (...) Spartaku dochádzal benzín, nechal ho stáť na námestí. Usmial sa, keď prechádzal vedľa neho.“ Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 96.

82 Fischer, Problémy mladej generácie, c. d., s. 155.

83 Tamže, s. 40.

84 Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 93.

85 Ivan z poviedky *Tvoj prvý ston* si odmieta založiť rodinu aj pre nemožnosť finančného zabezpečenia či pre povinnosť ísť na vojnu. Na tragickom spáde v živote protagonistov sa tak často podieľa vyššia moc, v poviedke *Vynášanie Moreny* naznačená ako nepriamy vinník v podobe združstevňovania, odtrhnutia roľníka od vlastnej pôdy (v dôsledku tohto procesu musí žena pracovať vo fabrike, kde bola aj v čase úmrtia svojho dieťaťa).

264 postupne menia na poučenú skepsu. Predstava harmónie sveta sa rýchlo mení na poznanie o jeho paradoxnosti.⁸⁶ V šesťdesiatych rokoch je ako súčasť kultúrnej revolúcie prítomný kult mladosti. Objavuje sa v protiklade k svetu dospelých, čo sa v slovenskej literatúre začalo výraznejšie prejavovať v dobovo príznačnom debute Jaroslavy Blažkovej *Nylonový mesiac* (1961). Podľa slov autorky mladosť nie je ohraničená rokmi, ide o sympatie „s vekom, ktorý ešte nie je usadený, zabývavý, zabetónovaný, výhodne zorientovaný v dezorientovanom svete“⁸⁷ čo možno vzťahnúť aj na niektoré Vilikovského postavy (napr. Jánošík). Kým *Nylonový mesiac* načrtáva témy medzigeneračného nedorozumenia, P. Vilikovský sa snaží uchopiť aj ich negatívne dôsledky, čo výstižne dokladá poviedka *Vták nad lesom*.

Sentimentálny motív „úbohej Lízy“

V próze *Vták nad lesom* sa rozvíja téma problematického dospievania dievčaťa, ktoré sa na počiatku svojho iniciačného prerodu dostáva do rozporu: telesná vyspelosť predbieha duševnú pripravenosť na prvú sexuálnu skúsenosť. V perspektíve raných Vilikovského poviedok predstavuje dospievanie proces odtrhávania človeka od jeho naivnej, a teda harmonickej podstaty.⁸⁸ Dievča z prózy *Vták nad lesom* tak viac než sexuálnou skúsenosťou dospieva jej tragickými následkami v podobe ľudského odvrhnutia. Ako štrnásťročná sa vydá na cestu, ktorá je motivovaná pre jej vek typickou, prirodzenou zvedavosťou, no zároveň aj potrebou porozumenia – je kompenzáciou nedostatku emócií či ľudského prístupu (neustála kontrola otca bez otcovského rozhovoru, matka po smrti, podceňovanie v škole). Na ceste stretáva staršieho muža, nešťastného z vlastných stroskotaných vzťahov, u ktorého nachádza želaný pocit dospelosti práve v rozhovoroch s ním. Svoj vek mu neprezrádza. Krehkosť celého procesu spoznávania spočíva v nemožnosti odhadnúť, do akej miery sa možno zblížiť a nepresiahnuť pritom hranicu duševnej pripravenosti na zblíženie. Dochádza tak k rozpačitému sexuálnemu aktu, ktorý tvorí kontrast k harmonickej erotike z poviedky *Cesty pohľady*.⁸⁹ V próze *Vták nad lesom* ho sprevádza rozporuplná škála pocitov – takmer nekontrolované naliehanie muža, strach dievčaťa, ktoré ho odvrhne, no vzápätí sa k nemu vráti po tom, čo ho počuje žalostne plakať. Akoby z ľútosti, zo súcitu, z prílišnej citlivosti mu bez ohľadu na seba poskytne svoje telo. Stratu nevinnosti ako akt sebaobety tak možno čítať aj ako narážku na patriarchálnu predstavu o ženskej role. Romantické zjednotenie vystrieda rozbitie v podobe tvarovej fragmentárnosti telesných motívov, ktorá je výrazom ľudského zúfalstva: „Na zemi pod ňou plakal muž. Plecia sa mu triasli. Hlava k nim ani nepatrila. (...) Tu sa zdvihla špinavá tvár. Nevedela jej nič povedať. Hlava sa jej odtrhla.“⁹⁰ *Vták nad lesom* je modifikáciou jednej z výrazných tém meštianskej sentimentality (stereotyp zvedenej dievčiny, „úbohej

