



ERUDITIO  
MORES  
FUTURUM

# **Literárne dielo Ladislava Balleka**

*Zborník z literárnovednej konferencie  
uskutočnenej 23. októbra 2002*

2003  
Banská Bystrica

**Univerzita Mateja Bela  
Fakulta humanitných vied  
Katedra slovenského jazyka a literatúry**

---

# **Literárne dielo Ladislava Balleka**

Zborník z literárnovednej konferencie  
uskutočnenej 23. októbra 2002

Banská Bystrica  
2003

# Literárne dielo Ladislava Balleka

*Zborník z literárnovednej konferencie  
uskutočnenej 23. októbra 2002*

Zostavovateľ:

*doc. PhDr. Kristína Krnová, CSc.*

Recenzent:

*prof. PhDr. Zdenko Kasáč, CSc.*

Jazyková úprava:

*PhDr. Ľubica Geletová*

Technická úprava:

*Bc. Anna Stražovcová*

Vydala: Univerzita Mateja Bela

Banská Bystrica  
2003

ISBN 80-8055-787-X  
EAN 9788080557874

## Obsah

Úvodom	
<i>Kristína Krnová</i>	5
Noetika a estetika raných próz Ladislava Balleka	
<i>Viera Žemberová</i>	7
Ideové a kompozičné aspekty Ballekovej novely	
Púť červená ako ľalia	
<i>Igor Hochel</i>	13
Agáva ako myšlienková synekdocha palánskeho cyklu	
<i>Kristína Krnová</i>	26
Hraničné zložky sujetu v Pomocníkovi	
<i>Ján Findra</i>	36
Záujem a napätie v Ballekovom románe Pomocník	
<i>Dalimír Hajko</i>	44
Pomocník ako diagnóza	
<i>Brigita Šimonová</i>	52
Prečo si nechcel Riečan vyzliecť svoje staré šaty	
<i>Juraj Kuba</i>	58
Skepsa a čo s ňou	
<i>Ladislav Čúzy, CSc.</i>	66
Esej u Balleka	
<i>Vladimír Petrík</i>	73
Ballekova onymia	
<i>Pavol Odaloš</i>	78
Transformácia prozaických diel Ladislava Balleka	
do dramatických textov	
<i>Dagmar Podmaková, CSc.)</i>	88
Dramatizácia Balleka v kontexte drámy	
<i>Miloš Mistrík</i>	99
Česká inspirace v díle Ladislava Balleka	
<i>Milada Písková</i>	106
Jar jesene/Jeseň jari	
<i>Ladislav Ballek</i>	113
Summary	117

## Úvodom

---

Čo povedať o podujatí, ktorého knižnú podobu dostatočne charakterizuje obsah, ako aj údaje na titulnej strane a v tiráži: už titulná strana tejto publikácie spolu s autorstvom jej obsahu (čo samo o sebe vyjadruje aktuálnosť „témy“) pripomína vzťah *signifié* k *signifiant* v umeleckom texte. *Literárne dielo Ladislava Balleka* ako *označované* v *označujúcom* vyjadrení štrnástich štúdií, teda – pomocne, metaforicky – semiotický princíp, ktorý sa stal metodologickým východiskom väčšiny prednesených a teraz aj publikovaných príspevkov z vlašnej konferencie, ako funkčný aspekt prítomnosti a usporiadania metatextov... Hoci je pravda, že každé prirovnanie škrípe a hoci pri pomenúvaní zborníka ťažko hovoriť o invecnosti, jeho vecne štylizovaný titul je natoľko mnohoznačný, že sa mi zdá zbytočné pripomínať *kto, o kom, za akých okolností, na čí podnet, prečo až teraz...* atď. Na druhej strane aj pri tejto príležitosti sa potvrdilo, že málokto býva doma prorokom (ak Ladislav Ballek nebude dementovať svoju „domovskú“ príslušnosť k Banskej Bystrici) – keby to bolo inak, bola by bývala ballekovská konferencia inokedy, bola by bývala skôr. To všetko napriek tomu, že sme si osobnosť spisovateľa a jeho dielo dávno a akosi samozrejme spojili s tým najlepším v tradícii katedry, čiže pociťovali sme ho ako súčasť nášho duchovného bytia natoľko, že sme ani nepovažovali za potrebné túto spolupatričnosť navonok deklarováť. O to príjemnejšie bolo zistenie, že vedomie obojstrannej spojitosti, vyjadrené zo spisovateľovej strany viacerými prechádzajúcimi návštevami nášho pracoviska a stretnutiami so študentmi, sa potvrdilo aj pri organizovaní konferencie, keď sme sa stretli s ochotou, ústretovosťou, ba s nepredstieranou radosťou, za čo sa patrí poďakovať.

Zamýšľanie sa nad Ballekovou tvorbou je zamýšľaním sa nad životom, nad jeho zmyslom v súradniciach spoločenského a individuálneho bytia, v kontexte jeho historických i individuálne špecifických parametrov. Približne do týchto polôh sa orientovali príspevky, z ktorých väčšina odznela na pôde FHV UMB vlani v októbri. Všetky boli výsledkom evidentnej schopnosti Ballekovej prózy oslovovať spod

zorného uhla epickej skutočnosti, zakotvanej v bližšej či vzdialenej minulosti, súčasnosť, všetky viac alebo menej explicitne podčiarkovali práve túto spisovateľovu dispozíciu. A tak vlastne, vedome či podvedome, pripustili aj hlbší, nielen estetický zmysel literatúry, čo koniec-koncov súvisí so spisovateľovou koncepciou tvorby a s jeho situovanosťou v kontexte modernej slovenskej prózy.

Schopnosť literárnej vedy pregnantnejšie formulovať hodnotu skúmaného javu opodstatňuje jej existenciu i vedecký status. Ale emociálne možnosti textu tieto jej kompetencie presahujú alebo neraz akceptujú len nedostatočne, pravdaže, na chválu literatúry, na chválu autora. Reagujú na nevyjadriteľnú škálu individuálnej pocitovosti, pre ktorú môže byť najdôležitejšia významovo neuchopiteľná rezonancia zlomkov a detailov textu, ich neobjektívizovateľných spojitostí, slovom to, kvôli čomu berieme knihu opätovne do rúk. Tieto dispozície, domnievam sa, determinujú životnosť knihy, životnosť autora. Próza, ktorej je náš zborník venovaný, je nimi presýtená: od magického motta *Čas letí jak vtáci nedozierni...* po závratný obraz lastovičky *so srdcom ako nechťík* nad vzopätými vodami mora, od pochopiteľnosti Riečanovho úteku od bohatstva po nepochopiteľnosť vtáčieho pudu každoročne preletieť z Afriky do Palánku.

V októbri 2002 sme sa, čitatelia s literárnovedným štatútom, venovali meritórnym veciam Ballekovho umenia, ale „lastovičky“ sme prehliadli: verím preto, že s ohľadom na všeobecne platnú relatívnosť každého poznania a vzhľadom na nevyčerpanosť témy, nájdeme si v budúcnosti čas pobudnúť s knihami a ich tvorcom v atmosfére družnosti podobnej tej z vlaňajšieho 22. októbra.

S vďakou za prezenčnú i publikačnú účasť všetkým kolegom a s osobitným poďakovaním Ladislavovi Ballekovi

*Kristína Krnová*

## Noetika a estetika raných próz Ladislava Balleka (Kontextové a interpretačné poznámky)

Viera Žemberová

*Je pravda, že řada tvůrcu vypadá slabší než ostatní lidé,  
méně životaschopná, a tudíž více schopní se nad životem  
podívat. Asi to tak často je.*

*Maurice Blanchot*

Súhrnne sa próza, ktorú Ladislav Ballek (1941) publikoval v šesťdesiatych rokoch, zvyčajne označuje za tri „tzv. farebné prózy“ (Čúzy, 1998, s. 116). Spravidla sa o nej hovorí z „odstupu“ a bez toho, aby literárnovedné návraty k nej mali zmeniť zovšeobecnené aj rezignujúce zistenie dobovej (generačnej) kritiky o nej. O troch typoch mladej slovenskej prózy v šesťdesiatych rokoch hovorí až Albín Bagin (1971, s. 124 – 125), keď za rozlišovacie nástroj zvolil jej „novú“ estetiku. Ballekove prózy pričleňuje „k druhému typu“ a Balleka medzi autorov, ktorí rozvíjajú „tradíciu lyrizovanej prózy“. Bagin zdôvodňuje svoje pričlenenie Ballekových dvoch kníh (*Útek na zelenú lúku*, *Půl červená ako ľalia*) k druhému typu a napojenie sa na estetickú a poetologickú tradíciu naturizmu jednak „tematickými filiáciami“ s ňou a potom dilógiou medzi „postavou starca a chlapca – (resp. u Balleka cudzinca),“ aby naznačil, že „Ballek v poslednej knihe pracuje tiež v tejto línii, no s menším citom pre čistotu: odhodláva sa neraz k rozsiahlemu vysvetľovaniu. Aj tak však nesúhlasím s tými, čo vyčítali Púti statickosť; próze nechýba dynamika, je to však dynamika štýlu, nie sujetu. Odchýlkou od kánonu lyrizovanej prózy je postava starca Diamanta. Ide o ‚intelektuála‘, nie spontánne dieťa prírody; (...). Ballek evokuje prírodu s intenzitou, akú sme vari od čias Švantnera nepoznali. Oživuje ju príbehmi a baladami.“

Prozaik Ballek vo svojich návratoch k raným prozaickým rokom potvrdzuje, že sa považuje za solitéra aj preto, lebo „program začínajúceho autora je, vraví sa, jasný: vstúpiť do literatúry, hoci aj omylom. (...). Ani veľmi nepreháňam, keď tvrdím,

*že som sa do literatúry dostal tak, že som zmeškal autobus. (...). Za psieho počasia som vošiel do hostinca v Podbieli a tu, pri teplej peci, napísal som prvú kapitolu Úteku na zelenú lúku. (...). Rukopis neskôršie čítal môj profesor literatúry a on ho aj poslal do vydavateľstva. Od tej chvíle sa mi videlo, že som netúžil byť ničím iným, iba prozaikom. Môj vstup do literatúry nebol spojený s programom, skôr, zdá sa, s náhodou, teda vonkoncom nie s programom, navyše skupinovým, ale aj teraz sa prikláňam k názoru, že literatúra je predovšetkým tichá a trpezlivá robota. (...) Literatúru vnímam ako tok, najčastejšie s vedomím jej potrieb, dnešných aj budúcich, nuž aj každodenných. (...). Na začínajúcich je pravdepodobne najpozoruhodnejšia ich téma, predmet najväčšieho napätia, aké cítia“ (Jurík, 1986, s. 84 – 85).*

Literárna veda, zvlášť jej kritika (M. Šútovec, P. Števček, V. Petrík, J. Noge, J. Števček, S. Šmatlák, I. Sulík, V. Šabík a iní), sa Ballekovej próze venuje sústredene až v sedemdesiatych a ďalších rokoch, ale to sa analyzujú jeho romány (najčastejšie Pomocník, Agáty). Za pointu literárnohistorického „dosahu“ – najskôr aj preto, lebo je zachytená v (novom) slovníkovom hesle autora (L. Čúzy, 1999, s. 45) – možno, mysliac na rané roky prozaika L. Balleka, považovať hodnotiaci výrok: „Debutoval novelou Útek na zelenú lúku (1967). Debut i dve nasledujúce práce – novela Púť červená ako ľalia (1969) a román Biely vrabec (1970) – sú málo vydarenými pokusmi autorského umeleckého hľadania v intenciách vtedajšej slovenskej experimentujúcej prózy.“

Na inom mieste však sústredenejší postoj L. Čúzyho k Ballekovmu ranému prozaickému obdobiu (Čúzy, 1998, s. 115 – 116) naznačuje na jednej strane to, čo sa už spomenulo, že prózy autora zo šesťdesiatych rokov zapadli takmer do zabudnutia, zostávajú dôkazom autorovho umeleckého hľadania sa a súčasne aj variantom umeleckého a filozofického hľadania (sa) vtedajšej mladej prozaickej generácie (Čúzy, 1998, s. 116). Na druhej strane sa v tejto súvislosti upozorňuje i na to, čo tri prózy spája (filozofické prijímanie skutočnosti, postava je kontakt so skutočnosťou, nevzdorovanie realite), aby sa vyslovil výsledok z noetiky a estetiky autorovej stratégie textu, a tým je zistenie, podľa ktorého „*umelecká koncepcia postáv týchto prác je filozoficky i esteticky ešte neballekovská. (...). Takto tematizovaná skutočnosť*



*nebránila Ballekovi hľadať individuálny štylistický výraz. Každá z prvých troch Ballekových próz je formálne iná. Východisko Ballekovej poetiky tohto obdobia je realizmus, ktorý je transformovaný do podoby modelovej prózy.*“ (Čúzy, 1998, s. 116)

V próze *Útek na zelenú lúku* sa vnútorná dynamika novely (postava verzus sujet, čas verzus priestor, postava s minulosťou verzus postava s prítomnosťou) dostáva do dvoch protismerných, hoci podmieňujúcich sa tenzijných, ale nie negujúcich sa a určeným priestorom (kabína auta – nočná cesta, kupé vo vlaku – cesta vlakom, izba s matkou – cesta do spoločnej minulosti, rozhovor – cesta do intímnej pamäti) aj paralelných postáv, buď pri ich náhodnom stretnutí sa (cudzinec = stopár a neznámy šofér) v nenáhodne otvárajúcej osobnej dráme, akou je rozpad manželstva doštudovaného inžiniera s krízou v osobnom i subjektívnom živote a nedoštudovaného kňaza s prekonanou krízou, ktorý sa stará o bratovu rodinu, osobného života). Stratégia autora, hľadajúca v kontraste spojenectvo ani nie tak hodnôt, ako zmyslu bytia a žitia, sa sústredila na výber postáv, ktoré sa „obrusujú“ v takmer nejestvujúcom fabulačnom, ale o to vypätejšom sujetovom kontakte, ktorý vyústí do filozofovania o noetike činov a postojov postavy. Prvú, nepriamu líniu konštruovania postavy skoncentrujeme do (prírodného) času a jeho svetelného a farebného presunu z noci do rána, teda z uplyývajúcej tmy do otvárajúceho sa dňa, ktorý znázorňuje (platónsky chápané) stupňujúce sa svetlo: z tmy do svetla. V protismere k videniu (oči) postavy je to, čo je nateraz nevidené, znejasnené, obrysové, teda aj neznáme (vozovka, tušenie reliéfu geografického priestoru, odkazy na farby, keď bude svetlo a iné) a navonok najpodstatnejšie vzd'ahuje osoby i subjekty cudzinca a šoféra, ale súčasne zvnútra ich spája: mlčia svojím útržkovitým hovorením (kabína) a hovoria svojím mlčaním (o Ja).

Cesta obidvoch postáv dá sa prirovnať k aktu úteku („od seba“ – cudzinec) a k pokore návratu („k sebe“ – šofér). Za obidvoma postojmi je intímne tajomstvo (prehra so sebou samým), ktoré premení obidve mužské postavy na latentne zraniteľné „objekty“ voči najbližiemu (rodina, manželka) i blízkemu (priatelia, spolupracovníci) okoliu, ale aj k svojej meniacej sa ľudskej skutočnosti (hľadanie človeka ako svoje alter ego: cesty vo vlakoch = Tarove hry s cudzincami a stopári

v kabíne nočného nákladniaka = šofér, klerik), ktorí sa nedokážu (nechcú) „oslobodiť“ od svojej minulosti a pamäti. Pocestný Taro i šofér klerik žijú v intímnej „mediácii“, sú na iluzórnej ceste z tmy do svetla, obidvaja čosi zmenili, vznikli okolnosti, ktoré ich donútili tak konať, možno ešte navyše aj oni čosi menia (klerikovo a Tarovo stretnutie s kňazom na ceste, Tarova návšteva matky, bolestivý kontakt s manželkou), lenže so zmenou, ktorá sa ich bytostne dotkne, sa nevedia vyrovnáť, ako keby neboli na ňu (nikdy) dostatočne pripravení.

Pre postavu šoféra sú určené „nové myšlienky“, také, ktoré ho vzdľahujú od jeho vnútornej túžby a obracajú k pragmatike života slúžiť iným aj za cenu obetovania sa:

*„Mal som byť kňazom. Brat sa mi zabil na diaľke. Nežil najsprávnejšie, ale mal som ho rád, ako mávame radi tých, ktorých svet strháva robiť to, čo my nedokážeme.... Živím jeho rodinu, jeho deti... Zo seminára som odišiel tesne pred ukončením... Ja som bol trocha iný ako... Moja rodina sa zúčastnila odboja... Otec padol... Viete, niekedy čosi nepochopiteľne pôsobí... Niečo praskne v človeku, za niečím človek ide, aj keď nie je celkom presvedčený. A vôbec, teraz je ťažké nájsť niečo skalopevné... Ale človek ide. Niekedy niečo nevie a cíti to len po čase... Živím štvoro detí a ich matku... a aj v tom je spokojnosť“* (klerik, s. 18).

Tarova (osobná) situácia je iná, pretože vzišla z afektu, nenávisti, odcudzenia sa všetkým, nakoniec aj sebe. Kým klerik vykročil pod (ná)tlakom skutočnosti od seba (sen) k všetkým (reálny život), on – Taro – je na ceste od všetkých (matka, manželka, priatelia, ľudia), lebo ich odvrhol (sklamali ho), na hmlistej ceste k sebe (kto som?), len ju nepozná. Aj ona je v nočných obrysoch z nelásky po novú lásku. Kým klerik „rozumie“ svojej obete, je pre iných ľudí činením dobra, Taro si vyrovnáva svoj (krutý) účet so všetkými tak, že ich verbálne, situačne, logickou pointou rozhovoru, o ktorý oni nestáli, ktorý im vnútil (stanica, vlak), ponižuje. Labilný, a predsa cieľavedomý a rafinovane krutý Taro žije s presvedčeným, že im – Cudzím – odlupuje masku Kohosi a mení ich svojou hrou na otázky, pochybnosti, zneistenia na Nikoho až Nič:

*„Začal si spomínať na seba, aby sa mohol smiať. Mával kedysi náladu rozoberať veci ako hračky, len tak z dlhého času. Nemyslieval na spánok a vlastne on nikdy veľa nespál. Mal vždy dosť vnútornej energie a všelijakých démonov, ktorí mu nedali spať. Spával málo, ale hlboko. Zdávalo sa mu, že bez sna. Dosť roztrpčene hľadel na svoju, v noci ozaj málo produktívnu hlavu. Mohol jej vyčítať, že cez deň jeho hlava sníva a v noci to trestuhodne zanedbáva. Jednoducho, že je v noci nanič. Náramne nanič. Potreboval sny ako každý človek a iste ich mal, len si ich nepamätal a na to nechcel ani myslieť, lebo by to svojej hlave nemohol odpustiť. Potreboval tak normálne dúfať, báť sa, túžiť ako každý človek a ako každý človek sa potom svojej bezmocnosti smiať a urážať ju... a zvlášť pre ten strach. Tak to bolo kedysi“ (Taro, s. 26–27).*

Interpretačne možno *Útek na zelenú líku* chápať aj ako vertikalizovanú psychodrámu a monodrámu dvoch vzdialených a proti svojej vôli zblížujúcich sa subjektov, ktoré sa svojím empirickým poznávaním a racionálnym poznaním sveta, súhry Náhody a Osudu musia opäť stretnúť v okamihu vlastnej, zámernej deštrukcie, ktorá má formu jednostrannej (zlomyseľnej) hry s niekým o neho samého, hoci aj nástrojmi zla a schválnosti.

*„Bol presvedčený, že nie je smerodajné, kam cestujú, ale to, za akým cieľom. Na ciele si potrpel. Veril, že dnešný svet si z ideálov porobil poriadne cieliská, poriadne a praktické, za ktorými sa cestuje a robí sa to rýchlo a stále. V tejto diabolskej permanencii si stačí svet ešte aj podrážať nohy. Znova začal myslieť na klerika. Prichádzali na to, prečo toho klerika nestiahol dostatočne do hry. Klerik bol bezbranný dobrák, neschopný boja a na šoférskom mieste cudzí, skoro tajomný a to ho zmiatlo“ (Taro, s. 25–26).*

Tarova rafinovaná hra slabého so slabšími za krivdy spôsobné (jeho osobným) životom, hra na snímanie, strhávanie masiek neznámych ľudí a klerikova rola bytostne dobrého človeka si našla dotykové miesto, v ktorom sa ich príbehy a iba na prvý pohľad antagonistické ľudské typy – paradoxne – museli stretnúť: v akte Smrti a „novej“ duši:

„Len si predstavte, Pokorný a veľká rýchlosť (...) Z polície prišlo, že asi ide o samovraždu, ale to neverím (...) Nebol to zlý človek, len ... Čo ja viem. (...). Nebol to chlap. Taký nanič dobrák ... taký až nie človek“ (klerik, s. 120).

„Tá vec s klerikom prišla neskoro. Ďalej sa už nedalo ísť a späť tiež nie. To bola jeho posledná myšlienka, ktorou už nemohol nikoho zabiť. Len seba . (...). Taro bol vysoký, mocný chlap. Bol zdravý ako čerstvo razený dukát. A ostávalo mu päť minút života“ (Taro, s. 121).

Bumerangový efekt umocňujú, či skôr predznamenávajú sémantizované mená Taro Vulkán a klerik Pokorný. Aj v nich je a priori uložený (ne)dramatický kód, v ktorom sa postava – v súlade so stratégiou textu – musí „pohybovať“ vo vertikalizovanom a stupňovanom sujete dvoch (nesúzvučne súzvučných) mužských literárnych postáv, dvoch subjektov z okraja davu.

## Literatúra

BAGIN, Albín. 1971. *Priestory textu*. Bratislava : Smena, 1971. Časť Rekognoskácia terénu (Príspevok k situácii mladej prózy).

ČÚZY, Ladislav. 1998. Ladislav Ballek. In: *Portréty slovenských spisovateľov 1*. Zostavil J. Zambor. Bratislava : Univerzita Komenského, 1998, s. 115 – 124.

ČÚZY, Ladislav (lč). 1999. Ladislav Ballek. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Zostavil V. Mikula. Praha : LIBRI, 1999, s. 45 – 46.

JURÍK, Ľuboš. 1986. *Rozhovory o literatúre*. Bratislava : Smena, 1986. Časť Ladislav Ballek. Dole, na juh.

ŠÚTOVEC, Milan. 1990. *Rekapitulácia nekapitulácie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.

*Proměny subjektu*. Svazek 1. Redigovala D. Hodrová. Pardubice : MLEJNEK, 1994.

## Ideové a kompozičné aspekty Ballekovej novely *Pút' červená ako ľalia*

Igor Hochel

---

Šesťdesiate roky minulého storočia boli z hľadiska vývinu slovenskej prózy veľmi dynamické a podnetné, pričom impulzy z tohto obdobia majú presah až do súčasnosti. Išlo v ňom o prekonávanie ideológiou naoktrojovanej schematickej metódy socialistického realizmu, ktorý nezobrazoval človeka ako individualizovanú bytosť, ale „prispôboval“ ho predstave kolektivistickej cesty budovania tzv. spravodlivej spoločnosti. Hlavnými aktérmi tohto prekonávania boli vtedy najmladší prozaici, ktorí v 60. rokoch debutovali a pre ktorých vzápätí literárna kritika ustálila strešné pomenovanie Generácia 56 alebo Generácia Mladej tvorby.<sup>1</sup> Spisovatelia ako Ján Johanides, Rudolf Sloboda, Anton Hykisch, Vincent Šikula, Pavel Vilikovský, Dušan Kužel, Peter Jaroš, Pavel Hruz a ďalší vo svojich debutoch zamerali pozornosť na jednotlivca, na jeho vnútro, psychiku, intimitu, ale aj prežívanie stavu odcudzenia, deformovanej morálky a spoločenskej pretvácky. Protagonisti ich diel, ktorými boli často svojím spôsobom zo spoločnosti vyradení alebo aj dobrovoľne sa vyradujúci, teda neúspešní intelektuáli (ba dá sa hovoriť aj o intelektuáloch-outsideroch), prežívali sklamanie, rozčarovanie, dezilúziu a neraz sa prejavovali existenciálnymi životnými pocitmi. Uvedení autori sa zameriavali na analýzu vnútorného sveta postáv, ktoré samy mali sklon k sebanalýze (ako *pars pro toto* možno uviesť dnes už

---

<sup>1</sup> Označenie Generácia 56 použil napríklad Vincent Šabík vo svojom predslove k antológii *Ako vzniká deň* (Bratislava, Tatran 1970), ktorému dal názov *Mladá próza rozpráva*. Vztahuje sa na rok vzniku časopisu Mladá tvorba, ale dobová literárna kritika, resp. literárna historiografia spredu roku 1989 ho spája aj s XX. zjazdom Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, ktorý kriticky prehodnotil obdobie kultu osobnosti Stalina, čím naštartoval isté politické uvoľnenie vo všetkých krajinách tzv. východného bloku, ktoré vytvorilo o čosi priaznivejšie ovzdušie pre rozvoj umenia a kultúry. Viacerí autori, ktorých sa toto označenie týka, však naznačili, že si neželajú, aby sa ich meno, resp. literárna tvorba dávali do súvislosti so zjazdom akejkoľvek komunistickej strany. Ide o legitímnu požiadavku, preto ďalej budem používať iba pomenovanie Generácia Mladej tvorby.

kultový román R. Slobodu *Narcis*, 1965). Dôraz na takýto typ hrdinu v nejednom prípade viedol k vytváraniu do istej miery modelových situácií (v ktorých sa postava mohla prejaviť tak, ako to autor potreboval), čoho dôsledkom bola intelektuálne náročná lektúra. (Za takúto situáciu možno napríklad pokladať stretnutie spisovateľa a ženy na smetisku v novele J. Johanidesa *Nie* z roku 1966.) Individualizácia postáv – niekedy vystupujúcich mimo konkrétnych spoločenských, resp. spoločensko-historických súvislostí – bola nielen zákonitou reakciou na kolektivistickú determináciu človeka, akú v duchu marxistických koncepcií servírovali budovateľské romány z 50. rokov (vznikali však ešte aj v 60. rokoch), ale aj celkom logickým úsilím naplniť hlavné poslanie literatúry – osvetľovať duchovný rozmer človeka a byť jeho súčasťou.

Je zákonité, že autori Generácie Mladej tvorby súbežne s tematickou a motivickou inováciou prózy úspešne realizovali aj zmenu v umeleckých postupoch. V slovenskej próze sa výraznejšie začína uplatňovať vnútorný monológ, charakteristickým sa stáva striedanie rôznych zorných uhlov a rozprávačských osôb, voľné prelínanie časovo rozličných dejových úsekov, stieranie hraníc medzi reálnym a fantazijným, racionálnym a iracionálnym... V niektorých dielach môžeme identifikovať aj postupy, ktoré sa (u nás) o dobrých dvadsať rokov neskôr označujú ako postmoderné: fragmentarizácia textu a obrazu vedomia protagonistu (vtedy, v 60. rokoch sa hovorilo o mozaikovitosti), montáž, využívanie textov iných (aj neliterárnych) žánrov (najmä P. Hruží) a pod.

V starších literárnokritických i novších literárnohistorických textoch sa meno Ladislava Balleka nezvykne uvádzať medzi autormi Generácie Mladej tvorby, hoci pri uplatnení rýdzo vekového hľadiska (autor sa narodil v roku 1941) by sa k nim mal radiť. Vyplýva to jednak z faktu, že Ballek v porovnaní s ostatnými prozaikmi, ktorí sa etablovali v literatúre v 60. rokoch 20. storočia, debutoval pomerne neskoro (jeho prvotina, novela *Útek na zelenú lúku* vyšla v roku 1967), a jednak z okolnosti, že pred vydaním knihy sa autorsky neprofiloval na stránkach Mladej tvorby. Rovnako, prvé tri knihy Ladislava Balleka sa nesú v intenciách spomenutého nepísaného generačného programu – a to ako v zmysle tematicko-obsahovom, tak aj

z aspektu realizácie nových umeleckých postupov. Protagonisti jeho prvých troch diel – okrem debutu mám na mysli novelu *Púť červená ako ľalia* (1969) a román *Biely vrabec* (1970) – sa typologicky presne radia k hrdinom, o akých som v súvislosti s mladou prozaickou generáciou 60. rokov hovoril. Prirodzene, všimla si to a komentovala i dobová literárna kritika.<sup>2</sup>

Na prozaickovu prvú knihu *Útek na zelenú lúku* som upriamil pozornosť v štúdiu Prvotina Ladislava Balleka v kontexte šesťdesiatych rokov 20. storočia a z pohľadu súčasníka<sup>3</sup>. V tomto príspevku sa budem venovať novele *Púť červená ako ľalia*, ktorá je jeho druhým dielom. Mojm cieľom je osvetliť niektoré ideové a kompozičné aspekty textu, ako sa javia z časového odstupu. Keďže od vydania knihy uplynulo tridsaťtri rokov, môj pohľad bude nielen interpretačný, ale do istej miery aj literárnohistorický.

Ideové jadro Ballekovho debutu *Útek na zelenú lúku* sa realizovalo prostredníctvom konfrontácie dvoch protichodných koncepcií života. Prvou je presvedčenie, že ľudia sú vo svojej podstate zlí, a preto jediným možným spôsobom existencie je byť bezohľadný – jej nositeľom je protagonist Taro Vulkán. Druhou je „kresťansko-tolstojovská“ (Ivan Kadlečík)<sup>4</sup> koncepcia neprotivenia sa zlu násilím, vyplývajúca z presvedčenia, že ľudia sú v zásade dobrí – jej nositeľom je Vukánov epický protihráč, klerik Pokorný. V autorovom podaní však obe tieto koncepcie zlyhali, lebo obidve protikladné postavy končia svoju životnú púť tragicky, siahnu si na vlastný život.

V novele *Púť červená ako ľalia* už nejde až v takej miere o rozpor človeka so spoločnosťou, s ostatnými ľuďmi (jeho nositeľom je postava Richarda, syna hlavného hrdinu), ale predovšetkým o hľadanie zmyslu svojho bytia, vlastnej identity. Jeho

---

<sup>2</sup> Napríklad literárny kritik Milan Jurčo dal svojej recenzii Ballekovej prvotiny titulok *Urban Chromý má protinožca* (Slovenské pohľady, 84., 1968, č. 2, s. 131 alebo Smer, 3. 2. 1968, s. 4), čím už jej názvom naznačil istý súvis posudzovanej knihy so Slobodovým románom *Narcis*.

<sup>3</sup> Igor Hochel: *Prvotina Ladislava Balleka v kontexte šesťdesiatych rokov 20. storočia a z pohľadu súčasníka*, in: Literárnovedné štúdie II, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2002, s. 151.

<sup>4</sup> Ivan Kadlečík: *Volanie o pomoc*, Mladá tvorba, 1968, č. 1, s. 53.

súčasťou je aj riešenie otázky: Žil som správne? Protagonista si kladie otázku, či žil tak, ako mal, a urobil všetko, čo mal.

Kým hrdinom Ballekovej prvej knihy je pomerne mladý človek, Diamant z *Púte červenej ako ľalia*, charakterizovaný už svojím menom (sémantické riešenie antroponyma, ako vyplýva z kontextu celého diela, je pritom skôr *vzácnny*, nie *tvrdý*), je stavec. Má viac skúseností, premýšľa inak ako Taro Vulkán, a má preto aj odlišný postoj k ľuďom.

Už desať rokov žije na samote pod lesom. Uchýlil sa sem, aby sa vyrovnal s nešťastím, ktoré ho postihlo v podobe straty blízkych ľudí – manželky, dvoch dospelých synov i najlepšieho priateľa. Z rodného kraja, z roviny, odišiel, lebo chce zabudnúť, zároveň mu však ide o uchovanie si spomienky na tých, ktorých mal rád. Na samotu sa neutiahol preto, lebo zanevrel na ľudí, nejde o útek od nich. Autor akoby sa obával takéhoto výkladu pozície svojho hrdinu, preto neustále potvrdzuje jeho spätosť s ľudským rodom, necháva starca v myšlienkach vysloviť pozitívny názor na človeka. (K problematike protagonistovho vzťahu k ľuďom sa ešte vrátim.)

Príbeh, ktorý tvorí základný epický plán novely, sa odohráva od jedného večera do druhého, teda približne v časovom rozpätí dňa. Motívom napomáhajúcim čitateľovu časovú orientáciu je tu slnko, jeho pohyb, zmeny ním vyvolané. Napr.: *„Musí prejsť celá hodina, kým zem a lesy ozelenujú, a potom ďalšie, kým uvidí biele ranné slnce, a ešte ďalšie, kým slnce ožltne, a celý čas, kým očervenie aspoň tak, ako sa možno už teraz vynára spoza roviny a krásli trávu na rovine, vinice, rieku a vrby pri nej.“* (s. 26)<sup>5</sup>

Ako vyplýva aj z uvedeného úryvku, čas plynie pomaly. Príbeh je nedynamický, v sujete prevláda opis, úvaha, (vnútorný) monológ nad dialógom. Diamantov život na samote ubieha nenáhľivo, rovnako jeho cesta cez hory. Istú statickosť, ktorá tu má svoju vnútornú logiku, lebo protagonista je starý a zoslabnutý človek, znásobuje ešte – najmä v prvej časti – podrobný opis starcovej činnosti.

---

<sup>5</sup> Ladislav Ballek: *Púť červená ako ľalia*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1969. Všetky citáty z interpretovaného diela sú z jeho dosiaľ jediného vydania, preto ďalej uvádzam za citátom už len príslušnú stranu.



Ballek sa ním usiluje docieľiť „efekt pravdivosti“, detailným vykreslením všedného každodenného konania vsugerúva čitateľovi autentickosť celého príbehu: *„Vstal, odložil deku, lebo sa začal potiť na tele. Fľašu s červeným vínom odložil do kredenca. Oblečený do pyžamy postál pri okne, aby pred spánkom ešte vyzrel na dvor. Potom sa ešte pristavil pri peci. Aj keď sa rozhodol pre spánok, predsa si ešte sadol na stolček k peci a zohrieval sa.“* (s. 14)

Život na samote neznamená protagonistovu úplnú izoláciu od ľudí. Každé ráno okolo jeho domu prechádza pastier kráv a stará žena Purtzová mu chodí pravidelne podojiť kravu. S ňou sa aj zhovára. Stýka sa tiež s ľuďmi z dediny, čo vyplýva z toho, že pozná legendy, ktoré si dedinčania rozprávajú. Kým Taro Vulkán bol osamelý v obklopení ľuďmi, príčinou jeho osamelosti bolo to, že ho nechápali a on nerozumel im, Diamantova osamelosť je predsa len dôsledkom jeho fyzickej samoty a nedostatku komunikácie s človekom. Príčina osamelosti je naznačená hneď vo vstupných pasážach novely: *„Už desať rokov nedostal večer ani v noci host'a, už desať rokov neprišiel do jeho domu človek, s ktorým by si pred spánkom zafajčil a porozprával sa. Ani dnes nikto neprichádzal.“* (s. 7)

Protagonista sa občas s ľuďmi stýka, no nemá si s nimi okrem bežnej konverzácie čo povedať. Horali majú iné problémy, netrápi ich to, čo starca:

*„...Žili a mreli ako príroda. Poznali čas nevyhnutnosti svojej existencie, aj čas svojej zbytočnosti.“*

*O živote a smrti veľa nerozmýšľali. Možno práve preto život nemal pre nich cenu v bezvládnej starobe.*“ (s. 38, časť textu podčiarkol I. H.)

Diamantov problém je intelektuálny, moderný a existenciálny: zamýšľala sa nad zmyslom svojho života, prehodnocuje ho. O ňom sa nemá s kým pozhovárať, preto je osamelý.

Nie je to však iba príchod cudzinca, čo rozvíri starcove myšlienky, vyvolá v ňom nepokoj. Starec ani predtým nežil pokojne a najmä nie spokojne. Žil večným čakaním, s pocitom nenaplnenosti: *„A čo ako sa bránil myslieť na čísi príchod, nezbavil sa toho večného čakania. Myslel si, že niečo príde, hoci aj nepríde. A predsa*

*tu starec večne na niečo čakal a čakal. Celý ten čas, čo túžil – čakal. Hneval sa na svoje čakanie, ale čakal.*“ (s. 8)

Ak by sa teda na púť za neznámym vydal človek šťastne žijúci v kruhu rodiny, ktorý má svoju prácu a povinnosti, jeho cesta by bola nezmyselná a z hľadiska výstavby textu epicky nepresvedčivá. Ak sa za ním pustil starec, túžiaci po akomkoľvek vytrhnutí zo samoty, stáva sa celkom logickou (veľmi starí ľudia koniec koncov niekedy robia aj neobyčajné veci, ktorým ostatní nerozumejú), hoci spočiatku ani on sám nevie pochopiť príčinu svojho konania: „*Vôbec si nevedel rozumne vysvetliť, prečo musel po celej hodine depresie, ktorá naňho doľahla, zrazu ako na nástojčivý rozkaz vstať a vybrať sa za cudzincom do lesov. Prečo šiel cudzinca hľadať?*“ (s. 35)

Súdobá literárna kritika za jeden z nedostatkov Ballekovej prózy *Púť červená ako ľalia* pokladala práve nedostatočnú motivovanosť Diamantovho rozhodnutia vydať sa na strastiplnú cestu za preňho neznámym človekom. Takto to videl vo svojej recenzii napr. Ján Števček<sup>6</sup>, ale viac pozornosti tejto otázke venoval Pavol Števček, ktorý okrem iného napísal: „Domnievam sa totiž, že oná Diamantova púť za cudzincom – možnože zlodejom a možnože heroickým odbojníkom – mala byť vnútorne odôvodnená, aj epicky funkčná... Tak aj starcov mravne inak hodnotný čin – púť za cudzincom s cieľom pomôcť človeku – stáva sa prinajmenšom problematickým, nezmyselným.“<sup>7</sup>

Ak aj odhliadneme od zbytočného označovania postavy cudzinca ako „zlodeja a možnože heroického odbojníka“, keďže Ballek explicitne v próze hovorí o človeku, ktorý sa duševne zrútil a utiekol z psychiatrickej liečebne, predsa musíme tvrdiť, že kritika sa v tomto smere mýlila. Protagonistova namáhavá púť za neznámym človekom má nielen svoje logické zdôvodnenie, ale aj svoju presvedčivú vnútornú motiváciu, hoci nie je zjavná hneď. Za neznámym sa vydá totiž až vtedy, keď sa od žandárov dozvie, že sa pokúsil spáchať samovraždu. Cudzinec je vedecký pracovník, psychicky labilný človek, ktorý trpí fóbiou z ľudí a utiekol z psychiatrického ústavu.

---

<sup>6</sup> Pozri Ján Števček: *Intelektuálny rozmer prózy*, Slovenské pohľady, 1969, č. 9, s. 147.

<sup>7</sup> Pavol Števček: *Vyhnaní zo života*, Pravda, 8. 7. 1969, s. 5.