86 DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 41.

87 VANOVIČ, Július: *Antidialógy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 42 – 50.

88 Explicitnejšie je zvolená perspektíva viditeľná v poviedke *Posledné dni*, v postoji rozprávača ku kamarátovi Ivanovi, ktorý sa neúspešne pokúša zblížiť s mladším dievčaťom: „Bež, dievča, hovoril som si. Šťastná. Utekaj. Dievčatko. (...) Ivan sedel s nohami skríženými ako Turek a ticho sa smial. Je to ešte dieťa, povedal. Áno. A ty? Pozrel na mňa. Si starec, povedal som. A umieraš už pomaly.“ Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 21 – 22.

89 Príkladom je pasáž v básnickej forme na strane 49.

90 Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 73.

Lízy“, márnivého zvodcu a puritánskeho otca) a štruktúry iniciačných románov skúšok, kde je cesta koncipovaná ako púšťovanie nevinnosti a čistoty (autostop, nápadníci, alkohol). Nezatraca sa tu dievča, ktoré uteká zo školy a od otca, ani nešťastný zvodca, ale nepochopenie a odsúdenie tých, ktorí tu predstavujú autoritu (domyšľavý a arogantný inšpektor, otec, ktorý dievča zavrhuje, učiteľka, ktorá ho vyhodí zo školy). Za jeden z prejavov mládeže z prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia bola považovaná tzv. rebélia bez príčiny. Búrenie sa do prázdna bolo v skutočnosti revoltou proti vrchnosti⁹¹ a tiež prejavom potreby pochopenia a dôvernejšieho vzťahu s rodičmi.⁹² *Vták nad lesom* je výstižným prejavom generačného pocitu, nie náhodou je vo Vilikovského prvej poviedke *Viac než kedykoľvek* tematizované medzigeneračné neporozumenie. V próze *Vták nad lesom* po ňom ostávajú len „*drobné krvavé stopy*“.⁹³

Expresivita ako vyššia miera subjektivity

Príklon na stranu ponížených a urazených je viditeľný aj cez postavu Janka z *Balady o Jánošíkovi*. Kým Jánošík sa do spoločnosti nechce zaradiť, ďalší protagonist poviedky Janko sa nemôže. Prichádzajúc z väzenia s túžbou vrátiť sa k rodinnému životu naráža na nepriaznivú realitu. Takéto postavy vydedencov, tzv. „ľalií polných“, nie sú v literatúre šesťdesiatych rokov neobvyklé (napr. Vincent Šíkula: *Nebýva na každom vršku hostinec*, 1966). Zasadenie jedinca do sveta rozporu medzi ideálom a realitou ako hranicou je zároveň priestorom, v ktorom umenie podľa F. Mika využíva „expresívnu“ ako protikladné skĺbenie subjektívneho a objektívneho prvkú.“⁹⁴ Stret týchto prvkov je príznačný aj pre Jankovo emocionálne prežívanie, v ktorom takisto „dochádza k prevahe subjektívnej reakcie nad objektívnym faktom“.⁹⁵ Čas a priestor sú koncipované s ohľadom na subjekt: „*Janko plakal na Václavskom námestí, nevedel povedať prečo. Stál, čítal svetelné noviny, slzy ho pálili v očiach. Všetko v ňom utekalo potkýnajúc sa a bezhlavo; on stál vo vrcholnom vypätí vôle, zaťal zuby a slzy prišli nevolané. (...) Na stanici vyskočil z vozňa; kufrik ho ťahal nabok. Potkýnal sa pláňou za stanicou, s hlbokými jazvami; (...) Tri sekundy, keď zvonil, boli hodina; tu znovu zažil všetko, ako vo vlaku, tisíc obrazov žilo vedľa seba. Bola to zlá choroba, všetko videl dopredu.*“⁹⁶ Pasáž evokuje životný pocit človeka vychádzajúceho z tmy väzenia dôrazom na jeho intenzívne vnímanie svetla či na telesné ustrnutie v kontraste s vnútornou potrebou utekať. Je to prejav istej nedôvery tela v možnosť slobodného pohybu, spôsobenej predchádzajúcim obmedzením. Vnútorný pohyb súvisí aj s Jankovým videním vecí dopredu, subjektívnym vnímaním času. Okolitý svet mu pohyb znemožňuje: potkýna sa, kufor ho ťahá nabok, akoby narušoval jeho rovnováhu, vychyľoval ho z cesty, ktorou sa rozhodol ísť, čím predznamenal stratu ideálov. Jankove nádeje na spoločný život sa