Diamant sa ho vydá hľadať, lebo je presvedčený, že mu môže vysvetliť, prečo si jeho mladší syn Richard siahol na život. Trápi ho pocit viny za synovu smrť, pocit, že ho nevychoval dobre, nedostatočne pripravil na skutočný život. (Poznamenávam, že motív vzťahu otca a syna ako čosi určujúce pre život človeka je jedným z dominantných motívov v celom Ballekovom prozaickom diele, vinie sa aj prvotinou *Útek na zelenú lúku*, v centre „diania“ je v knihe *Južná pošta* a významnú rolu zohráva aj v románe *Čudný spáč zo Slovenského raja*. Ak starca Diamanta trápi otázka, či dobre vychoval syna na sklonku života, keď musí žiť s vedomím synovej samovraždy, colník Jurkovič z *Južnej pošty* sa neustále zamýšľa nad tým, ako má správne vychovávať svojich ešte malých synov.) To, že Richard spáchal samovraždu, sa čitateľ dozvedá až takmer v závere celej novely (čím sa – ako som už povedal – spätne vyjavuje motivácia starcovej púte), hoci anticipačné náznaky poskytuje autor už skôr: „*Jeho (Richardov – pozn. I. H.) odchod nepochopil ani doteraz a bál sa, že ho nepochopí nikdy, hoci sa ľakal o tom premýšľať.*“ (s. 13) „*Hlavu zovrel do dlaní a zrazu sa nahlas opýtal: Prečo ľudia odchádzajú zo života dobrovoľne?*“ (s. 57)

V sujete Ballekovej novely sa prelínajú dve základné roviny – rovina prítomného deja a reflexívna rovina, čiže ide tu o „zmiešaný typ dejovej a úvahovej prózy“ (Ján Števček)<sup>8</sup>.

Prvú – epickú rovinu tvorí starcova činnosť pred cestou a jeho konkrétne putovanie horami za neznámym. Druhú možno rozčleniť do troch pásiem: a) pásmo spomienok na život na rovine a na blízkyh – základné minulostné pásmo; b) pásmo tragických príbehov, ktoré sa udiali v horách a ktoré starcove počul rozprávať v dedine; c) pásmo všeobecných starcových úvah o ľuďoch, živote a vlastnej psychike. Pre pochopenie Diamantovho konania a utrpenia spojeného s hľadaním zmyslu života, ktoré je hlavným ideovým problémom Ballekovej knihy, je rozhodujúce základné minulostné pásmo. Z neho sa dozvieme o starcovom živote pred odchodom na horskú samotu, o osude jeho rodiny a hlavne o jeho dvoch synoch, Oliverovi a Richardovi, ktorí obaja sú akýmisi pendantmi Tara Vulkána z autorovej prvotiny:

---

<sup>8</sup> Ján Števček: *Intelektuálny rozmer prózy*, Slovenské pohľady, 1969, č. 9, s. 147.

„*Starcov prvý syn, Oliver, musel byť všade a pri všetkom. Nevedel sa ovládať. Milovaný pre nežnosť, hneď preklínaný pre hrubosť – raz plakal, raz zúrila, miloval i nenávidel, niekedy tichý a krotký, potom divoký, vedel na smrť uštváť koňa, aby na druhý deň išiel vedľa neho celé kilometre. Ani naň nevysadol. Lutoval koňa a nechcel ho unaviť.*“ (s. 51)

„*Učil ho radšej prastarej múdrosti milovať ľudí, aby mohol čo najdlhšie existovať. Starec synovi tvrdil, že ľudský život sa skladá z túžby žiť a z túžby veľa urobiť. Aby človek ostal aj po smrti medzi ľuďmi. Richard tvrdil opak. Život sa podľa neho skladal z bezduchej prázdnoty, ktorú nemožno ničím naplniť. Človek je na to prislabý, aby ju vyplnil. Je prislabý a bezmocný prikrátkym životom. Netajil sa pred otcom ľahostajnosťou k všetkému, čo pochádzalo z človeka. Bol znechutený všetkým, čo bolo ľudské.*“ (s. 55 – 56).

Tak ako v *Úteku na zelenú líuku*, aj tu na seba opäť zreteľne narážajú dve koncepcie života, prvá – otcova, budovaná na láske k človeku, druhá – synova, stavaná na ľahostajnosti a neskôr nenávisti k nemu: „*Synova nenávisť k ľuďom narastala. Aj k otcovi. Z roka na rok pozeral na otca zlostnejšie.*“ (s. 56) Príčinu takéhoto Richardovho postoja k ľuďom Ballek bližšie nevysvetľuje. Richard je taký, aký je. Nedostatok motivácie nezvyčajného správania oboch synov sa znova snaží vyvážiť akousi dedičnosťou nepokojnej povahy: „*V ich rode utekali všetci. No každý inak, pre niečo iné, za iným a inam.*“ (s. 55) S takouto myšlienkou sme sa stretli už v debute, kde Taro Vulkán, rovnako ako jeho otec, neustále odchádza z domu, od blízkych. Zatiaľ čo Diamantov syn Oliver sa vyznačuje iba búrlivou, až neskrotnou povahou, v Richardovom životnom postoji zaznieva aj existenciálny strach z prázdnoty. Starší Oliver zomrel na pľúcnu chorobu, ale mladší Richard odišiel zo sveta dobrovoľne. Takýto čin svojho vlastného syna Diamant nedokázal pochopiť a zdá sa mu, že jeho život bol preto márný a zbytočný. Domnieva sa, že zlyhal ako otec („*Že nerozumel Richardovi, to považoval za svoj najväčší životný hriech.*“ – s. 55.) Pred smrťou sa o to ešte chce pokúsiť. Preto hľadá cudzinca, aj keď sám nie je celkom presvedčený, že od neho dostane správnu odpoveď: „*Strašne si želal cudzinca*

vidieť a počuť ho rozprávať. Pochopil by tým svojho druhého syna Richarda?“ (s. 54 – 55)

Všimnime si teraz bližšie pásmo tragických príbehov z hôr, neustále sa preplietajúcich starcovými myšlienkami. Nie sú „odmietnutím prírodnej alternatívy“, nie ony v rozhodujúcej miere odlišujú Balleka od prózy naturizmu, ako sa domnieval Viliam Marčok<sup>9</sup>. Všetky tragédie, až na nešťastie v bani (hoci aj tu nenesie vinu len príroda, lebo ide o umelý, ľudský zásah do nej), totiž nespôsobili prírodné katastrofy, ale ľudia. Z lásky a nenávisti. Staré legendy sú tu v istom zmysel kategóriou času. Odohrali sa veľmi dávno, zväčša pred niekoľkými storočiami. Ballekova umelecko-filozofická koncepcia človeka je taká, že ho nemožno chápať bez minulosti jeho vlastnej, ale ani bez minulosti predchádzajúcich pokolení. Minulosť – aj tá dávna – je súčasťou Diamantovej prítomnosti. Minulosť a prítomnosť sa stále konfrontujú, už tu nachádzame prelínanie rôznych časových úsekov, ktoré neskôr vyústilo do zložitého spôsobu odvíjania deja v prozaikovom kompozične najkomplikovanejšom diele, v románe *Biely vrabec*.

Ak som konštatoval, že legendy – tragédie interpretovanú novelu od prózy naturizmu neodlišujú, neznamená to, že sa stotožňujem s názorom, že v druhej svojej knihe sa prejavil ako akýsi pokračovateľ tejto vývinovej etapy slovenskej prózy, hoci istú podobu vyplývajúcu zo situovania deja do prostredia hôr a z prevahy lyrického prvku nad epickým tu, samozrejme, môžeme vidieť. V čom sú teda skutočné odlišnosti? Prv, ako sa pokúsim odpovedať na túto otázku, ešte poznamenám, že súdobá literárna kritika venovala veľa priestoru úvahám o podobnosti Ballekovej novely s prózou naturizmu, pričom sa spomínali najmä dve mená – František Švantner a Dobroslav Chrobák. Ján Štrasser o diele napísal: „Keby na obálke knihy Púť červená ako ľalia nestálo meno Ladislava Balleka, bez váhania by som pripísal túto novelu – ako nie príliš vydarenú – Dobroslavovi Chrobákovi. Takto len registrujem ďalšieho učenlivého žiaka našej medzivojnovnej lyrizovanej prózy.<sup>10</sup> Viacmenej náhodný recenzent (náhodný preto, lebo nejde o osobnosť, ktorá by sa

---

<sup>9</sup> Viliam Marčok: *Ako vzniká príbeh (Nad druhou knihou Ladislava Balleka)*, Romboid, 1969, č. 6, s. 52.

<sup>10</sup> Ján Štrasser: *Keby na obálke knihy...*, Romboid, 1969, č. 3, s. 80.

literárnej kritike venovala systematicky) Viktor Hujík zasa našiel v novele znaky, ktoré ju zblížujú s prózami Františka Švantnera: „Nazdávam sa, že neprestrelím, keď poviem, že v mnohom pripomína F. Švantnera, najmä básnicko-snovým opisom prírody a človeka v nej.“<sup>11</sup> Už spomenutý Pavol Števcík zasa autorovi odporúčal, aby sa zbavil „literárnych šablón lyrizovanej prózy“<sup>12</sup>. Na filiácie s prózou naturizmu poukázal aj Peter Zajac: „Od Chrobáka, Švantnera cez Jašíka sa vinie rad postáv, ktoré odchádzajú od ľudí do prírody, lebo v prírode nachádzajú väčšiu možnosť žiť, existovať, ako medzi ľuďmi.“<sup>13</sup>

Vráťme sa však k spomenutým odlišnostiam Ballekovej koncepcie prírodného prostredia a človeka v ňom. Spočívajú predovšetkým v tom, že príroda, les, hory neprinášajú protagonistovi úľavu, ale naopak, znásobujú jeho samotu a utrpenie: „Zacítil vlastnú bezmocnosť, bol bezmocnejší pred samotou ako kedykoľvek predtým. (...) Stál sám ako prst medzi lesmi, nevidel a nepočul človeka, cítil sa vohnaný do kruhu, ktorý vytvárali spomienky, a nevedel ten kruh prelomiť.“ (s. 84)

Keď autor na začiatku pomenúva prírodné reálie menami, ktoré sú v starcovej pamäti, vraví o nich zväčša takto: „Zastal pod lesom, ktorý horali volali Tapír.“ (s. 33) „Cestu tu volali Tandlerova, úsek po prvú rúbaň v Tapíre – Hlbokou cestou.“ (s. 33) Spôsob označovania reálií naznačuje, že protagonista sa vyraduje spomedzi horalov, nie je bytostne zrastený s prírodným prostredím, v ktorom žije už desať rokov. Diamant navyše nenávidí zimu. („Zimu nenávidel. Od malička.“ – s. 32). Jeho biorytmus nie je v súlade s biorytmom prírody. Protagonistovu „nezakorenenosť“ v horskom prostredí, „nezrastenosť“ s prírodou vysúvajú do popredia aj niektoré ďalšie momenty. Takým je napríklad zmienka o tom, že si nevie sám podojiť kravu.

Dôležité je, že vrchársky život v Ballekovej novele skutočne nie je akousi inou, „odvrátenou“ – etickou alternatívou ľudského bytia.

Avšak ani rovina, na ktorej prežil Diamant svoje najkrajšie roky, sa neglorifikuje, nie je symbolom spokojného života. (Mohla by to naznačovať skutočnosť, že Richard tragicky ukončil svoju životnú púť až po odchode z domu, z roviny.) Aj tu sa starec

---

<sup>11</sup> Viktor Hujík: *Pochod za človekom*, Smer, 25. 6. 1969, č. 147, s. 4.

<sup>12</sup> Pavol Števcík: *Vyhnaní zo života*, Pravda, 8. 7. 1969, s. 5.

<sup>13</sup> Peter Zajac: *Tŕnistá je cesta prozaika*, Mladá tvorba, 1969, č. 8, s. 57.

už v mladosti stretol so zlom. Raz mu ktosi ukrytý zastrelil koňa a jemu poranil nohu, úmyselne mu spôsobil bolesť. Zavraždenie jeho najlepšieho priateľa, včelára Ábela, múdreho a dobrého človeka, pre pár korún zasa pripomína nezmyselné tragédie z hôr.

Pre určenie ľudského bytia teda, prirodzene, nie je rozhodujúce vonkajšie prostredie, príroda, ale predovšetkým ľudia, sociálne vzťahy. Platí to aj pre starcovu existenciu v prítomnosti, hoci žije na samote a s ľuďmi sa stýka veľmi málo.

Uviedol som, že v Ballekovej novele sa neustále prelína minulosť s prítomnosťou. Spôsob ich vzájomného prepojenia si teraz ukážeme na dlhšom citáte:

*„Čosi tušil. Celé dva týždne nebola s ním reč. O dva týždne dostal správu, konečne našli jeho syna. Z nezistených dôvodov spáchal na odlahlom mieste samovraždu.*

*Sedel neďaleko prvej skaly. Bola zo všetkých najväčšia. Trčala dobré dva metre nad dolinou. Sedel opretý o kmeň jedle, díval sa hore nad dolinu, nad les, v ktorom sa najvyššie položené stromy sfarbovali do červena, aj keď obloha, ktorej akoby sa dotýkali, bola ešte stále svetlá, jasnomodrá.“* (s. 95 – 96)

Prvý odsek citovanej ukážky predstavuje pásmo spomienkové, minulostné, kým druhý rovinu prítomného deja. Obe tieto epické vrstvy sa navzájom retardujú, pričom rovina prítomného deja uvoľňuje tenzívnosť minulostného pásma. Príznačné pre autorskú stratégiu výstavby textu je, že medzi jednotlivé vrstvy nevkladá nijaké vety, ktoré by jasne signalizovali prechod od minulosti do prítomnosti a naopak. Niekedy ani nie sú graficky vyznačené novým odsekom, predsa však prechody nepôsobia násilne, hoci nemajú priamu motiváciu v predchádzajúcom texte. Umocňuje sa tak jednota prítomnosti a minulosti, o ktorej sme už hovorili.

Prírodné obrazy, opisy nie sú v novele symbolmi, Ballek ich zbavil funkcie „postavy“, nie sú ani inšpiračným zdrojom hrdinových návratov do minulosti, nie ony vyvolávajú jeho spomienky. Diamant putuje horami a počas svojej namáhavej cesty premýšľa. Zo zadumania ho občas vytrhne zrakový alebo sluchový vnem prírodného javu. Nemôže len kráčať a nevnímať okolie, bolo by to neprirodzené. Uvedomí si krásu alebo zvláštnosť javu a pomaly sa znova zahĺbi do svojich trudných myšlienok.

Príroda je jednoducho prostredím, v ktorom sa odohráva príbeh. Z hľadiska ideového zámeru autora a jednoduchosti fabuly sa hory ukázali byť najvhodnejším prostredím, doň sa najlepšie dala zakomponovať faktická starcova púť, ktorá sa stáva aj symbolickou púťou za jeho vlastným ja.

Keď protagonista uvažuje o ľuďoch, berie do úvahy kladné i záporné vlastnosti a cez ich zhodnotenie sa prepracúva vždy k pozitívnemu vzťahu k nim. Starcovu priam úpornú snahu dopátrať sa príčin ich konania i konania svojho vlastného, vysvetliť si ho z psychologického hľadiska autor motivuje zmienkou o jeho štúdiách na univerzite. Ide o vysokoškolsky vzdelaného intelektuála, možno aj preto sa mu nedarí splynúť s prostredím, do ktorého sa dobrovoľne uchýlil dúfajúc, že nájde pokoj.

Starec je vo svojom živote osamelý, ale zároveň sa neustále zdôrazňuje jeho spätosť s ľuďmi, a to nielen vo vnútornom monológu, ale aj v mimovoľnom konaní. Pri svojej púti sa unavený často zastavuje a obzerá sa za seba na dedinu, vnímajúc detaily. Pri pohľade dopredu sa starcov zrak zastavuje na triangulačnej veži na vrchu, ku ktorému putuje. Plní tu funkciu návratného motívu, ktorého prostredníctvom spätosť s ľuďmi prerastá až v spätosť s civilizáciou, čím sa príbeh situuje do súčasnosti.

Pri uvažovaní o motivických vrstvách si nemožno nevšimnúť ani skutočnosť, že *Púť červená ako ľalia* je priam presýtená farbami. Tie isté farby sa v istých, takmer pravidelných intervaloch opakujú. Farby, farebné prívlastky a prirovnania sú tu zvláštnym rytmotvorným prvkom. Farebný vnem sa často prirovnáva k podobnému vnemu: „*Boli žltkasté, ale hlbšie v lese, tam vo väčšej tme – červenkasté, skoro ako záhon červených kvetov.*“ (s. 39) „*Za domami sa zeleneli lúky, zelenšie ako tmavozelená farbička.*“ (s. 33) V novele dominujú farby, ktoré sa viažu na príjemné pocity, zväčša sú súčasťou opisu javov, aké ľudské vedomie vníma ako niečo krásne, estetické. Potvrďuje sa tak vari optimistický postoj k životu, ktorý v konečnom dôsledku Ballekova kniha prináša. Všimol si to už v čase vydania diela Ivan Kadlečík, keď napísal: „Jeho (zámeno jeho tu možno rozumieť ako Diamantova



i Ballekova – pozn. I. H.) záľuba vo farbách, čistote a slnku je napríklad prirodzeným inklinovaním k životnému jasu...“<sup>14</sup>

*Pút' červená ako ľalia* je z hľadiska motivických celkov pre Balleka naozaj charakteristická próza. Okrem už spomenutých v nej nachádzame aj ďalšie typicky „ballekovské“ motívy, ktoré majú svoje výrazné zastúpenie v ďalších autorových dielach, kde plnia dôležitú epickú i symbolickú funkciu: hranica, samovražda, cesta, útek. Motív úniku je v analyzovanej novele paralelný s motívom hranice, navzájom sa prelínajú a dopĺňajú. Geografická hranica – myslená čiara oddeľujúca jednu krajinu od druhej a strážená colnými úradmi – je zároveň symbolickým vyjadrením hranice poznania, sebaznania, etických zásad i hranice slobody: „*Neboli (horali – pozn. I. H.) obeľou túžby, ktorá človeka ženie k hraniciam slobody, ktoré neexistujú, a predsa každým krokom vpred je človek slobodnejší. Slobodnejší o nový krok, o voľbu ďalšieho kroku.*“ (s. 48)

A tu sme kdesi pri podstate významu a ideového posolstva novely *Pút' červená ako ľalia*: Cestu k zmyslu života si musíme neustále hľadať, a to aj za cenu bolestného, ba až sebatrýznivého odhalenia vlastných omylov a strát. Toto poznanie, ktoré autor prináša, nie je objavné. Zmocnil sa ho však presvedčivo, vydareným – a v čase vzniku diela aj netradičným – estetickým tvarom.

---

<sup>14</sup> Ivan Kadlečík: *Útek k svetlu*, Matičné čítanie, 1969, č. 12, s. 5.

## Agáva ako myšlienková synekdocha palánskeho cyklu

Kristína Krnová

---

Tvrdiť, že *Agáva* je myšlienkovou synekdochou palánskeho cyklu, znamená toľko, čo odpoveď na otázku, aké sú hranice uvedeného kontextu a aká je jeho myšlienková koncepcia. Z hľadiska takto formulovanej otázky má naša téma jednak teoretickú, jednak literárnohistorickú polohu.

Ako teda vnímame hranice, vyznačujúce v Ballekovej próze palánsky cyklus?

Otázka zdanlivo zbytočná, veď ju svojím spôsobom zodpovedal už dávno sám autor, keď román *Pomocník* (1977) označil ako „*Knihu o Palánku*“ a do podtitulu *Agátov* (1981) uviedol „*Druhá kniha o Palánku*“. V metatextových hrách o Ballekovej próze stačí potom dodať, že *Južná pošta* (1974), ktorá bola predhrou nasledujúcich dvoch románov, je „*Nultá kniha o Palánku*“ a problém máme vyriešený: keďže k explicitnému vyjadreniu palánskeho pokračovania nedošlo, kontext, ktorého sa budú týkať naše úvahy, je jednoznačne vymedzený.