91 Fischer, *Problémy mladej generácie*, c. d., s. 180.

92 Dobovo príznačný je film francúzskeho režiséra François Truffaut z chlapčenského prostredia *Nikto ma nemá rád*.

93 Fischer, *Problémy mladej generácie*, c. d., s. 81.

94 Miko, c. d., s. 110. F. Miko na uvedený protiklad poukazuje prostredníctvom prózy Dobroslava Chrobáka *Návrat Ondreja Baláža*, kde stojí subjektívny prvok túžby v rozpore s nevyhnutnou skutočnosťou (situácia doma, postoj ženy).

95 Tamže, s. 63.

96 Vilikovský, *Citová výchova v marci*, c. d., s. 96 – 97.

266 ukazujú v rozhovore so ženou a rúcajú sa vo chvíli, keď sa mu snaží naznačiť, že už spolu nie sú.⁹⁷ Jeho druhým pokusom o obnovenie vzťahu je stretnutie s dcérou. Rozhovor je dramatickým obrazom priamo nevy povedanej úzkosti. Prebleskuje cez expresívnu syntax, elipsy v podobe nesmelej, akoby useknutej reči uprostred vety. Cez neustále opravovanie vlastných slov je citeľná obava z osobnej deformácie, zo straty schopnosti posúdiť seba samého: „*Som ti cudzí? spýtal sa. Však nie? Začervenala sa. (...) Pýtam sa hlúpo, povedal. Nič mi nepovedz. (...) Von, na slnku sa rozhladol slepými očami. Mesto ho zovrelo ako škrupina, bol malým žeravým jadrom. (...) Tu sme raz s tvojou mamou, povedal Janko a na chvíľu zastal. Je to už veľa rokov.*“⁹⁸ Kým je Janko v sprievode camusovsky nepríjemného slnka zovretý mestským priestorom, v poviedke *Cesty pohľady* protagonistu do priestoru naopak expanduje: v spojení so zemou (cez motív bosých nôh) na vrchole svahu splyva so sférou neba a slnko sa naň zatiaľ ešte usmieva.⁹⁹ Navrátiliec z *Balady o Jánošíkovi* v snahe znečitlivieť volí ako spôsob vyrovnávania sa s bolesťou rezignáciu. Na odcudzenie reaguje radikálnym prejavom cudzoty: zabudnutím.¹⁰⁰

Heinrich von Kleist v eseji *O bábkovom divadle* uvažuje o predstavách sveta, podľa ktorých sa telesná a duševná harmónia u človeka rozpadla po odchode z pôvodného stavu a následnom uvedomení si seba, svojej nahoty. Jednota v pozemskom svete je spájaná len vo vzťahu k tej entite, ktorá sa vyznačuje buď žiadnym, alebo nekonečným vedomím. Možno si pod tým predstaviť prírodu v zmysle hmoty, nereflexívneho bytia alebo aj čistého duchovna, čo sa približuje k schillerovskému významu naivity. Podľa F. Schillera to, čo nás dojíma, nie sú predmety samotné, ale idea, ktorá je v nich obsiahnutá, teda večná jednota. Zároveň pripomína, že človek závidí nerozumovému bytiu jeho pokoj, ako keby muselo bojovať so sklonom k opaku.¹⁰¹ Odraz ľudského zaujatia pre jednotu je v Kleistovej eseji stvárnený ako rozpor človeka, ktorý spočíva v túžbe priblížiť sa k tomuto ideálu napodobením (chlapec stráca svoj pôvab, keď sa snaží napodobniť sochu, drevené bábky sa pohybujú harmonickejšie ako tanečníci, ktorých končatiny nie sú v súlade s ich ťažiskom, zvierací inštinkt víťazí nad človekom).¹⁰² V kontexte Vilikovského *Citovej výchovy v marci* je preto výstižná úvaha rozprávača z novely *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*: „*mačka nemá o sebe predstavy, a tak sa s nimi nedostáva*