O prijateľnosti takéhoto záveru by sa dalo uvažovať vtedy, keby v epickom priestore od *Južnej pošty* po *Agáty* nebolo došlo k interferencii epických kategórií, keby totiž Palánk popri funkcii časovej a priestorovej konkretizácie deja nezískal aj status epickej postavy, teda keby nebol prešiel procesom personifikácie, ktorý vyvrcholil v *Agátoch*. A takto, buď v epicky zdvojených možnostiach, alebo v ideovom zmysle – prostredníctvom vedomia, najmä pamäti viacerých postáv – mesto prekročilo svoju historickú a teritoriálnu určitosť a zasiahlo aj romány *Lesné divadlo* (1987) a *Čudný spáč* (1990). Takýto akčný rádius však nezabezpečila len spomínaná interferencia epických kategórií a transformácia prostredia na psychickú kvalitu, ale aj hierarchické preskupovanie konštantnej románovej personalistiky v jednotlivých dielach. Sociálno-psychologický diapazón epických postáv napojený na uvedený proces sa funkčne uplatňuje pri ich migrácii z románu do románu, čo na jednej strane

korešponduje s predpokladom, že palánsky cyklus má svoju čitateľnú myšlienkovú koncepciu, na druhej strane dokumentuje spisovateľovo krédo o „epickej spravodlivosti“, ktorá „nepozná bezvýznamného človeka a zanedbateľný ľudský osud“. Pravda, myšlienka epickej spravodlivosti má popri evidentných „technických“ (sujetových) možnostiach aj podstatnejší ideový aspekt.

Otázka myšlienkovvej koncepcie palánskeho cyklu je trochu zložitejšia a ako každý pokus o zovšeobecnenie, platné pre väčší celok, hrozí zjednodušením. Vzhľadom na našu tému sa tomuto riziku nevyhneme.

Ak sme totiž vyššie reagovali na teoretický problém, teraz sme oboma nohami na pôde literárnej histórie. A tá, s ohľadom na vročenie jednotlivých žánrovo totožných (s výnimkou *Južnej pošty*) a esteticky rozmanitých titulov, bola zložitá. Nebudeme ju analyzovať a známu skutočnosť pripomíname len preto, aby sme ju zdôraznili ako pozadie na konštatovanie, že Ballekova próza bola vo svojej myšlienkovvej koncepcii, v autorovej filozofii života iná, odlišná: iná a odlišná od kritérií, prihliadajúcich na aktuálne kultúrno-politické direktívy, a iná a odlišná aj od fyziognómie prózy, do ktorej sa kontextovala. Pri tom južnoslovenská pohraničná osobitosť prostredia Ballekovej epickej skutočnosti nebola jediným parametrom tejto odlišnosti.

Ako videla nepomenované rozmery Ballekovej umeleckej svojráznosti literárna kritika?

Albín Bagin pri analýze spoločensko-psychologického románu *Pomocník* postrehol, že „z troch kategórií, ktoré spoluvytvárajú profil epickej prózy – dej, postavy a prostredie – sa u Balleka dostáva prostredie na prvé a dej na posledné miesto. Nie nadarmo nazval *Pomocníka* v podtitule „*Knihou o Palánku*“; podal tým v podstate presnú typovú charakteristiku románu.“ (Števček – Bagin, 1979, s. 73)

Keby Bagin bol mal k dispozícii *Agáty*, bol by nepochybne vybadal aj to, že v prioritnom epickom postavení prostredia Ballek akcentuje jeho časové dimenzie. Pravda, robí to spôsobom, ktorý konkretizuje našu zmienku o inakosti a odlišnosti jeho prózy, čiže v podstate tak, ako to videl aj V. Mináč, keď napísal, že „kategória času je pre autora i pre román dôležitá a možno aj rozhodujúca“, že v *Agátoch*

„je...dvojaký čas: čas nad konkrétnym časom, čas lyrický, vnútorný či filozofický i čas ako konkrétna historicko-sociálna kategória“ a že „...bezbrehé krúženie a prúdenie je jediný spôsob, akým sa u Balleka (najmä v *Agátoch*) realizuje epický čas“. (Mináč, 1986, s. 180)

Charakter a pôsobnosť kategórie času sa viditeľnejšie nezmenili ani v románe *Lesné divadlo*: azda tu badať snahu presadiť čas ako „historicko-sociálnu kategóriu“ na úkor lyrického času, zdá sa však, že tendencia, aktuálna pre pásmo vojenčiacého Jana Jurkoviča, zlyháva v pásme Jana Martona, čo je – čo bolo o to nápadnejšie, že jeho príbeh sa odohráva v politicky exponovanom auguste 1968. Akoby aj tu platilo, že autorova ideová koncepcia považuje historické podoby času za efemérne (Mináč, 1986), čo v próze anticipuje prevahu lyrického živlu nad živlom epickým. Toľko román smerom k Ballekovej typologickej vyprofilovanosti; pokiaľ išlo o spisovateľov umelecký a občiansky štatút, dielo bolo možné považovať za výraz jeho neochoty k očakávanej (požadovanej?) názorovej konformnosti.

Iná situácia je v románe *Čudný spáč*, kde historický čas determinuje čas lyrický a knihu ako celok možno považovať v Ballekovej próze za najčasovejšiu. V širších súvislostiach je súčasťou línie, ktorú predstavujú napr. R. Sloboda, P. Jaroš a iní, reflektujúci prostredníctvom obrazu letargizujúceho intelektuála všeobecnú, najmä však morálnu devastáciu spoločnosti pookupačného dvadsaťročia.

Ak sa nám doteraz podarilo naznačiť, že v podmienkach epickej reality L. Ballek favorizuje vnútorný, lyricko-filozofický čas pred časom historickým, dokážeme si z takejto premisy vyvodiť, že pre epickú postavu situovanú z hľadiska hierarchie epických funkcií medzi čas a dej bude rozhodujúca komparácia (konfrontácia) filozofickej a psychologickkej, prípadne historickej a psychologickkej dimenzie času, výsledkom ktorej nemôže byť nič iné, než vedomie nesúmerateľnosti večného a konečného a poznanie nepovznášajúcej zanedbateľnosti ľudskej existencie. V typologických vlastnostiach a intelektuálnych možnostiach Ballekovej prózy navodzujú takéto výsledky úvahy o zmysle života, čo je problematika presahujúca každé historické a sociálne ohraničenie a tvoriaca koncentrický bod noetiky palánskeho cyklu. Ukazuje sa teda, že pre Ballekovu ideovú koncepciu platí vysoká

miera univerzálnosti, ktorá sa v rámci možností jednotlivých príbehov a ich nositeľov premieta do lyrického (psychického) i epického diania.

Keďže sme v krátkosti zodpovedali otázky, ktoré sme si položili na začiatku, bude ešte treba vysvetliť, prečo práve románu *Agáva* pripisujeme onen synekdochický vzťah k širokému kontextu Ballekovej prózy.

Primárnym stimulom nášho záujmu, ktorý napokon vyústil do citovanej hypotézy, bola reminiscencia na istý literárnokritický výrok, že ľúbostný príbeh Hamplovej a Orešanského je domácou verziou *Madame Bovary*. Návraty k *Agáve* toto zjednodušenie zakaždým vyvrátili: vstup do povojnového Palánku nebol len zaujímavým vstupom do sveta autorovej pamäti a jeho životnej filozofie, ale z jeho sugestívneho stvárnenia palánskeho života v prvej republike a v povojnovom období sa vynáral obraz, ktorý konvenčnú a literárne dobre živenú predstavu o dobe rozvratu, nedostatku, politických a sociálnych zápasov prinajmenšom korigoval; rakúsko-uhorská i medzivojnová realita sa totiž predkladá ako historicky akákoľvek iná, nemenej zložitá objektívna podmienenosť ľudskej existencie, existencie, ktorej uskutočňovanie a napĺňanie nie je dané len jej mechanickou interakciou s vonkajším prostredím. V Ballekovom zobrazení minulosti nechýba ani tón nostalgického smútku za starými časmi, čo je vecou spomínaného transferu palánskeho odkazu do vedomia románových postáv, ale uhrančivá románová skutočnosť ponúka aj jeho vysvetlenie spočívajúce v zistení, že konzervatívna malomestská minulosť ukotvovala človeka v živote istejšie než časy, ktoré prišli potom. Okrem toho elegancia a luxus ako estetický aspekt života lepšej palánskej spoločnosti i akási príťažlivá ambivalentnosť všetkých prejavov tohto národnostne a sociálne bizarného spoločenstva signalizovali, že *Agáva* má oveľa širší sémantický rozsah ako román primárne ľúbostný. *Agáva*, druhá časť prvej knihy v diele *Agáty*, takéto žánrové obmedzenie skutočne prekračuje a z hľadiska svojho postavenia v knihe je špecifická, podobne ako *Denník lekárniky Eugena Filadelfiho*.

Konštatovanie špecifického postavenia či už *Agávy* alebo *Filadelfiho* denníka je blízke významovej hierarchizácii, teda kroku, ktorého sa v explicitnej podobe nedopustil ani autor, o čom svedčí kompozícia *Agátov*. Ale sú veci, ktoré sa inak

javia navonok a inak vnútri. Špecifické, „vyššie“ postavenie *Agávy* (v istom zmysle aj *Denníka ...*) je, domnievame sa, vyjadrené implicitne, osobnostnými parametrami jedného z jej protagonistov, MUDr. Alexandra Vargu (Eugena Filadelfiho). Vlastnosť, ktorou sa Varga (a Filadelfi) výrazne odlišujú od ostatných románových postáv v *Agátoch* (tak ako Jano Jurkovič od Jana Podmanického/Martona alebo Stano Marko od plejády ostatných románových postáv), je ich intelektuálna dispozícia reflektovať skutočnosť v jej osobných i nadosobných polohách, teda tak, že vo svojich psychických pochodoch (v spomienkach, úvahách a vnútorných monológoch), teda lyricky či filozoficky vyjadrujú svoje poznanie, rešpektujúc popri horizonte vlastnej osobnosti (s celým registrom jej intelektu a emocionality) aj objektívnu skutočnosť v jej historicko-sociálnych rozmeroch (teda premeny času ako dejinnej a spoločenskej kategórie a ich vplyv na ľudský život v jeho individuálnom aj komplexnom poňatí). Zrelé poznanie obidvoch je o to presvedčivejšie, o čo sú obaja starci bližšie druhému pólu bytia. Vzhľadom na obsah ich poznania a na jeho epické zúročenie, a to nielen v rozsahu *Agátov*, ale v rozsahu celého skúmaného kontextu, sa nám najmä postava doktora Vargu javí ako hovorca autorského názoru, determinujúceho myšlienkovú koncíznosť a konvergentnosť palánskeho cyklu. V prospech takéhoto názoru hovorí jednak spoločenský status postáv – MUDr. Varga požíva v Palánku vážnosť a úctu, Filadelfi je ku koncu života na spoločenskej periférii, jednak konkrétne epické operácie, diferencujúce *Agávu* a *Denník lekárniky Eugena Filadelfiho* žánrovo a rozprávačsky: Filadelfiho denníková reflexia jeho polstoročného života v Palánku je subjektívna, a tak aj osobne zaujatejšia, kým pásmo doktora Vargu, teda prvú a druhú kapitolu románu *Agáva*, rozpráva autorský rozprávač s vyšším potenciálom vševedúcnosti než personálnej optiky.

Povedzme, že *Agávu* možno charakterizovať ako spoločenský alebo spoločensko-psychologický román. Ak ho ako taký z hľadiska témy a autorského zámeru konfrontujeme s tradičným modelom socialistického spoločenského románu, zistíme nesúlad, ba zdá sa, že v *Agáve* sa skonštituovala akási antipodická poetika. Tak napríklad oproti obyčajnej socialistickej literatúry koncipovať protagonistu sociálneho románu ako aktívnu osobnosť presadzujúcu celospoločenský záujem, čo

znamená blízkosť politiky a problémov moci, MUDr. Varga „...tak ako politikou opovrhoval, rovnako hlboko sa jej bál“. (Ballek, 1981, s. 73) Svojím povolaním slúžiaci potrebám spoločnosti, ale bez politických, národnostných, sociálnych, náboženských a rasových predsudkov, znalý človeka v jeho najobťaženejšej podobe a v jeho trvaní doslova od kolísky po hrob. Lekár, liečiteľ, čo už nie je len vecou explicitného sociálneho kódu, ale semiologickou záležitosťou, ktorá súvisí aj s autorskou koncepciou času, o čom bola reč na začiatku. Človek zodpovednosti, súcitu a obetavosti, ako epická postava protirečiaci poetologickej konvencii oceňujúcej prejavy ideologicky konkretizovanej humanity. Vo veciach politickej a národnej príslušnosti príkladný oportunist, pravdaže preto, lebo „...keď niekto priveľmi vychvaľoval taký či onaký režim spomedzi tých, čo tu existovali, zakaždým pripomenul (skromne a mimochodom), že sa za každého poriadku zomieralo rovnako priveľmi a že za každého mrelo dvanásť zo sto dojčiat“. (Ballek, 1981, s.72)

„Rodíme sa a mrieme – a voľačo sa už odohrá aj medzi tým. Čo môžeme na tom zmeniť?“ (Ballek, 1981, s. 123) odpovedá doktor na dobiedzavú otázku vnuka, či ho svet (život, pozn. KK) nesklamal. Múdra vyrovnanosť starého doktora je reakciou sa Petrovo horlenie za zmenu života, ktorá sa čoraz viac stotožňuje s marxistickou ideovou sociálnej revolúcie. „Život, myslím si, netreba vlastne meniť, treba robiť len to, aby pokračoval prirodzenejšie ako doteraz,“ (Ballek, 1981, s. 124) dodáva Varga a v jeho slovách rezonuje Filadelfiho výrok, že „iba príroda robí naozajstné zmeny...“ (Ballek, 1981, s. 251), podobne ako lekárnikovo oneskorené poznanie obmedzených ľudských možností („Čo sa tu odohráva podľa našej vôle?“ (Ballek, 1981, s. 15) ).

Na prvý pohľad (kontroverznosť názorov starého otca a vnuka) zvyčajný generačný spor a pochopiteľný názorový nesúlad ako jeho výsledok, ale z nadhľadu, v optike protagonistu románu *Čudný spáč*, historická prehra generácie Petra Korima. Je potom tvrdenie, že presvedčenie MUDr. Vargu (Eugena Filadelfiho) anticipuje životnú skúsenosť Petra a jeho rovesníkov (ktorých Ballek v *Lesnom divadle* doviedol do veku dospelosti a v *Čudnom spáčovi* do stavu spoločensko-historicky determinovanej apatie ) a že aj v tomto zmysle bolo už v *Agáve* všetko to, čo autor

synchronne prezentoval v *Agátoch* a neskôr rozvinul v nasledujúcich dvoch románoch, nadsadené?

Ako sa končia projekty veľkých spoločenských zmien, aký zmysel má angažovať sa za ich uskutočnenie, ktoré hodnoty ľudského bytia sú nad všetky dôležitejšie, za čo sa hodno obetovať, čomu zasvätiť život? To, čo rezonuje v Agáve, znie celým priestorom Ballekovho cyklu.

A v prípade hlavných postáv *Agávy* ide o to isté: Nad'a Hamplová odrazu zisťuje, že žila bezcieľne („Ja, Julinka, zavše neviem, ako ďalej. Pol života som už premrhala! A čo som urobila? Prečo som žila? Ani deti nemám... Po čomsi túžim. Túžim a túžim. No sama neviem, po čom.“ (Ballek, 1981, s. 149) ), Daniel Orešanský sa ťažko adaptuje na mierové pomery a podobne ako Nad'a hľadá cieľ, na ktorý by sa upäl („Už na vojne sníval čoraz nástojčivejšie o nejakej vrúcnej veľkej láske, a to spôsobom, akým sa usilujeme, zaprášení a prepotení, vstúpiť za horúčav južného leta do vôd rieky, a tu, ani sa nenazdal, našiel svoj veľký cieľ, v istom zmysle očistný kúpeľ.“ (Ballek, 1981, 90) ); život doktora Vargu sa v prísnom poriadku ušľachtitého povolania naplnil a lekár si stanovil už len posledné povinnosti, týkajúce sa syna a vnuka; podvedený Hampl si uvedomuje, že so stratou manželky stráca nielen postavenie v Palánku, ale aj zmysel života; v projekte budúcnosti Vargovho vnuka Petra Korima dominuje láska a profesionálne ambície (jeho osud sa románovo dorieši v *Čudnom spáčovi* konštatovaním nestálosti všetkého, čo si človek v živote predkladá). Ponad toto všetko, ponad lyricky nastolené ľudské situácie prehrmia dva povojnové roky, ale ich historický význam sa v takejto rozprávačskej optike bagatelizuje – leto 1947 sa do pamätí Palánčanov zapisuje výnimočnými horúčavami, výnimočným ľúbostným trojuholníkom a okolnosťou, že po tridsiatich rokoch zakvitla exotická rastlina, agáva záhradníka Nikolova.

A zasa čas, čas ako podmienka života, psychologicky vyjadrený najmä vedomím nezvratnej súvislosti zrodu a smrti, a epická prezentácia takéhoto jeho poňatia: smrť tuberkulotického Eugena Filadelfiho v lete 1947 Palánk neprekvapí, lebo ju predznamenal jeho zdravotný stav, no najmä tekvicové kvety; za Nad'ou Hamplovou, ktorá toho pamätného leta rozkvitla ako tá Nikolovova agáva, keď dala prednosť



vášnivej láske bez budúcnosti pred doživotnou nudou po boku svojho manžela, smúti celé mesto; doktor Varga skoná nečakane, vo chvíli, keď zbiera sily na zápas so smrťou, ktorá hrozí Hamplovej, umiera však v súlade s naplneným životom, uprostred popoludňajšej siesty pri Ipli. Obraz smrti, fenoménu, ktorý nepozná žiadnu zákonitosť a jeho nezvratné postavenie v závere každej existencie len zvyšuje dôraznosť ľudskej túžby po plnom živote, potvrdzuje v ideovej koncepcii *Agávy* jej univerzalistickú podstatu.

Ako sa myšlienková koncepcia, opretá o prioritu času a prostredia, premieta do sujetovej podoby *Agávy*, ako spisovateľ dosiahol efekt, ktorý sme vyššie charakterizovali ako uhrančivosť románovej skutočnosti a ako jeho metóda súvisí so synekdochickým postavením diela voči jeho ostatnej próze?

Román pozostáva zo 4 častí, ktoré sa ďalej členia na nepravidelný počet podkapitol. Prvú a druhú kapitolu organizuje autorský rozprávač s výrazným sklonom ku klasickému balzacovskému typu: je viac olympský ako personálny. Tretia kapitola je rozprávaním Júlie Košinárovej, dôvernej Nadinej priateľky. Štvrtá kapitola je gramaticky štylizovaná ako autorské rozprávanie, ale jeho reflektorom je Nad'a Hamplová a celý text sa javí ako prúd vedomia umierajúcej; zvláštnosť protagonistkinho psychického stavu je vyjadrená gramaticky, tak, že v postavení vetného subjektu sa nepomenúva vlastným menom, ale zámenom. Naratologicky ide o stratifikáciu „ja“ priameho rozprávača, kde jeho rozprávačská rozčesnutosť (schizofrenickosť) korešponduje s „klinickým“ stavom psychiky ponárajúcej sa do nebytia a registrujúcej jeho prvý okamih.