97 „*máš muža murára, urobil som si tam kvalifikáciu.*“ Tamže, s. 98. K ďalšej výrazne subjektívizovanej výpovedi patrí telefonát rozrušenej ženy inému mužovi po Jankovom odchode: „*Ale veď práve to ti hovorím. On tu skutočne bol. (...) Keď si predstavím, on, teraz ty, tá kuchyňa je príliš malá. Nechod' sem.*“ Tamže, s. 99. Vilikovský tu funkčne pracuje s emocionálnym časom. Pripomína, ako často emócie zaostávajú za pohybom tela alebo ich, naopak, pod vplyvom ilúzie predbiehajú. Podobne ako sa Janko po prepustení z väzenia nedokáže hneď zbaviť pocitu zviazanosti, na ktorý bol navyknutý, tak sa v prípade ženy nevytráca pocit stiesnenosti v priestore napriek tomu, že Janko už fyzicky odišiel.

98 Tamže, s. 100 – 101.

99 „*V túžbe po samote vydal som sa na cestu. Bosý, s topánkami v rukách po zarosených svahoch. (...) Vyšiel som na vrchol zároveň so slnkom. Usmiali sme sa.*“ Tamže, s. 49.

100 „*Raz v nedeľu sa vybral do Zvolena. Eva to nazvala rozumným rozhovorom. (...) Servus, povedala Eva. Sadni si. So všetkým súhlasím, povedal Janko postojacky. Nech mi zo súdu napíšu. (...) Napíš niekedy, povedala Eva rýchlo. Vieš adresu? Písať, to je ako keby znovu... Nevieť, Servus. Kávy na stole sa ani nedotkol.*“ Tamže, s. 102 – 103.

101 Schiller, c. d., s. 161.

102 KLEIST, Heinrich von: *O bábkovom divadle*. In: ŽITNÝ, Milan (ed.): *Nemeckí romantici*. Bratislava: Tatran, 1989, s. 328 – 332.

do rozporu. V tom je základná sloboda mačky.¹⁰³ Pasáž tvorí významové spojivo so zmienenou samovraždou pani Plačkovej, ktorá „mala predstavu“¹⁰⁴ o spôsobe svojej smrti, štylizovanej v oféliovskom charaktere. Kleistov paradox teda spočíva v tom, že príroda je vždy o krok vpred než rozumový človek práve tým, že nie je vedomá, ale spontánna. Sentimentálny postoj k svetu je stelesnením nostalgie po tejto bezprostrednosti, ktorá predstavuje vo Vilikovského debute prvotný zdroj ľudskej citovosti. Hľadanie autentického citu je východiskom k ďalšiemu smerovaniu tvorby, a to k preverovaniu pravosti citu reflexiou. Dojatie z naivity, očarenie zmyslovým svetom, hedonistické opojenie životom či hravú intimitu tak prestupuje zvrát, pocit neúplnosti, úzkosť z erotiky prechádzajúca do cudzoty, nemožnosť poznať seba i druhého a z toho vyplývajúca duševná slepota. Skutočnosť sa vytráca pod vplyvom romantickej ilúzie, ktorá ako sebaklam rozširuje priepasť na ceste k vyrovnaníu. Ideál naivity oprostenej od nánosu ľudskej štylizácie sprevádza Vilikovského témy počas celej jeho tvorby, kde sa realizujú v znamení úvah o vzťahu autenticity a štylizovanosti: výstižný príklad možno nájsť v próze *Na ľavom brehu pamäti* z knihy *Prvá a posledná láska* (2013), kde sa fotograf Kamil usiluje priblížiť k ideálu zachytením bezprostrednej „holej skutočnosti“, no samotná snaha popiera spontánnosť tvorby, preto svoje fotografie nechtiac štylizuje a napokon sa aj sám stáva predmetom štylizácie.¹⁰⁵ Odkrývanie mechanizmov ľudskej túžby umocňuje romantický repertoár motívov, ktorý prechádza procesom modernistického odpatetizovania výrazu. Vo všeobecnosti možno konštatovať, že protiklad vo výstavbe formy a obsahu sa stáva základom estetického pôsobenia,¹⁰⁶ resp. tragické ladenie dlhodobo nerezonuje, pretože ľudské vnímanie si naň privyká. Na podobnom modifikovaní emocionálneho naladenia sa podieľa irónia, miestami romantického charakteru. Je namierená na vykonštruovaný predmet citu, nie na cit samotný. V debute ešte neznevažuje vážne, iba ho robí znesiteľným a smeruje k zmiereniu, nadhľadu. Tlmenie vypätej emocionality nie je len záležitosť formy, ale aj životného postoja protagonistov. Z hranej ľahostajnosti, prostredníctvom ktorej sa snažia znecitlivieť, aby predišli zraneniu, sa v záverečnej próze *Mladý a šťastný na Slovensku* stáva ľahostajnosť skutočná: meditatívneho muža s túžbou splynúť s idylickým svetom prírody nahrádza necitlivý mladík na periférii mesta s gotickou atmosférou (hrad, veža, sneh, hmla, mŕtve stromy).¹⁰⁷ Výrazom zvecnenia ľudských vzťahov sa stáva predovšetkým ľahkosť, s akou protagonisti reagujú na utrpenie druhých. Podľa Daniely Hodrovej práve flaubertovská línia prispela k zmene idylického človeka na zbytočného, smiešneho alebo prevychovaného na