Z hľadiska času ako historicko-sociálnej kategórie pozorujeme v románe rytmický pohyb z prítomnosti do minulosti: dej prvej časti sa odohrá za niekoľko hodín jedného letného dňa r. 1947, druhá časť z hľadiska deja obsiahne jeden jarný deň r. 1946, Košinárovej rozprávanie v tretej kapitole je časovo lokalizované do popoludnia toho istého dňa ako v prvej kapitole (čas rozprávania korešponduje približne s časom smrti doktora Vargu), Hamplovej spomínanie a snívanie je rámcované jej poslednými hodinami v lete 1947. Ani v jednej časti románu nie je čas deja totožný s časom rozprávania – ich kvantitatívny pomer je disproporcionálny

s vysokou prioritou minulosti. Zásluhou takéhoto postupu sa v prvých dvoch častiach, ktoré sme v zmienke o kompozícii Agávy kvalifikovali ako pásmo doktora Vargu, popri príbehu Hamplovej a Orešanského rekonštruuje životný príbeh starého doktora, ale aj príbeh mladistvej lásky jeho vnuka Petra Korima. V tretej kapitole rozprávanie Júlie Košinárovej o láske Nade a Daniela kolíše medzi hľadiskom priateľky a rivalky a jeho časový záber korešponduje s pobytom Hamplovcov v Palánku. Nadina optika odkrýva zasa skrytú stránku príbehu, tú, ktorú nepozná nikto zo zainteresovaných a siahá, podobne ako druhá kapitola, hlbšie do minulosti.

Už táto deskripcia kompozičných a temporálnych pomerov diela naznačuje zložitú konštrukciu sujetu, ktorej primárnou vlastnosťou je spiatočný pohyb v čase, čo na úrovni deja znamená postup od konca na začiatok. Udalosti prvej kapitoly sú rozuzlením príbehu a synchronným mapovaním reakcií na odhalenie Hamplovej aféry s Orešanským. Dejový rámec druhej kapitoly súvisí primárne s doktorom Vargom, ktorý je posledný raz v teréne a popoludní očakáva návštevu nových pacientov – Hamplovcov. Chronologický záznam činností starého doktora je akýmsi pilierom bohato vetveného rozprávania, ktoré sa vzťahuje jednak k Hamplovcov, jednak k Petrovi Korimovi. Prostredníctvom Petra sa z hľadiska ústredného príbehu dostávame k zápletke – o profesorovi Orešanskom vedia aj jeho študenti, že sa mu páči Nad'a Hamplová. Ale v rámci tejto časti, v oscilovaní rozprávania medzi optikou vševedúceho a personálneho rozprávača (optika Palánku, optika Petra, optika Orešanského) sa síce dostávame ku konfliktu i k jeho gradácii, ale bez poznania jeho komplexnej determinovanosti, t. j. javí sa nám, tak isto ako Palánku, zvonka, len prostredníctvom skutkov a správania sa Orešanského a Hampla. Skrytá podoba zápletky sa obnažuje v rozprávaní Júlie Košinárovej a najhlbšiu podmienenosť diania prezrádza pásmo Nade Hamplovej.

Nebolo by v tejto chvíli vhodné pokračovať detailami, tak či tak by sme dospeli k mináčovskému záveru, že „...bezbrehé krúženie a prúdenie je jediný spôsob, akým sa u Balleka (najmä v *Agátoch*) realizuje epický čas“. Takýto pohyb, takáto funkčnosť epického času je na jednej strane príznakom poetiky, ktorá je antipódom poetiky socialistického spoločenského románu, na druhej strane v sebe

kumuluje všetky možnosti, ktoré sa čiastkovo a v prehľadnejšej funkčnosti realizovali v ďalších tituloch *Agátov*, prípadne v nasledujúcich dielach.

Celý problém vidíme tak, že bez toho, aby sme podali vyčerpávajúce dôkazy, v *Agáve* je synekdochicky sústredené myšlienkové univerzum Ballekovej prózy a v značnej miere aj umelecké prostriedky (alebo ich anticipácia), ktorými ho autor vo svojich nasledujúcich knihách vyjadril.

## **Literatúra**

BALLEK, Ladislav. 1981. *Agáty*. Bratislava : Smena, 1981.

MINÁČ, Vladimír. 1986. *Portréty*. Bratislava : Smena, 1986.

ŠTEVČEK, Ján – BAGIN, Albín. 1979. *Obrazy a myšlienky*. Bratislava : Smena, 1979.

## Hraničné zložky sujetu v *Pomocníkovi*

Ján Findra

---

Na úvod si dovoľím byť trochu epický. Uvediem príbeh, ktorý sa stal pred viac ako dvoma desaťročiami. Jeden z mojich študentov si osvojil známu myšlienku, že umelecký text nemožno analyzovať, že ho možno len znovu napísať. Náhoda chcela, že v tom čase sme pozvali na besedu Ladislava Balleka, ktorý v tom období už bol renomovaným spisovateľom. Onen študent mu v diskusii položil otázku, či spisovateľ tvorí spontánne, alebo či píše podľa vopred stanoveného, premysleného programu.

Ladislav Ballek – s jemu vlastnou noblesou – koncipoval svoju odpoveď trochu širšie. Pomohol si analógiou, že spisovateľ si ako boh stvorí epický svet, zaľudní ho postavami, ktoré sa dostávajú v konaní do rozmanitých vzťahov, sú aktívnymi subjektmi i objektmi príbehu ako jeho nositelia. Po tomto expoze sa pristavil pri svojom *Pomocníkovi*, konkrétne pri prvej vete tohto románu. Zameral sa viac na formu ako na význam. O tejto vete – ako povedal – rozmýšľal takmer dva týždne, kým ju definitívne dotvoril. Potreboval do nej vložiť rytmus vlaku, zvuk kolies na spájkach koľajníc. Vzápätí túto vetu prečítal tak, aby prezentoval tento svoj rytmický zámer.

A tu sa dostáva k vlastnému výkladu, k rozvedeniu témy, ako je formulovaná v názve príspevku. Odvolávajúc sa na ideu, že úvodná časť textu – prípadne i jeho prvá veta – prezrádza takmer všetko o povahe a zmysle celého textu, v úvode svojho výkladu vyjdem z analýzy prvého odseku *Pomocníka*:

*„V starosvetskom oddelení dreveného vozňa, ktorý premával na trati azda už za balkánskych bitiek, a znútra bol obložený krásnym starým drevom, žltým, politúrovaným, sedel mäsiar Štefan Riečan a ešte dvaja muži. Vyšší, v zelenkastej uniforme finančnej stráže, pristúpil do oddelenia v neďalekých kúpeľoch, a ten druhý bol žandár“ (s. 7).*

V tomto úryvku môžeme nájsť kľúč, ktorý nám pomôže dešifrovať podstatu Ballekovej tvoriteľskej metódy pri vytváraní epického sveta v *Pomocníkovi* a pri štruktúrovaní a prekresľovaní vonkajšej a vnútornej tváre hlavných protagonistov, nositeľov príbehu. Ján Števček v takýchto súvislostiach hovorí o kontrastnej epickej hre postáv. Zdá sa však, že tu bude vhodnejšie hovoriť o *antonymickom stavebnom princípe*. Mám na mysli ten typ antonymických vzťahov, keď pri antonymických dvojiciach jeden člen predpokladá druhý a zároveň jeden člen vylučuje druhý. Ako ešte ukážem, práve v takomto antonymickom vzťahu je Štefan Riečan a Volent Lančarič, o čom svedčí tak hĺbková, sujetovo-kompozičná stavba *Pomocníka*, ako i jej povrchová, jazykovo-kompozičná reflexia (odraz, zrkadlenie).

Na princípe *pars pro toto* takéto riešenie vlastne predznamenáva už citovaný úryvok, hoci iba implicitne. Na povrchovej úrovni textu sú z hľadiska charakteristiky a sociálnej typológie postáv, ako aj z hľadiska paradigmatického štruktúrovania príbehu, ako ho „diktuje“ východiskové sujetovo-kompozičné podložie, dominantné kľúčové slová *starosvetské oddelenie a krásne staré drevo*. Sú to vlastne kontextové synonymá čistoty, solídnosti, poriadku a usporiadanosti starého odchádzajúceho sveta a zároveň nepriamo charakterizujú aj nepoškvrnený prírodný existenčný priestor, ktorý Riečan v tejto chvíli opúšťa i stráca. Vlák symbolizuje osudovo nevyhnutnú a na časovej osi narastajúcu fyzickú i psychickú vzdialenosť medzi Riečanom a jeho doterajším svetom, z ktorého bol v tomto historickom čase vykorenený.

V citovanom textovom fragmente sa implicitne ohlása aj antonymické napätie medzi postavou (Riečanom) a „nebezpečným pásom“ na konci republiky, „neznámym mestom“, do ktorého Riečan smeruje. Toto napätie bude neskôr reálne prítomné, postupne bude narastať do tej miery, že prinúti Riečana konať, pravdaže, neúspešne. Túto hrozbu naznačuje prítomnosť rešpicienta Jurkoviča a štábneho strážmajstra Pôbiša. Nejde tu iba o „strach z uniformy“, ale o rešpekt pred zákonom, ktorého sa Riečan nedokáže zbaviť ani za cenu bohatstva a pohodlného života.

Implicitne naznačená ľudská a existenčná situácia Štefana Riečana sa postupne bude potvrdzovať po jeho príchode do Palánku a po jeho rozhodnutí ponechať si Volenta Lančariča ako pomocníka. Tu sa naplno uplatní antonymický princíp vo

svojej klasickej podobe. Volent a Riečan sa vzájomne predpokladajú, lebo v ich koexistencii sa obnažujú kontradiktorické individuálne ľudské vlastnosti a sociálne postoje, a zároveň sa svojou životnou filozofiou vylučujú. Tento ich ekvipolentný vzťah, vzťah čiastočného prieniku a zároveň výraznej odlišnosti sa potvrdzuje v závere románu v replike opitého Volenta, keď prehovára Riečana, aby sa vrátil do Palánku. Túto repliku vo forme nepriamej reči reprodukuje rozprávač:

„Kdeže sú tie časy ich prvých spoločných dní v Palánku! Bez Riečana, priznal sa Volent, je aj slabším obchodníkom, ako bol. (...) Najlepšie obchody robili spolu, lebo sa v obchode dobre *doplňali, jeden za druhého mysleli*. Riečan musí ísť s ním, odkedy odišiel, už ani on nie je tým skvelým Volentom Lančaričom, ako kedysi, *zasran* sa z neho stal, vyhlásil smutno, navalil sa na stôl a *zaspal*“ (s. 390).

Citovaný úryvok zo záverečnej časti románu tiež jednoznačne potvrdzuje myšlienku o antonymickom stavebnom princípe v *Pomocníkovi*. Aj v tomto prípade sa členy antonymickej dvojice (Volent – Riečan) síce vzájomne predpokladajú, no zároveň sa aj vylučujú. Volentova replika – nie náhodou reprodukováná rozprávačom – síce naznačuje, že pomocník a Riečan boli úspešní iba *spolu, keď jeden za druhého mysleli*. Zároveň je tu však prítomná aj druhá, odvrátená tvár antonymického vzťahu – nezlučiteľnosť opozitných členov. V tomto zmysle je funkčne dominantné sloveso *zaspal*, v ktorom je ukotvená idea, že pólovo odlišné životné koncepcie Volenta a Riečana perspektívne nemôžu funkčne koexistovať. Táto perspektívna (programová) kontradiktorickosť sa opätovne potvrdzuje aj lexikálno – sémanticky. Cesty Riečana a Volenta sa definitívne rozišli: „Ráno išiel Riečan do roboty, Volent si trocha zajedol a *bez slova odišiel*.“ (s. 391)

Antonymická kontradiktorickosť sa uplatňuje na všetkých úrovniach textovej výstavby *Pomocníka*. Najzreteľnejšie však na pláne postáv, a to tak na povrchovej, ako aj na hĺbkovej organizácii textu. Ako som naznačil, Riečan a Volent sa prezentujú vo svojej skutočnej podstate iba vo vzájomnom vzťahu, podmienenosti. Sú si jeden druhému akýmsi krivým zrkadlom, v ktorom sa znásobene prekresľujú ich kladné i záporné vlastnosti. Jednoznačne sa to odráža najmä vo využívaní jazykových prostriedkov, a to rovnako v pásme rozprávača, ako aj v pásme postáv.

V pásmo postáv prezrádzajú sociálne zaradenie Riečana a Volenta lexikálne osobitosti ich idiolektu. V prípade Riečana sú to prvky dialektu, resp. interdialektu z okolia Banskej Bystrice, Volenta zas charakterizujú hungarizmy a tvarovo a intonačne deformované slovenské slová. Pólovo opozitné sú aj výrazové prostriedky fyzickej a mentálnej charakteristiky obidvoch hlavných postáv. Pri Riečanovi sú to slová a spojenia slov označujúce zdvorilosť, skromnosť, jemnosť, eufemickosť, ale aj nesamostatnosť, pasivitu, utiahnutosť, neschopnosť konať. Volenta charakterizuje lexika označujúca sebavedomie, odvahu, vulgárnosť, chlapáctvo, frajerinu, ale aj vitalitu, rozhodnosť, dravosť, aktivitu. Uvediem niekoľko kontextových situácií:

Riečan sa nedokáže spoliehať na seba, na svoje schopnosti, vynachádzavosť; čaká, ako sa veci vyvinú, svoju budúcnosť vidí „v akomsi osobitnom *riadení osudu*“ (s. 11). Pasívne prijíma chod udalostí, „začať *konať* sa mu videlo *nad jeho sily*“ (s. 16). A tak pri rozhodovaní ponechať si Volenta sám seba („*naradovaný*“) presviedča, „že mu toho pomocníka posielala do cesty *osud: nezačne tu sám*“ (s. 19). Kľúčové slovo *osud* je vlastne v takýchto kontextoch sémantický oxymoron: Riečan si uvedomuje, že prišiel k bohatstvu, o zachovanie ktorého sa vlastne zaslúžil jeho budúci pomocník. A tak namiesto počiatočnej naradostenosti „kdesi hlboko sa v ňom ticho, ale zreteľne ohlášal *strach*“, lebo „väčšmi sa bál svojej *neistoty* a každého nového *začiatku*“ (s. 64), keďže si zaumienil, že „tu na novom mieste bude *s každým nažívať v zhode*“, pretože „túžil po *znášanlivosti*“ (s. 26).

V protiklade k Riečanovi Volenta, ktorý je jeho antonymickým protipólom, charakterizujú opozitné vlastnosti. Jeho vonkajším znakom je „mäsitá tvár, vyholená, trochu hrubá“ (s. 20), takže „celkove pôsobil dojmom hrubej živočíšnej sily“. Zároveň je to tvár „*odvážna a nie hlúpa*“ (s. 22). Preto pri stretnutí so svojim budúcim majstrom, keď sa rozhodovalo o jeho budúcom osude, si predsavzal, že „nech tu už padne akékoľvek rozhodnutie, prijme ho *pyšne a ľahostajne*“ (s. 23). Navyše to bol „*prefíkaný chlap a vynaliezavý furták*“ (s. 42). A tak neprekvapuje, že v skutočnosti on sám rozhodol o svojom osude, Riečan sa zmohol len na rezignované

„dobre“ (s. 32), takže ho Volent pre istotu uspokojuje a uisťuje, „garantujem vám, že ste urobili dobrý *obchod*, keď ste si nechali Volenta Lančariča“ (s. 37).

Protikladnosť a zároveň antonymická zviazanosť tejto opozitnej dvojice sa zreteľne načrtáva v ich kontakte s kupujúcimi. Pre Volenta je príznačné, že vchádzal do predajne „*sebavedome* ako atlét do ringu, vždy si istý svojím *úspechom a vavrínmi*“ (s. 55), „rýchlo a obratne sekal, rezal a vážil mäso,... pritom v jednom kuse *rečnil*“ (s. 66). Riečan pri pokladni „správal sa *ticho a utiahnuto*“ (s. 66). Z druhej strany však – a to je druhý pól antonymickej väzby medzi Riečanom a Volentom – „tento *drsný*, ba nezriedka *hrubý* chlap, ktorý dbal o máločo, na svojho majstra hľadel s *úctou a vždy naňho dal*“ (s. 68). Rovnako Riečan, síce „tušil, že im (Palánčanom, J. F.) je *cudzí*, ale netrápilo ho to, *jeho nedostatky vyvažoval pomocník Volent*“ (s. 60).

V tejto súvislosti sa aktuálne ponúka otázka, či kniha o Palánku nie je synekdochickým synonymom slovenského života, a to nielen na južnom Slovensku. Potom by sme v životných osudoch Riečana a Volenta mohli hľadať dve koncepcie života. Nepriamo takúto úvahu stimuluje i Ján Števček, ktorý hovorí, že Štefan Riečan a Volent Lančarič sú postavy koncepčné, zaradované do širších súvislostí, než je ich osobný mikrosvet a v dôsledku toho sú sujetové mimodejovým spôsobom. Potom treba opätovne zdôrazniť, že klady a zápory týchto dvoch životných koncepcií sa obnažujú vo vzájomnom zrkadlení epických postáv. Zdá sa však byť zúžená myšlienka, že Štefan Riečan stelesňuje životnú orientáciu asketizmu a Volent Lančarič princíp životnej rozkoše. Skôr bude pravdou, že nielen Riečan, ale aj Volent symbolicky prezentujú dva odlišné póly slovenského osudu, ktoré sú pre slovenskú komunitu historicky príznačné; prvýkrát sa na ne upozorňuje v Timravinej tvorbe.

Ide teraz o to, ktorá z týchto koncepcií sa v románe *Pomocník* javí ako perspektívne progresívna.

V postave Riečana sa rozohráva príbeh slovenského rurálneho človeka, ktorý lipne na tradičných kresťanských hodnotách a ktorý je presvedčený, že proti osudu nič nezmôže. Preto sa pasívne podriaďuje chodu udalostí, ani sa nepokúša zasahovať do ich vývinu. To je aj dôvod, prečo Riečan privítal, že mu *osud* priviedol do cesty



Volenta; preto hľadel naňho s obdivom, „lebo pri takom pomocníkovi sa cítil ako *pod ochranným krídlom*“ (s. 58).

Mohlo by sa zdať, a môže to tak byť, že Ballek Riečanovi „nadržiava“, že má pochopenie pre jeho konanie a životné princípy, že mu je sympatický a ľudsky blízky. Ako autor však v súlade s logikou príbehu, ako aj v súlade s logikou historickej nevyhnutnosti musel deje príbehu štruktúrovať tak, aby sa nakoniec ukázalo, že koncepcia oddanosti osudu, neschopnosti adaptácie a aktívneho činu perspektívne nemá šancu. Jednoznačne sa to potvrdzuje vo chvíli, keď sa napätie medzi Riečanom a jeho ženou Evou (a nepriamo aj medzi ním a Volentom) neriešiteľne vyhrotilo a „v tú noc, keď mu *zúfalstvo* nedalo spať, rozhodol sa *konečne* niečo podniknúť a vykonať“ (s. 359). Teda nie odhodlanie či vzdor, ale zúfalstvo ho stimulovalo konať. Slovo zúfalstvo je v tomto prípade sémantický oxymoron. Lebo v skutočnosti Riečanovo rozhodnutie niečo konať nie je aktívnym činom, ale rezignáciou, útekou pred zodpovednosťou, hľadaním náhradného riešenia. Totiž nie on sám, ale ktosi iný mal zaňho urobiť rozhodný a rázny krok, rozhodné opatrenia, napraviť to, čo mu neprajný osud pripravil: „*Matka*, ako sa v *zúfalstve a bezradnosti* zastrájal, mala prebrať kontrolu nad jeho domom, ženou, no predovšetkým dcérou Evou a *mladší brat Jano* sa mal starať o nákupy“ (s. 371). Keďže sa táto jeho nádej nenaplnila, „vzápätí razom z neho unikala všetka tá *nevídane* veľká a predsa nádherná energia a znovu sa stal z neho ten *ťažkopádny mäsiar, uštvaný a zakríknutý*“ (s. 382).