103 Vilikovský, Kóň na poschodí a slepec vo Vrábľoch, c. d., s. 20.

104 Tamže, s. 62. Spojivo medzi mačkou rozprávača a pani Plačkovou tvorí motív mačiatok, ktorým ľudia uviazali mašličky pred tým, čo ich utopili.

105 Kamil ako fotograf neuznáva žáner zátišia, pretože je aranžované, teda štylizované ľudskou rukou, ktorá v podobe vyššej moci ovláda aj jeho vo chvíli, keď proti svojim predstavám o umení prijme ponuku vytvoriť fotografie na objednávku. Rozprávač ho preto prirovnáva k zmienenému zátišiu: „Zátišie s Kamilom, predmetom, ktorým sa dalo ľahko hýbať.“ VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá a posledná láska*. Bratislava: Slovart, 2013, s. 92.

106 VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič: *Psychologie umění*. Praha: Odeon, 1981, s. 214.

107 „Zhora bol zvláštny pohľad. Okolo sneh, na ňom muž, naboku ťažký hrad, dolu strechy, niekoľko okien, pod hmlou rieka, vzaďu kopce, veža, mŕtve stromy.“ Vilikovský, Citová výchova v marci, c. d., s. 137.

268 egoistu.¹⁰⁸ V. Mikula v súvislosti s Vilikovského burleskou *Večne je zelený* výstižne charakterizuje spôsob, akým autor poukazuje na negatívne prejavy spoločnosti i človeka: „proti necitlivosti nepostaví súcit, ale extrémny prejav necitlivosti.“¹⁰⁹ Snahy protagonistov znecitlivievť sú teda priamou reakciou na skúsenosť s nedostatkom emócií.¹¹⁰ Tragické následky tejto absencie pôsobia ako apel na súcit, ktorý predstavuje základ sentimentálno-naturálnej línie. Ťažisko emocionality sa prenáša na cit oprostý od sebeckých potrieb, ktoré sú konfrontované so zodpovednosťou za druhého. Generácia, ktorá vyrastala v päťdesiatych rokoch a zažila kultúrne zmeny v šesťdesiatych rokoch sa vo všeobecnosti vyznačovala sklonom k experimentovaniu, individualizmom, slobodnou myslou, ale aj sociálnymi témami, ktoré Vilikovský vo vzťahu k jednotlivcovi umocňuje zvolenou rozprávačskou perspektívou: porozumením pre tých, ktorí pochybili a súcitom pre slabých. *Citová výchova v marci* je teda výchovou k empatii.

Pramene

- HEMINGWAY, Ernest: *49 poviedok*. Bratislava : Prameň, 1961.
 HEMINGWAY, Ernest: *Smrť popoludní*. Bratislava : Odeon, 2014.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Citová výchova v marci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: Doslov. In: JOHNSON, B. S.: *Ludia na cestách*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Eskalácia citu*. Bratislava : Tatran, 1989.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Kôň na poschodí a slepec vo Vrábľoch*. Bratislava : Smena, 1989.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krásna strojuvodyňa, krutá vojvodkyňa*. Bratislava : Slovart, 2017.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá a posledná láska*. Bratislava : Slovart, 2013.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Rajc je preč*. Bratislava : Petrus, 2018.
 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Rómeo z epochy socialistického realizmu*. Liptovský Mikuláš : Tranoscious, 2014.