Na pozadí tohto Riečanovho chvíľkového vzopätia a následnej rezignácii sa kontrastne vyníma záverečná scéna románu, v ktorej dochádza k stratenému súzvuku, harmónii postavy a prostredia. V dôverne známom prostredí nachádza Riečan pokoj i pôvodnú istotu: v chudobe a skromnosti sa stará o svoje dve vnučky. V tomto zmysle sú aj hraničné zložky sujetu (expozičia – záver, vyústenie životnej situácie postavy) v antonymickom vzťahu. Ide tu z jednej strany o opozíciu neistota, obavy – istota, skromné šťastie a z druhej strany o opozíciu postava – prostredie: vytrhnutie z dôverne blízkej pôdy predkov – nájdený domov.

Pravda, aj tento idylický záverečný obrázok má – aj z hľadiska naznačovanej koncepcie života – svoju hĺbkovú rozpornosť. Všimnime si jeho textovú podobu:

„Zavše sa ho dievčatá, Eva a Monika Lančaričové, ...vypytovali, ako to už deti robievajú, na jeho minulý život. Zakaždým si s úsmevom vykrúcal biele fúzy, že veru nič zvláštne nezažil, nič dobré neurobil, nič súčasieho ako iní nenašiel, ale ani nestratil.

Iba raz, keď pri chlieviku držal zajaca za uši, mu zišlo na um povedať, že zažil čosi podobné *rozprávkam*, a sám sa nad tým *rozosmial*“ (s. 395).

Pri hľadaní hĺbkového zmyslu tejto záverečnej sekvencie, pravdaže, na pozadí epického oblúka celého príbehu, sú kľúčovými slovami *rozprávka* a *rozosmial sa*. Pri spätnom pohľade sa Riečan nad tým svetom, do ktorého bol „vhodený“ a v ktorom napriek svojej nechuti musel žiť a odtrpieť si svoj osudový príbeh, musel iba – pousmiať. Na prvý pohľad je tento úsmev synekdochou zmierenia, individuálnej harmónie, súladu, vnútornej zladenosti so svetom (životným prostredím), jeho terajšieho bytia, človečenskej existencie. Individuálne teda prekonal rozpornosť toho sveta, do ktorého vstúpil „osobitným riadením osudu“ (s. 11), opäť našiel svoje ľudské šťastie. Otvorenou však zostáva otázka, či takýto postoj k sebe a k životu nie je synonymom rezignácie v kontexte vzťahov vonkajšie súvislosti, reálny svet – individuálny zástoj, individuálna a sociálna rola jednotlivca v spoločnosti. Inak povedané: nie je hľadanie súladu, harmónie, zladenosti únikom i prehrou?

Zrejme na toto myslel J. Števček, keď povedal, že Ballek je spontánne zacielený na to, aby rozpory života intelektuálne uzrel a epicky ich zmiernil. Áno, Ballek harmonizuje vzťah medzi vnútorným žitím/bytím postavy a reálnym svetom, hoci aj únikom z tejto reality. Ale aj táto minca má tiež svoj rub. Ten sa – síce implicitne, no zreteľne – spriezačuje v kľúčovom slove *rozprávka*, v ktorom sa zrážajú dva odlišné svety Štefana Riečana – jeho a cudzí svet. Svet rozporov, napätia, zrážky protichodných síl, svet, ktorému sa nemožno pasívne poddávať, v ktorom treba aktívne konať, dokonca hľadať a prekonávať prekážky, tento svet si Riečan po krátkom dotyku s ním pretransformúva do virtuálneho sveta rozprávky. Je to teda svet „mimo neho“, svet cudzí, ktorý sa mu pripomína len ako zlý príbeh odohrávajúci

sa vo vzdialenej rozprávkovej krajine. V skutočnosti sa takto ukazuje, že individuálne (pasívne) zmierenie s osudom spoločensky nie je riešením.

Paradoxne ani tá koncepcia života, ktorú prezentuje životný štýl Volenta Lančariča, sa v Ballekovom epickom stvárnení nejaví ako perspektívna. Volent v románe *Pomocník* stroskotal ľudsky, vzťahovo i spoločensky – skončil napokon vo väzení.

Zlyhávajú teda obidve koncepcie?

V tejto súvislosti však nemožno nepripomenúť, že napriek viacerým neetickým aktivitám i činom – a v tom tiež možno vidieť antonymickú protirečivosť – viaceré Volentove vlastnosti sú aj v širších historicko-spoločenských súvislostiach pozitívne, a teda perspektívne. Mám na mysli jeho neutíchajúcu aktivitu, odvahu, aj odvahu riskovať, suverénnosť v styku s ľuďmi, schopnosť riešiť aj zložité situácie, zaťaté prekonávanie prekážok, ba dokonca vo vzťahu k Riečanovi aj oddanosť a nezištnosť (preto váhal, či sa má proti nemu spojiť s jeho ženou). Takúto interpretáciu by opodstatňoval aj fakt, že v ďalších prózach – ako je to u Balleka zvykom – sa Volent Lančarič objaví na scéne ako sebavedomý, podnikavý a dravý človek, ktorý vie, čo chce, hoci si uvedomuje hranice spoločensko-politických možností. V tom by bolo možné vidieť perspektívnu, i keď, pravdaže, obmedzenú progresívnosť tej životnej koncepcie a filozofie, ktorej epickým reprezentantom je Riečanov pomocník.

Tak trochu mimo rámec referátu a tak trochu moralizátorsky dodávam, že vari aj v tom korení jedna z príčin morálnej, kultúrno-spoločenskej a ekonomickej situácie dnešného Slovenska. Povedané opäť v antonymickej skratke: úsilie o dobro, snaha poctivo konať nemusí byť vždy prednosťou, individualistické a agresívne smerovanie k cieľu sa môže stať predmetom obdivu. Kde je perspektívna pravda života? Niekde uprostred? Alebo za hranicami obidvoch analyzovaných životných koncepcií?

## **Záujem a napätie v Ballekovom románe Pomocník**

*Dalimír Hajko*

---

Príbeh prvej knihy Ladislava Balleka o Palánku je situovaný do prostredia dostatočne zreteľne vymedzeného spoločenskými, politickými a národnostnými vzťahmi. Aj to je pravdepodobne jedna z príčin, pre ktoré sa autor nemohol a zaiste ani nechcel vyhnúť predstave spoločnosti – zobrazenej v jej lokálnom, ale dostatočne plastickom výreze – ako bojiska záujmov, ktorých nositelia len niekedy, aj to chabo predstierajú, že sa okolo nich odohráva boj zásad, morálnych princípov. Dominancia miestnej atmosféry, koloritu svojského kraja, ktorá tak podmanivo charakterizuje obidve knihy o Palánku, ale aj ďalšie diela Ladislava Balleka s tematikou života na slovenskom juhu, by nebola úplná a azda ani mysliteľná bez zakomponovania zložitej siete záujmov, ktoré vyjadrujú to, čo je pre jednotlivca, ale aj pre širšiu pospolitosť významné, záujmov, ktoré naplňajú a ozmysľujú konanie postáv románu a ktoré tvoria nenápadné, ale všadeprítomné pozadie deja. Atmosféra prostredia je pôsobivá najmä ako pozadie sporu – sporu medzi záujmami a hodnotami (najmä morálnymi), ktoré sú v rôznej podobe vlastné každému človeku a z ktorých vyviera napätie, napätie meniacej sa intenzity, dodávajúce príbehu románu strhujúcu epickú silu napriek svojej intímnosti, latentnosti a neprvoplánovosti.

Pre tento prístup je charakteristické, že korene záujmov ľudí autor vysvetľuje v neposlednom rade aj v kontexte koreňov kultúrnych myšlienkových systémov, ktoré potom v rozličnej miere reprezentujú jednotlivé postavy diela, a hľadá ich v relatívne pevnej pôde sociálnej štruktúry (sociálna a názorová zaradenosť mäsiara Riečana, jeho manželky Evy, pomocníka Lančariča či epizodických postáv učiteľa Dobríka, mäsiara Polgára, mladého Kukiho, žandárov, financov, pašerákov a ďalších sú zrozumiteľne artikulované). Nevyhnutnou súčasťou, ale aj pôsobivým nástrojom tohto hľadania je jemné, iba na prvý pohľad málo transparentné zdôrazňovanie

motivácie konania postáv, jeho nenáhodnosti, a zasa naopak – v podobne decentnom tóne – naznačenie závislosti týchto motivácií na sociálnom postavení.

Psychológovia nám vo všeobecnosti definujú záujem ako „špecifickú predmetnú zaujatosť spojenú so snahovou tendenciou zameriavať činnosť na predmet záujmu“ (Strmeň – Raiskup, 1998, s. 314), sociológovia nás zasa upozorňujú na objektívnu štruktúru príležitostí, v rámci ktorých sa jednotlivec alebo skupina pohybuje, ktoré využíva alebo ignoruje. V kontexte týchto príležitostí má nezastupiteľnú úlohu práve napätie, do ktorého prerastajú záujmy aktérov príbehu. „Napätie znamená neistotu, nádej,“ pripomenul nám už Johann Huizinga. „Je to snaha o uvoľnenie. Pri určitom napätí sa musí niečo podariť... Práve prvok napätia udeľuje hre, ktorá je sama osebe mimo dobro a zlo, istý etický obsah.“ (Huizinga, 1971, s. 17 – 18) Ladislav Ballek výstižne charakterizoval tento pocit neistoty, fatálneho očakávania v jednej z Riečanových charakteristík: „Odkiaľsi mal sklon zvoliť si ten horší spôsob existencie, aby mohol preň trochu trpieť, rád sa prispôboval, zmieroval, zriekal a odriekal, no ešte väčšmi od času, keď sa v ňom zahniezdil pocit akéhosi provizória. Akoby čakal na čosi, čo ho spasí.“ (Ballek, 1977, s. 160)

Nedostatok agility ľudského ducha však ešte nemusí znamenať neprítomnosť napätia. Platí to aj o Riečanovi, ktorý „cítil hlboké sklamanie zo svojej existencie“, aj o Lančaričovi, ktorý sa pýtal, či „nie je toto jeho pozemské putovanie vlastne iba krátkym zlým snom“, ktorý síce „vedel byť nadmieru samostatný, ale bál sa žiť sám“, ktorý sa bál, „že ho odkiaľsi vyhostia, že sa ho zbavia, vyženú, že ho nedocenia“. (Ballek, 1977, s. 246) Život v Palánku má svoje pravidlá a predsudky. „Všetky príbehy, ktoré sa mohli v tomto meste odohrať, podliehali prísnyim zákonitostiam palánskeho časopriestoru.“ (Ballek, 1977, s. 391) Každý cudzorodý prvok – napríklad človek s odlišnými hodnotami, záujmami a predstavami o živote – vnášal do tohto časopriestoru zákonite napätie.

Napätie ako dynamizujúci prvok v literárnom diele môže označovať stav osobného napätia konkrétnej postavy, stav neistoty alebo nespokojnosti so svojim vzťahovým svetom, úsilie niečo dosiahnuť, ale súčasne môže byť aj tušením stavu

hlbšieho sociálneho rozvratu, sociálnej neusporiadanosti, latentného konfliktu medzi jednotlivcami alebo skupinami, v danom prípade ovzdušia „výnimočnej vnútroštátnej klímy“ v povojnovom Československu. Ak prvý typ napätia reprezentuje duševný svet Štefana Riečana, pre druhý je typické prostredie pohraničného mesta s pohnutou a nie vždy jednoznačne uchopiteľnou históriou. Obidva sa však navzájom dopĺňajú, prekrývajú a nerozlučne sprevádzajú. Riečan prichádza uskutočniť svoje predstavy o živote naplnenom prácou, jeho prirodzeným záujmom je získať majetok, ale aj dobré vzťahy k ľuďom, jeho záujmom je neubližovať, čo najmenej riskovať, žiť v pokojnom a tichom blahobyte, aký môže poskytnúť vytrvalá pracovná aktivita v šťastnej koincidencii s priaznivými spoločenskými okolnosťami.

V istom zmysle tu ide aj o moc nad vlastným osudom, prípadne absenciu takejto moci. Moc nad osudom, ktorý sa mu až pričasto vymkne z rúk, do ktorého ustavične zasahujú vonkajšie napätia, ľudia, s ktorými postava žije a popri ktorých sa usiluje presadiť svoje záujmy. Keby sme dôsledne aplikovali na tento literárny text teóriu záujmov a spolu s ňou i teóriu napätia, pravdepodobne by sme konštatovali, že sme tu svedkami boja o prevahu. V kontexte tohto boja sa nám ako akútny problém objaví sociopsychologická nerovnováha, jasne čitateľná u hlavnej postavy, spojená s vytrvalými pokusmi o nápravu existujúceho stavu, ale spravidla končiaca rezignáciou. Ľudia najčastejšie bojujú o prevahu jedného nad druhým, o svoje miesto pod slnkom, o svoju nepatrnú mieru moci – a v tomto boji málokedy býva dostatok priestoru pre nejaký taktický či strategický realizmus, ktorý by dokázal tlmiť rozpory a tíšiť protirečenia – pôsobí tu najmä záujem a napätie, pričom sa navzájom prelínajú a bytostne spolu súvisia.

Nie náhodou menšia časť kritikov po vyjdení knihy pochopila príbeh románu ako príbeh jednotlivca alebo rodiny vytrhnutej zo spoločenskej a politickej klímy, zatiaľ čo iná – o niečo väčšia – skupina kritikov a recenzentov zdôrazňovala práve, že ide o spoločenský, prípadne sociálno-psychologický román, o širokú epickú výpoveď o stave a premenách väčšieho ľudského spoločenstva. Toho, o ktorom tak pesimisticky vypovedá svojrázny lekárnik Filadelfi: „Každá maličká zmena zasiahne veľké davy ľudí, čo sa jej už nevládku prispôbiť. Sčasti fyzicky, sčasti duševne, a

potom až do konca svojho života iba trpia.“ (Ballek, 1977, s. 273) Sugestívnosť napätia v románe Ladislava Balleka sa nezakladá na dramatických dejových zvratoch, prekvapujúcich zlomoch, ale má svoj pôvod, nazdávam sa, v stále prítomnom pociť nestabilizovaných spoločenských väzieb, povedané inými slovami – zlej integrácie spoločnosti vyjadrenej v situácii jednotlivca. To je už, pravda, problém oveľa všeobecnejší, svojím významom a dosahom prekračujúci hranice Palánku, *Pomocníka*, ba i literatúry vôbec...

Spoločenskú situáciu, ktorá je pozadím románového príbehu, sprevádzali znaky „ľudského prebúdzania, povojnového zmŕtvychvstania ľudského ducha, ale aj znak minulých udalostí a zmätku, aký zavládne po vojne, v ktorej všetko kleslo hlboko pod svoju zvyčajnú hodnotu. Predovšetkým sám človek.“ (Ballek, 1977, s. 261) Štandardné vzťahy sa narušili, jednotlivé zložky spoločnosti prestali plniť svoje funkcie. Absolútnu úspešnosť pri riešení funkcionálnych problémov, ku ktorým v každej spoločnosti nevyhnutne dochádza, však nezaručí nijaký subjektívny postoj a čin, ale takisto nie ani nijaké spoločenské usporiadanie. V každom sa skôr či neskôr dostanú do ostrého protikladu sloboda a politický poriadok, podnikavosť a stabilita hospodárskych noriem, osobný prospech a verejné blaho, ľudskosť a túžba vyniknúť, dôsledná presnosť a flexibilita, opatrnosť a vôľa riskovať, prostý ľudský rozmar a zodpovednosť atď. Medzi normami, ktorými sa riadia rozličné zložky spoločnosti – normami morálky, hospodárstva, politiky, rodiny, štátu, práva, náboženstva atď. – málokedy a väčšinou iba v niektorých aspektoch panuje zhoda, poväčšine bývame svedkami diskontinuity, nesúladu, permanentného sporu o prioritu.

Aj v Ballekovom románe *Pomocník* cítime adekvátnymi literárnymi prostriedkami vyjadrený nesúlad – nesúlad medzi záujmami, ktoré dominujú v rôznych oblastiach života postáv: medzi dôrazom dominantne kladeným na zisk a prosperitu (Eva Riečanová, Volent Lančarič) a slabošským dobráctvom submisívne zdôrazňujúcim hodnoty ako úcta, spravodlivosť, ochota pomôcť iným, zmäkčiť protirečenia, hľadať najmä všeobecný súlad, pokoj, rovnováhu dobra a zla, stabilitu vecí. (Riečan vraví žene: „Kým ty dávaš pozor iba na šťastie, tak ja si musím tunáka merkovať to nešťastie, aby sme na obidve veci mysleli.“) Dejinno-spoločenská,

biologicko-prírodná a psychologická rovina sa v románe nedefinuje z objektívnej úlohy a významu skutočných predmetov a javov pre človeka ako spoločenského tvora, ale definuje sa zo subjektívneho vzťahu človeka-jednotlivca k javom, z jeho záujmu, definovaného v podstate psychologicky. Sociálnu podmienenosť týchto záujmov autor síce ani zďaleka neignoruje, ale v zásade uprednostňuje subjektivistickú interpretáciu charakteru hodnôt, ktoré ich určujú.

Korene napätosti v komunikatívnych väzbách medzi postavami príbehu oscilujú od takmer zhodného postoja – napríklad v odborných otázkach mäsiarskeho remesla medzi Riečanom a Lančaričom – až po konfliktné situácie týkajúce sa nekalých či priamo kriminálnych praktík mäsiarskeho pomocníka a ich rozličnej etickej reflexie u príslušníkov riečanovskej rodiny a okolia. Nenájdeme tu však napätie založené na smerovaní k cieľu, na hľadani prekvapujúceho a podľa možnosti definitívneho riešenia: Napätie akoby ani nevznikalo prvoplánovo v konflikte medzi záujmami jednotlivých postáv, ale akoby jeho primárne ťažisko bolo v osudovom predurčení, ktoré dostali postavy do vienka zásluhou okolností, výchovy, historických udalostí a prostredia, čiastočne toho, z ktorého vzišli, ale najmä toho, v ktorom sa morálne a mentálne nepripravení ocitli. Napriek tomu však tam, kde cítime silnejšie sa prejavujúci záujem (napríklad egoistický záujem Riečanovej ženy bezohľadne zbohatnúť), konštatujeme aj zvyšujúce sa napätie v príbehu. Azda trochu zjednodušene by bolo možné povedať, že napätie určuje mieru dôležitosti záujmov, ktoré ho vyvolali.

Mäsiar Štefan Riečan chápe mravnosť ako prostriedok zhody a zmierenia jednotlivých záujmov, za dobré považuje to, čo zodpovedá maximu záujmov zúčastnených jednotlivcov. „Svet má svoj poriadok a on sám má v ňom presne vymedzené miesto, z ktorého niet úniku. Nič na tom nezmení.“ (Ballek, 1977, s. 183), charakterizuje jeho postoje autor. Svet veľkých dejín mu je vzdialený a cudzí, historické udalosti, ktoré priamo zasahovali do jeho osobného a rodinného života, vnímal cez svoju vlastnú každodennosť, cez svoj intímny zážitkový svet, prežitý vojnový konflikt chápal predovšetkým „ako jednu veľkú osobnú urážku“ (Ballek, 1977, s. 115). Vojna pritom zasiahla do jeho života naliehavo a tragicky, v období



vojny má korene aj jeho bolestný pocit viny za svoje správanie voči mladému učňovi.