Literatúra

- BACHTIN, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.
 BARBORÍK, Vladimír – DAROVEC, Peter: Moji Rumuni mi rozumejú (rozhovor s Pavlom Vilikovským). In: *RAK*, roč. 4, 1999, č. 6, s. 9 – 18.
 BARBORÍK, Vladimír: Mýtoborectvo a noetická skepsa v slovenskej próze (Pavel Vilikovský: Slovo o divnom Jankovi). In: *O interpretácii umeleckého textu 14*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1992, s. 61 – 75.
 DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007.
 EPŠTEJN, Michail: O nové sentimentalitě. Prel. Miroslav Havel. In: *Volné sdružení českých rusistů*, 1995, č. 10, s. 111 – 112.
 FISCHER, Ernst: *Původ a podstata romantismu*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1966.
 FISCHER, Ernst: *Problémy mladej generácie*. Bratislava : Mladé letá, 1964.

108 HODROVÁ, Daniela: Doslov. In: *Citlivé duše. Próza ruského sentimentalizmu*. Praha : Odeon, 1986, s. 641 – 667.

109 Mikula, c. d., s. 41 – 47.

110 Napríklad mladík z prózy Mladý a šťastný na Slovensku, ktorý zbije homosexuála, je zvyknutý ponižovať a vyhrážať sa rovnako, ako to zažíval v rodine.

- GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*. Praha : Československý spisovateľ, 1968.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena: Doslov. In: GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*. Prel. A. Šabatková. Praha : Československý spisovateľ, 1968, s. 267 – 268.
- HAMADA, Milan: O čistotu prózy. In: *Kultúrny život*, roč. 21, 1966, č. 3, s. 5.
- HODROVÁ, Daniela: Doslov. In: *Citlivé duše. Próza ruského sentimentalizmu*. Praha : Odeon, 1986, s. 641 – 667.
- HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu (Modernizmus a okolie)*. Bratislava : Veda, 2016.
- KLEIST, Heinrich von: O bábkovom divadle. In: ŽITNÝ, Milan (ed.): *Nemeckí romantici*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 328 – 332.
- KUŽEL, Dušan: Mladá prozaická generácia šesťdesiatych rokov a jej model sveta. In: *Slovenská literatúra*, roč. 50, 2003, č. 5, s. 382 – 395.
- MATEJOV, Fedor: Ešte raz paralipomena k Eskalácii citu I P. Vilikovského. In: *K dielu Pavla Vilikovského*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2017, s. 20 – 29.
- MATEJOV, Fedor: Paralipomena k Eskalácii citu P. Vilikovského. In: *Slovenská literatúra*, roč. 58, 2011, č. 3, s. 272 – 280.
- MIKO, František: *Estetika výrazu: Teória výrazu a štýl*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.
- MIKULA, Valér: Krajnosťou k miernosti, obscénnosťou za lepšiu budúcnosť. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, 1989, č. 8, s. 41 – 47.
- MINÁR, Pavol: Literárny text ako pozvánka na prechádzku (Nad textom Pavla Vilikovského Citová výchova v marci). In: *Fórum mladej literárnej kritiky*. Bratislava : Fragment, 1992, s. 30 – 39.
- PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Bratislava : Ars Poetica, 2008.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Vyznania*. Bratislava : Pravda, 1964.
- SCHILLER, Friedrich: *Estetické úvahy o umení*. Bratislava : Tatran, 1985.
- SVATONĚ, Vladimír: *Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2017.
- SVATONĚ, Vladimír: *Román v souvislostech času*. Praha : Malvern, 2009.
- ŠTEVČEK, Ján: *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava : Smena, 1969.
- TATARKA, Dominik: Neznáma tvár. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1941, č. 1, s. 3 – 6.
- VANOVIČ, Július: *Antidialógy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
- VANTUCH, Anton: Doslov. In: ROUSSEAU, Jean Jacques: *Vyznania*. Prel. A. Vantuch. Bratislava : Pravda, 1964, s. 586 – 604.
- VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič: *Psychologie umění*. Praha : Odeon, 1981.
- ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 814 – 873.
- ZAJAC, Peter: Vilikovského príbehy umierania. In: DAROVEC, Peter (ed.): *K dielu Pavla Vilikovského (pri príležitosti 75. výročia narodenia spisovateľa a prekladateľa)*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2017, s. 42 – 57.
- ŽITNÝ, Milan: Schillerovo miesto v kontexte nemeckého myslenia o umení v literatúre. In: SCHILLER, Friedrich: *Estetické úvahy o umení*. Bratislava : Tatran, 1985, s. 5 – 20.

Mgr. Vladimíra Mravcová
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: Vladimira.Mravcova@savba.sk