Riečan sa chystal „na typické situácie života, navyše dedinského, vrchárskeho, no život si s ním pohrával inakšie. Vojna a všetky udalosti okolo nej (aj prípad s jeho učňom) mu jeho malý ľudský sen zničili a duševne ho zdecimovali.“ (Ballek, 1977, s. 345) Jeho záujmy a túžby zdecimoval aj pocit viny a jeho strach. Ak náhodou zistí, že nejakým spôsobom, čo aj bez priameho úmyslu participuje na zle, usiluje sa konať tak, aby svojím postojom prekonal nepriateľstvo medzi viacerými protichodnými záujmami, aby prispel k naplneniu čo najväčšieho počtu túžob a želaní, s ktorými vo svojom okolí prišiel do styku. Svoje duševné napätie uvoľňuje málo radikálne – v tom sa líši najmä od svojej manželky, ktorá vždy snívala „smelo a odvážne“, napĺňala príbeh zbohatnutého plebejca, presadzovala svoje záujmy s nemalou dávkou suverénosti, rozhodnosti i bezohľadnosti, ba neskôr aj perfídnej zlomyseľnosti a prípadnému kompromisnému postoju pripisovala nanajvýš iba machiavellistický význam.

Konfliktné záujmy zákonite prerastajú do napätia. Nie je to inak ani v *Pomocníkovi* – nesúlad, ktorý panuje medzi cieľmi konania jednotlivých príslušníkov mikrosveta Ballekových hrdinov vyúsťuje do navzájom si odporujúcich očakávaní, ktoré sú spojené s predpokladaným spôsobom správania zúčastnených v určitých situáciách, teda s rolami naplňajúcimi miesto v danej skupine. Ale jednotlivci, ktorí sa na tvorbe tohto mikrosveta zúčastňujú, nepatria doň celou svojou osobnosťou, ale iba tou jej časťou, ktorá dokáže naplniť predstavu ostatných zúčastnených o role, ktorá každému z nich náleží. V okamihu, keď napätie prerastie do takej miery, že túto rolu prestávajú plniť alebo sa cítia neschopní ju splniť, vyradujú sa zo svojej miniatúrnej pospolitosti. Od chvíle, keď Riečan pochopil, že jeho žena sa spriahla s pomocníkom Volentom a snujú proti nemu diabolský plán, „prepukol v ňom nesmierne vyčerpávajúci chorobný strach zo všetkého, čo ho tu v Palánku obklopuje“ (Ballek, 1977, s. 317).

Riečan sa na juhu Slovenska, na Dolniakoch, z viacerých hľadísk necíti dobre a priznáva si vo svojej mysli príslušnosť k celkom inej spoločenskej a kultúrnej skupine, než je tá, uprostred ktorej sa nachádza v mieste svojho nového pôsobiska.

Túto odlišnú príslušnosť sa pokúša deklarovať navonok napríklad aj oblečením, tým, ako zanovito odmieta vymeniť svoj starý odev za nový, „panskejší“, v obavách, že by stratil „sebaúctu“, keby sa obliekol do šiat, na ktoré si iní zvykajú odmalička: „Starý oblek ho chráni, pre nikoho tu nie je bohvieako zaujímavý, nikto netúži pristaviť sa pri ňom a na všeličo sa vyzvedať. Vyzerá v ňom presne tak, ako vyzerat' túži: skromne, možno až biedne a ubito.“ (Ballek, 1977, s. 183)

Ochrana svojej identity prostredníctvom oblečenia je však iba formálnym vyjadrením príslušnosti ku skupine iných ľudí, k inej pospolitosti – v Riečanových predstavách ľudí prostejších, menej vypočítavých, menej prefíkaných, otvorenejších, priamejších, ľudí „z Horniakov“. Vo všeobecnosti však príslušnosť ku skupine angažuje iba niektoré vlastnosti osobnosti a iba určitá časť životnej aktivity jednotlivca sa realizuje v rámci jednej skupiny. Zájmy určitej skupiny determinujú nielen formálne, fyzické vzory (napr. oblečenie, výzor), ale aj morálne vzory svojho príslušníka, teda sústavu morálnych vlastností, ktoré má prejavovať vo svojom konaní. Ku konfliktu záujmov dochádza v prípade Ballekovho Riečana vtedy, keď sa usiluje dať do súladu príslušnosť k obidvom skupinám, vymedzeným nielen priestorovou lokalizáciou, ale aj – v predstavách protagonistu románu – rozdielnou hierarchiou morálnych hodnôt a odlišným vytváraním vzorcov správania. Napätie vzniká – okrem iných faktorov – aj v procese hľadania zhody medzi týmito záujmami, ktoré sú ťažko integrovateľné v rámci jednej osobnosti.

Aj sociálne napätie sa v románe prejavuje v konečnom dôsledku na úrovni individuálnej osobnosti, ktorá sama osebe predstavuje nedokonale integrovaný systém rozporuplných túžob, starých citov, pocitov viny a improvizovanej obrany – prejavuje sa v podobe psychického napätia. To, čo by v prípade väčšieho kolektívu – palánskej, prípadne vôbec južnoslovenskej pospolitosti – bolo možné považovať za štrukturálnu nekonzistentnosť, sa u jednotlivca – Štefana Riečana – prejavuje v pocite osobnej neistoty, v začínajúcej deštrukcii osobnosti. K jej istej stabilizácii môže prísť až po návrate do pôvodného prostredia (keď si na základe inej hodnotovej optiky uvedomí vinu iných, a tak sa čiastočne zbaví svojej). Viacmenej podvedome fungujúcou súčasťou jeho skúsenosti je totiž aj to, že v živote dochádza k stretávaniu

a aktivovaniu spoločenských nedostatkov a rozporupolností osobného charakteru. Zároveň však zostáva skutočnosťou, že ako spoločnosť, tak aj osobnosť sú napriek svojim nedostatkom vždy skôr organizované systémy než púhe zhluky inštitúcií, náhodných záujmov či nevypočítateľných motívov konania. To znamená, že sociopsychické napätia, ktoré vyvolávajú, sú taktiež systematické a že prípadné pocity úzkosti prameniace zo sociálnej interakcie majú svoju vlastnú formu a poriadok. Pokus o ich odhalenie je jednou zo zaujímavých stránok románu.

## **Literatúra**

STRMEŇ, L. – RAISKUP, J. Ch. 1998. *Výkladový slovník odborných výrazov používaných v psychológii*. Bratislava : IRIS, 1998.

HUIZINGA, J. 1971. *Homo ludens. O pôvodu kultury ve hře*. Praha : Mladá fronta, 1971.

BALLEK, L. 1977. *Pomocník. Kniha o Palánku*. Bratislava : Smena, 1977.

## Pomocník ako diagnóza

*Brigita Šimonová*

---

Sú knihy, ktoré sa stávajú celoživotným sprievodcom človeka. Takou je pre mňa román Ladislava Balleka *Pomocník*. Pri každom opakovanom čítaní sa mi odhaľujú nové dimenzie Ballekovho *Pomocníka*. Závisí to od mojej životnej situácie, ale aj od situácie spoločenskej. Súčasná doba nepochybne vtlačá novú skúsenosť a núti nás porovnávať to, čo bolo pred šesťdesiatimi rokmi, s tým, čo nás obklopuje dnes. Ballekov román nás síce oslovoval po vyjdení ako umelecká reflexia o povojnových časoch, žičlivých všelijakým špekulantom, no súčasnosť nám dala nahliadnuť – a robí tak dennodenne – aj do procesov keťasenia, nečestného hrabania majetku, podvodov a klamstiev, cez ktoré sa bezostyšne vysmievajú novodobí zbohatlíci tým, ktorí kradnúť nevedia, alebo im morálne zásady nedovolia takto konať, ba dokonca aj tým, pre ktorých hromadenie majetkov nie je ich životným programom. Pri lektúre spred rokov, i pri tej dnešnej, ma neustále provokovala postava Volenta Lančariča. Je to človek chorý, postihnutý či „gazember“ od prirodzenosti?

Názor na postavu Volenta Lančariča v súčasnej dobe sa síce nemení oproti môjmu náhľadu na ňu v dobe vzniku románu, no zároveň dnes sa vynára možnosť reagovať na ňu cez pohľad na realitu, uprostred ktorej sa slobodne pohybuje celý rad oveľa väčších gaunerov, než bol Volent. Je pravdou, že základ ich charakteru tvorí rovnaká bezohľadnosť, arogancia, neúcta k pravde a životu, no zároveň sa mi ako jeho súčasť vždy vynára aj istý súcit s človekom, oponujúci jednoznačnej charakterovej konštitúcii, v ktorej akoby chýbal nejaký poľudšťujúci rozmer a ktorá akoby ani nerozumela, že na svete je aj dobro ako nezištná súčasť konania človeka bez rozdielu majetkového či spoločenského postavenia.

Pri opätovnom čítaní diela som sa pokúsila identifikovať si pojem pomocník z rôznych uhlov pohľadu. Vynárali sa mi paralely s archetypom pomocníka v ľudovej rozprávke, kde tento typ funguje ako súčasť rozprávkovej nomenklatúry. Diapazón pomocníkov v ľudovej rozprávke sa rozprestiera od čarodejných magických predmetov až po ľudských pomocníkov – priateľov a spomenula som si konkrétne aj na Perraultovho Kocúra v čižmách. Za to, že si ho najmladší mlynárov syn ako dedičstvo ponechá, pomôže mu nadobudnúť majetok. Pravda, toto nadobudnutie má charakter podvodu. Kocúr sa stane nielen pomocníkom, ale aj manipulátorom hrdinovho osudu.

Ballekov pomocník Volent Lančarič nemá od konania spomínaného kocúra v čižmách ďaleko, aj on sa stane manipulátorom Riečanovho života v jeho profesijnej i súkromnej sfére, získava mu majetok, no vezme si jeho ženu, neskôr jeho dcéru, a stane sa, na rozdiel od rozprávky, aj skazou Riečanovej rodiny.

Modelovanie postavy Volenta Lančariča autor organizuje prostredníctvom fyzického opisu, jeho konania, dojmov a myšlienok iných postáv o Volentovi, ďalej v autorskom komentári a prostredníctvom reči samotného Volenta. K záznamu vnútorného prežívania sa autor dostáva iba v tej časti knihy, v ktorej sa Volenta zmocní „žiadza“, azda aj cit k Riečanovej žene. Inak postavu Volenta Lančariča vnímame ako typ, cez ktorý prechádza všetko silnejšie a citové po povrchu, postavu, ktorá si ako dieťa zoberie, čo chce, a ide ďalej. Aká je motivácia Volentovho konania, prečo koná tak, ako koná, ako speje k vlastnej zmene? Autor to čitateľovi sprostredkuje aj cez útržkovité monológy, cez zábery na jeho život u Koháryho.

Prvý signál o charaktere Volenta Lančariča dostáva Riečan od úradníka Dobríka, je naň upozornený a „už tušil , že práve za tou ohradou stretne človeka, pred ktorým ho úradník tak dôkladne varoval, a predsa sa strhol a ostal zarazený, keď ho zazrel vzápätí po tom, čo úradník kráčajúc pred ním, roztvoril vrátka na ohrade. Na koženej zástere rozprestretej na širokej lavici s vysokým operadlom, čo stála pred prvým oknom haly, sedel zavalitý chlap v modrom svetri. Bol to Volent Lančarič, pomocník bývalého majiteľa mäsiarstva. Na hlave mal ledabolo nasadený klobúk s kančiami štetinami, medzi nohami, obutými v parádnych dôstojníckych

čičmách, stískal širokú mäsiarsku sekeru s prehnutým poriskom. Pravou rukou obľápal hrdlo demižóna a v ľavej, o ktorú sa opieral, držal zapálenú cigaretu ...“ (Ballek, 1980, s. 22) Už v tomto opise identifikujeme niekoľko signálov, upozorňujúcich na povahu Volenta. Klobúk ledabolo nasadený – znak frajeriny, dôstojnícke čižmy – znak túžby zaradiť sa spoločensky vyššie, sekera ako barlička na upozornenie, že s ním nemožno hocijako zaobchádzať a napokon demižón, ktorý je opäť barličkou – na vlastné potúženie sa, resp. na ponúknutie, ak sa vec dobre skončí. Už v tomto opise rezonuje rozporuplná osobnosť neistého a zároveň bezočivého človeka, človeka, ktorý potrebuje spostredkovateľa, aby sa ponúkol. Úradník Dobrík však Riečana odhovára: „Vyhod'te ho stadeto, ako som vám radil. Ja viem, je to nepríjemné, ale raz, keď ho spoznáte, mi budete d'akovať. Hovorím vám to aj pred ním ... Áno, ja vás na to nahováram, a nahováram vás iba preto, lebo sa cítim za vás zodpovedný, lebo vy nie ste tu oboznámený s ničím.“ (Ballek, 1980, s. 23)

Riečan vníma Volenta ako človeka, ktorý hrdo reaguje a neprosí sa, a keďže sa mu prieči odstrkovať ľudí bez vlastného poznania, Volenta si napriek Dobríkovmu varovaniu necháva.

Volent už v prvom rozhovore prezradí to, čo môžeme nazvať jeho skrytou motiváciu, keď sám hovorí o odchode Koháryho – svojho majstra a pána: „Ako mešter bol ináč tip-top, mali sme samých dobrých kunčaftov, sem k nám chodili... jajajáj ! tí nejlepší kunčafti... Všetko bolo naše... Ale len to banujem, joj, banujem, banujem!... no! že sme sa nedobre rozišli. On toto všetko chcel rozbiť, že to Rusom a Čechom nezanechá... Tu aj Slovákov volajú Čehek... Aj ládičku s dynamitom dotiahol do dvora, ale ja som mu nedovolil búchať, a keď sa začal, že veru aj tak to vyhodí do vzduchu, vzal som, už ani neviem, ako sa to zbehlo, vzal som naňho túto onú... sekeru. Už ma nemal čas udať, ani nebolo komu, len mi povedal, že ved' počkaj, ty zasran, toto raz obanuješ, lebo ty do pekla pôjdeš za to, že si ruku zdvihol na svojho Feri báčiho, svojho druhého apuku...“ (Ballek, 1980, s. 35) To najdôležitejšie prezrádza Volent o sebe v replike **všetko bolo naše**, teda nie Koháryho, ale naše, čo znamená aj jeho. Je to signál, ktorý mal Riečana vystrašiť, tak ako samotný akt zdvihnutia sekery na majstra v opise ďalšieho počínania. **Všetko bolo naše** znamená pre Volenta to, že

aj to ďalšie, čo s novým majstrom nadobudne, bude aj jeho vlastníctvom. Toto sa neskôr potvrdí v horúčkovitej činnosti Volenta v Riečanových službách, v činnosti, ktorá sa po spiknutí s Evou Riečanovou premení na cieľ.

Volent Lančarič v prúde rozprávania, ktoré zdanlivo pripomína táranie, podáva o sebe informácie závažného charakteru: vzťah jeho – siroty ku Kohárymu v sebe obsahuje úctu, obdiv a snahu ho napodobniť. Koháry je pre neho druhý „apuka“, je jeho vzorom, pretože je to pán, síce hrubý, arogantný a surový človek, ale pán. V dome Koháryho, kde sa mu vracali spomienky na šedivé mesto v zahmlených ránach, keď musel v studenej vode umývať črevá uprostred surových mäsiarov, ľahostajných ku všetkému živému, postupne rástlo jeho predsavzatie, predsavzatie siroty, ktorá vie, že je múdrejšia a schopnejšia ako Koháryho syn Peter, a predsa musí žiť v ponižujúcom postavení. Je čas pracovať pre seba. Potrebuje na to prostredníka, sám si nie je istý – prostredníctvom Riečanovcov aj sám chce ochutnať pocit byť pánom.

Volentov charakter prezentuje autor cez drobné situácie v obchode, uprostred chlapov, v bezuzdnom popíjaní, v provokáciách, v kšeftárskej povahe každého jeho počínania. Silná živočíšnosť spojená s provokáciou sa prejavuje v každodenných pracovných situáciách: *„Jedol , zapíjal vínom, stál rozkročený presne pod lampou, šermoval nožom, ostrým ani britva, a veselo hovoril: „ Toto je jeden stroj... / ukázal na hlavu /... toto druhý... / udrel sa po bruchu /... a toto tretí.../ nožom ukázal na rozkrok /... a všetkým strojom niečo treba, no nie? Ja len o ne dbám... zarehotal sa a prehol, a rýchlo žul ďalej, aby si zaraz mohol aj pripiť/... Čo by to bol za život, keby chlap nemal tieto stroje! No nie? Či zle hovorím?“*

*„A srdce?“ opýtal sa Riečan: Rukami sa opieral o dosku stola: hodnú chvíľu zamyslene hľadel na uvarené prasačie srdcia.*

*Volent prestal jesť a začudovaný pozrel na majstra.*

*„Na to som zabudol,“ povedal. Chvíľu si nechtami čistil predné zuby a nato sa dlhšie zadíval na Riečana. Napokon sa zasmial:*

*„Tak potom asi toto.... /ukázal na srdce / ... budem pokladať za stroj. Kde ho prifaráme? Sem?... / ukázal na rozkrok a znovu sa rozosmial/ ... (Ballek, 1980, s. 127)*

Volent si je sám vedomý toho, že naozaj existuje niečo, čo mu je nedostupné rovnako ako sen o sebe ako o pánovi. Je schopný istej sebareflexie: „*Ja že som dobrý človek? Aha... /ukázal figu /...Fitis som ja dobrý človek. Ja keď mám byť dobrý, keď mi farárska myšlienka na oné... do eseho príde, raz dva jej vravím: Šic, šic! Pakuj sa k farárom, ja nemám čas, len zle mi narobiš. Ja radšej mešterko, s ordogmi paktujem, lebo ja radšej čalujem... to len málo ľudí môže na iných skúšať dobré srdce... A načo by som si ho ja mal ťažko skúšať? Mám len jedno, a ľudí je toľko, že ich ani nezrátate. Ja nie som farár, učiteľ, doktor... alebo milionár, aby som mohol byť dobrý. Kto by si ma vážil, keby som bol dobrý, ha? Dobrý môže byť len ten, komu nič nechýba...*“ (Ballek, 1980, s. 178 )

Volent Lančarič stroskotá napriek tomu, že sa dostane k majetku ako Riečanov zať. Stroskotá na zmene spoločenských pomerov a skončí tak, ako musí skončiť – vo väzení. Za ním zostáva citová spúšť, ktorú spôsobil Riečanovej rodine, z nej sa vymaní iba zdanlivý slaboch Riečan, ktorý nájde v sebe silu uniknúť z marazmu. Je schopný vzdať sa všetkého majetku a odísť.

Volent Lančarič je precízna štúdia balzacovského typu o vzostupe a páde jedného človeka, ktorý sa narodil ako pomocník a je mu súdené ním zostať.

Vymanenie sa Volenta spod svojej osudovej určenosti sa teda nekoná, napriek tomu, že jeho pomoc pôsobí ako jed na všetkých, s ktorými sa dostáva do styku. Jeho jedinou a základnou túžbou je byť pánom, z toho pramenia jeho provokácie, pitky, bitky, vzťahy k ženám... Raz stretne rovnocenného partnera, Evu Riečanovú, u ktorej, nebyť jeho, by sa negatívne vlastnosti jej charakteru sotva prejavili naplno.

Lančarič je vlastne postihnutý človek: svojím pôvodom, svojou predurčenosťou a svojimi mylnými predstavami o možnom prieniku do sveta, po ktorom túži – medzi pánov; je to odpudzujúca postava vzhľadom na absenciu morálnych hodnôt, no zároveň je to postava, ktorá vzbudzuje súcit tak, ako ho vzbudzuje Balzacova sesternica Beta.

Ak som na začiatku spomenula Kocúra v čižmách, nebola to iba povrchná analógia. V rozprávke tento typ posluží hrdinovi, usmerní jeho cestu, no oberá ho o vlastnú životnú aktivitu. Všetko dostáva. Volent Lančarič – pomocník –



manipulátor zostáva s prázdnyimi rukami a na rozdiel od kocúra, ktorý získal pohodlné bydllo, sa Volent dostáva na dno. Posledný autorov záber v románe *Pomocník* na túto postavu je väzenská momentka.

*Človeka... ktorého mrzí, že ho všade prijímajú povýšenecky alebo nedôverčivo, ktorý jasne vidí, že mnohí páni nemajú viac vedomostí, ani viac duchaplnosti, ani viac zásluh ako on, no ktorý bezmocne musí čakať v ich predizbách – čo by mal takýto človek urobiť? Odísť.*

(Voltaire, 2000, s. 254) Volent to nedokáže. Odíde však Riečan, ktorý v sebareflexii na záver knihy hovorí, „... že zažil čosi podobné rozprávkam a rozosmial sa...“ Šťastný to človek.

## **Literatúra**

BALLEK, Ladislav. 1980. *Pomocník*. Bratislava : Smena, 1980.

VOLTAIRE. 2000. *Myšlienky alebo rozum podľa abecedy*. Bratislava : Nestor Print, 2000.

## Prečo si nechcel Riečan vyzliecť staré šaty (O problematike narácie v románe Pomocník)

*Juraj Kuba*

---

„Žena, kde mám svoje háby, ha?“

Tvárila sa, že tuho spí, ani sa neobzrela.

„Eva, kde mám svoje háby?!“ zvolal energickejšie.

Prevrátila sa na posteli, zlostne naňho zagánila vôbec nie ospalými očami, prehltla slinu a rozkazovačne vyriekla:

„Háby máš na stole! Toto budú teraz tvoje háby! Nebudeš mi chodiť po uliciach ani dáky vandrák, kočiš z majera. Mám toho po krky! Tam si obleč, čo som ti prihotovila, a ber sa dolu, treba ti otvárať, bude nával.“

„Kde sa moje háby?“ spýtal sa znovu.

„Na stole!“ odvrkla a zakryla sa celá perinou, že už s tým nič nechce mať.

Pribuchol dvere a rozbehol sa nazad do kuchyne. Ešte raz prekutral šatník, potom komoru, ale nič nenašiel, ani len svoju čiapku. Potom, už poriadne v časovej tiesni, si na čosi s úľavou pomyslel. Prehodil si cez seba ženin zimník a náhlil sa v ňom na dvor a odtiaľ, trasúc sa ešte väčšími od zimy a studeného vetra, pod dom do práčovne. Starý kožúšok, rajtky, čižmy a jeho milovaná kožená čiapka ležali pohodené v kúte na polienkach dreva. Pochopil, aký osud im tu žena chystala: mali sa spáliť.

(Ballek, 1986, s. 160)

Muži sa obyčajne v otázke oblečenia správajú skôr prakticky, voči móde a jej požiadavkám sú rezervovanejší ako ženy, hoci ani v tomto prípade nič neplatí stopercentne. No zdá sa, že aj taká maličkosť ako oblečenie dokáže spôsobiť vážnu manželskú krízu, ba dokonca úplný rozpad manželstva, čo je, aj keď priťahujeme za vlasy, prípad manželov Riečanovcov z románu *Pomocník*. Samozrejme, nemáme v úmysle riešiť ďalej otázku vhodnosti či nevhodnosti určitého oblečenia v určitej situácii. Ak sme sa citovaným úryvkom dostali k problematike ošatenia, je to úplne z inej príčiny. Otázky, ktoré sa v tejto súvislosti pred nami vynárajú, smerujú k textu a jeho autorovi. Za všetky aspoň jedna – prečo autor vzhľadom na úctyhodný rozsah

románu zaťažuje čitateľa banalitou, akou je spor dvoch postáv týkajúci sa ich rozdielnych názorov v oblasti odievania? Alebo inak – akú úlohu v príbehu zohrávajú Riečanove šaty a akú funkciu zohrávajú v Ballekovom rozprávaní?

Príbeh rozprávaný v románe *Pomocník* sa dá, značne zjednodušene, zhrnúť niekoľkými slovami: chudobní Riečanovci prišli do Palánku, kde výhodne – ako povojnový konfiškát – získali mäsiarstvo; vďaka svojmu pomocníkovi Volentovi rýchlo zbohatli, zároveň sa však medzi nimi objavili konflikty ústiace do vzájomného odcudzenia a rozpadu manželstva, až sa nakoniec Riečan vrátil späť do svojho rodného kraja. Ako vidíme, príbeh sa zaoberá bez akejkoľvek zmienky o oblečení, z hľadiska príbehu je to skutočne nepodstatná záležitosť. Napriek tomu je informáciám týkajúcich sa oblečenia postáv venovaný zaujímavý priestor. Pokúsime sa o krátke zhrnutie:

Vojenské rajtky, sveter, krátky kožúšok, čižmy a kožená čiapka so štítkom – to je oblečenie, v ktorom prišiel Riečan prvýkrát do Palánku a ktoré sa stalo hneď od začiatku jeho typickou charakteristikou – najmä čiapka, tú si z hlavy neskladal ani počas letných horúčav. Po zariadení najnevyhnutnejších vecí priviedol do Palánku aj svoju ženu a dcéru. Obe boli oblečené v horniackom kroji, Riečanová pri vstupe do nového prostredia pociťovala nepokoj – zdalo sa jej, že šaty, ktoré má na sebe, sú objektom posmechu okoloidúcich ľudí. To je prakticky jediná situácia, v ktorej ju môžeme vidieť oblečenú v kroji – neskôr ju už stretávame iba v módnych šatách („hotová dáma“, Ballek, 1986, s. 116). Mení sa aj prostredie, v ktorom Riečanovci žijú (zaobstarajú si typický meštiansky dom), ich správanie, slovník – len Riečan sa nemení, dokonca v novom „panskom“ prostredí pôsobí tak trochu komicky. Prvá vážnejšia zvada medzi Riečanovcami sa týkala Riečanovho oblečenia – šaty, ktoré mu žena kúpila, ukryl do skrine. Ďalšia hádka, po ktorej Eva začala Riečana ignorovať, sa opäť týkala aj jeho šiat. Keď sa Riečan rozhodol odísť domov, aby s pomocou svojej matky a súrodencov vyriešil situáciu v Palánku, prvýkrát si obliekol nové oblečenie, ktoré mu voľakedy kúpila Eva, doma však opäť chodil iba v košeli, „aby vyzeral domáckejšie“ (Ballek, 1986, s. 392).

Pokúsime sa o malý experiment. Stručne sme zrekonštruovali príbeh Riečanovcov. Snáď by bolo možné zrekonštruovať aj „príbeh“ ich šiat.

ČASOVÁ OS ↓	<i>príbeh Riečanovcov</i>	<i>„príbeh“ ich šiat</i> (oblečenie postáv v jednotlivých fázach príbehu)
	príchod do Palánku	<i>Riečan</i> – staré oblečenie (nosí ho počas celého pobytu v Palánku)
		<i>Riečanka</i> – kroj
	život v Palánku (bohatstvo, konflikty)	<i>Riečan</i> – staré oblečenie (odmieta si obliecť nové, až keď z Palánku odchádza, oblečie si nové šaty)
		<i>Riečanka</i> – „panské“ šaty
	definitívne odcudzenie, odchod Riečana	<i>Riečan</i> – zbavuje sa „palánskych“ šiat
		<i>Riečanka</i> – „panské“ šaty

Všeobecne platí, že každé rozprávanie je charakterizované dvoma znakmi – má nejaký príbeh a je rozprávané (Úvod do literárnej vedy, 1999, s. 59; ide v podstate o známe formalistické delenie na fabulu a sujet). Nie je potrebné pripomínať, že spôsobov, ako vyrozprávať tento príbeh, je viacero – hádam nepreženieme, ak budeme hovoriť o nekonečnom množstve. Pri akceptácii štrukturálneho chápania rozprávania sa vysvetlenie mnohorakých možností narácie toho istého príbehu zdá byť o niečo prístupnejšie, a to najmä vtedy, keď sa zameriame na jednotky narácie a ich spôsob usporiadania do vyššieho celku – rozprávania, pričom sa – z dôvodov čisto pragmatických – chceme opierať o štrukturálnu analýzu rozprávania Rolanda Barthesa. Autor literárneho diela vhodnou selekciou a kombináciou naračných jednotiek (jeho úplná sloboda v tomto procese sa javí ako otázna) vytvára vlastnú, výsostne svojskú a jedinečnú štruktúru.

Štrukturalizmus charakterizuje štruktúru ako relatívne ucelený súhrn funkcií (Chvatík, 2001, s. 30-31), pričom pod funkciou je potrebné rozumieť zámerné a cielené konanie v rámci celého radu konaní, ktorého úlohou je uvádzať rad ďalších

konaní<sup>15</sup>. V Barthesovej teórii je funkcia definovaná ako elementárna naratívna jednotka. A práve otázka funkcie (a funkčnosti) informácií týkajúcich sa odevu postáv románu *Pomocník* je základným problémom nášho príspevku.

Na tomto mieste musíme priznať, že pokus o vytvorenie „príbehu“ šiat Riečanovcov bol do istej miery zavádzajúci. Zohľadňovali sme pri ňom iba existenciu jednej skupiny naratívnych jednotiek chápaných ako konanie s funkciou. Okrem nich v rozprávaní obyčajne vystupujú aj jednotky iné, ktoré nemožno charakterizovať ako „konanie uvádzajúce ďalšie konania“ (Úvod do literárnej vedy, 1999, s. 60) či odkazovanie ku „komplementárnemu a následnému aktu“ (Barthes, 1994, s. 76). Ide o indexy (Barthes) – jednotky informujúce o osobách a situáciách, zamerané napr. na charakter, stav alebo emocionálnu situáciu postáv. Inými slovami, v štruktúre narácie existujú jednotky, ktoré poukazujú na to, čo sa deje, koná (čo konajú osoby), a jednotky, ktoré poukazujú na pôvodcov konania, na okolnosti konania a diania (prečo a za akých okolností sa koná alebo niečo deje) a ktoré roviny deja spájajú s ďalšími rovinami – s rovinou postáv, prostredia, prípadne narácie. Problematická pri zostavovaní „príbehu šiat Riečanovcov“ bola snaha vytvoriť dej (sled akcií) výlučne pomocou indexov (informácií o oblečení postáv), čo by mohlo zmiast'ť najmä čitateľa, ktorý sa s románom *Pomocník* stretáva prvýkrát až vďaka tomuto príspevku, čitateľa bez „znalosti kontextu“. Napriek tomu svoj „experiment“ považujeme za funkčný – minimálne pomohol zvýrazniť jeden zaujímavý fakt – motív šiat (oblečenia postavy) sa obyčajne „kryje“ s dejovými zvratmi románu.

Prvé stretnutie s Riečanovým oblečením môže čitateľ, ako sa to stalo aj nám, nechať bez povšimnutia. Až v priebehu ďalšieho rozprávania, ak je aspoň trochu paranoidný (Umberto Eco), upúta tento problém jeho pozornosť a môže dôjsť až do štádia, v ktorom hádku dvoch postáv o oblečení začne vnímať ako „kamufľáž“ a hľadať za ňou „niečo viac“. Príčina prvotného „prehliadania“ je zrejmá – čitateľ akosi automaticky predpokladá (možno poučený skúsenosťou), že opis Riečanovho odevu

---

<sup>15</sup> Spomeňme si na úvodnú hádku oboch postáv. Keď Riečanka požaduje od svojho muža, aby ošúchané staré šaty vymenil za panské, je to konanie, ktoré otvára minimálne dve ďalšie možnosti konania (funkcie) – buď Riečan jej žiadosť akceptuje a podriadi sa (zamedzí možným ďalším konfliktom), alebo to odmietne a prispeje tak k možnosti vzniku konfliktov nových. Rozhodne sa pre druhú možnosť.

je tzv. informantom, teda že má čisto informačnú funkciu (vonkajšia identifikácia postavy) a ako taký má (bude mať) minimálny vplyv na sled akcií. Rovnakou funkciou disponuje aj informácia o oblečení Riečanky v čase príchodu do Palánku. Rozprávač však touto informáciou nekončí a pokračuje ďalej. Riečanka, kráčajúc po meste oblečená v kroji, prežíva nepríjemné pocity – cíti sa smiešne (Ballek, 1986, s. 40) – index poukazujúci na pocit postavy – a nemôže zniesť posmech, ktorému je vystavená nielen ona, ale najmä jej dcéra (tiež v kroji), čo je už jednotka implikujúca istú koreláciu – právom môžeme očakávať, že Riečanka situáciu nenechá „len tak“ a nejakým spôsobom sa ju bude snažiť vyriešiť (nezvykne si v novom prostredí a bude sa chcieť napr. vrátiť domov, alebo bude posmechu vzdorovať atď.). Ako vidieť, prvok na prvý pohľad marginálny (všetky udalosti, poznámky na ceste do Palánku sa len zoskupujú okolo dvoch kardinálnych jadier príbehu – odchod z predchádzajúceho bydliska a príchod do Palánku) má „diskurzívnu funkciu“ (Barthes, 1994, s. 77), teda istým spôsobom pobáda naratívny diskurz (text príbehu).

Podobne zmienka o Riečanovej oblečenej v módnych šatách by mohla byť chápaná ako čistý informant, čo by bolo možné v prípade izolácie tohto prvku od kontextu. Čitateľ (aj teraz, rovnako ako v predchádzajúcich prípadoch, sa odvolávam na čitateľa „paranoidného“, teda do istej miery ideálneho) na pozadí predchádzajúcich informácií zistí zmenu oblečenia Riečanky, čo je informácia nedôležitá pre konanie samotné (prezlečenie), ale je dôležitá vzhľadom na svoje poukazovanie na subjekt konania (index zameraný na charakter postavy). V prúde narácie, v procese korelácie a budovania kontextu tak postupne vzniká portrét postavy.

Pod každým oblečením sa skrýva človek – túto vetu myslíme skôr metaforicky – a aj za šatami v románe *Pomocník* možno nájsť človeka. Šaty tu ukazujú a zintenzívňujú kontrastnosť dvoch postáv – Riečana a jeho ženy a ich odlišné reakcie na životnú zmenu, ktorú príchodom do Palánku prežívajú. Pokiaľ sa Eva veľmi rýchlo a rada prispôbuje (plní sa tu jej dávna predstava o živote), Riečan nie je takéhoto kroku schopný, a to nie iba preto, že by sa bál zosmiešnenia. K svojim šatám má vybudovaný zvláštny vzťah zachádzajúci, možno to bude vyzerat' smiešne,

až do oblasti nadprirodzena. Riečan je poverčivý a verí, že ak sa ich vzdá, prihodí sa nešťastie s katastrofálnymi dôsledkami, pričom čoraz viac sa za pojmom nešťastie skrýva obava z odhalenia čierneho obchodovania jeho pomocníka a neskôr aj jeho ženy. Šaty sú teda niečo ako talizman, vzdať sa ich znamená ocitnúť sa v rukách priam iracionálne pôsobiaceho nebezpečenstva.

Inak sa k svojim šatám stavia Riečanova žena. Pokiaľ jej muž je s tými svojimi spojený duševne, ona na ne nazerá z čisto racionálneho stanoviska – chápe ich spoločenskú funkciu a zároveň v nich vidí prostriedok slúžiaci k dosiahnutiu svojich cieľov – aby si dokázala získať primerané miesto v palánskej societe, dokáže vyzliecť svoj kroj, aby si udržala Volenta ako výhodný a lacný zdroj bohatstva, dokáže si vyzliecť aj „panské“ šaty.

Do popredia teda vystupuje znaková funkcia (Riečanových) šiat (literárne dielo ako znak<sup>\*\*</sup>). Tie svojím výzorom môžu – a podľa jeho ženy sa tak aj deje – znižovať sociálny štatút Riečana a celej rodiny v očiach Palánku. Šaty však nehovoria iba smerom navonok. Oveľa intenzívnejšie je zameranie tohto znaku smerom k Riečanovcom – obidvom, najmä však Riečanke: pripomínajú minulosť, s ktorou sa chcú tieto postavy istým spôsobom vyrovnáť. Kým Riečanka ju chce poprieť, vymazať z pamäti a vybudovať si od základu nový život, Riečan, tak ako nie je schopný vyzliecť si svoje staré šaty, nie je schopný a ochotný poprieť svoj predchádzajúci život, zabudnúť naň. Vznikajú tak dva príbehy ľudí, ktoré pre svoju zviazanosť smerujú k vzájomnému konfliktu. Prvý reprezentuje Riečanka a jej zmyselnosť, tvrdá cieľavedomosť a aktivita, druhý Riečan so svojou asketickosťou, bojovnosťou a pasivitou. Keď sa konečne aj on rozhodne „konať“ (vyzlecie si „palánske“ šaty), je už neskoro – situáciu, v ktorej sa ocitol, už nedokáže zvrátiť. Hádko o šatách teda vonkoncom nie je zbytočným plytvaním priestoru, naopak. Je to stret dvoch odlišných koncepcií, dvoch odlišných predstáv o živote. Každý konflikt má svoje obeť – tu je ňou manželstvo Riečanovcov, ale nielen ono. Medzi obeť

---

<sup>\*\*</sup> „Všetchny složky tradičně nazývané formálními jsou ... v uměleckém díle nositely významů, částečnými znaky. A zase naopak, složky nazývané spravidla obsahovými (tematickými) jsou svou povahou také jen znaky, které nabývají plného významu teprve v kontextu uměleckého díla“ (Doležal, 2000, s. 174).

tohto stretu možno zaradiť aj Volenta Lančariča (podľaohol Riečanke) a najmä mladú Evu Riečanovú, v ktorej príbehu opäť dôležitú úlohu zohrávajú šaty: príchod do Plánku – kroj, život v Palánku – panské šaty, život po „palánskom“ období – „špinavá sukňa a strakatá šatka uviazaná na babku“ (Ballek, 1986, s. 402).

Ukazuje sa, že za spomínanou manželskou hádkou, citovanou v úvode príspevku, sa skrývalo niečo významnejšie ako len konfrontácia rozdielných predstáv o oblečení. Nieкто môže nadobudnúť dojem, že „problém“ (nielen Riečanových) šiat je v tomto príspevku zbytočne dramatizovaný, myslíme si však, že úloha, ktorú šaty v *Pomocníkovi* zohrávajú, nie je síce kľúčová, ale napriek tomu zaujímavá. Prinajmenšom možno motív\*\*\* šiat v tomto románe chápať ako názorný príklad prvku, ktorý sa síce na prvý pohľad môže javiť ako prázdny a nefunkčný, no ktorý v priebehu narácie získava nové konotácie a tým aj nový stupeň dôležitosti, čo je zasa dôkazom toho, že hodnota prisudzovaná nejakému štruktúrnemu prvku v konkrétnom čase vykazuje z hľadiska dlhšieho časového obdobia obyčajne znaky relatívnosti.

Na záver ešte jedna poznámka – najčastejšie používaným pojmom v tomto príspevku je pojem šaty. Nazerajúc na rozoberaný problém z určitého nadhľadu, prichádzame k názoru, že šaty a najmä manifestácia istého dynamického vývinu prostredníctvom šiat implikujú iný centrálny pojem či dokonca jednu z centrálnych tém *Pomocníka*, ale aj ďalších „palánskych“ kníh. Je ňou, podľa nás, zmena – vonkajšia (zmena oblečenia, spoločenská zmena, časová zmena – plynutie času), jej zásah človeka a jej vplyv na jeho život – a teda aj zmena vnútorná, subjektívna. Koniec-koncov, výstižne to v Agátoch pomenoval Dr. Varga: „...chcem poukázať na to, čo značí v ľudskom živote prevrat a každá väčšia zmena – jedných pribrzdí, zmätie, ba aj znivočí, kým ďalším, spravidla mladším a všetkým menej závislým na starom živote, dožičí prudký štart, ako sa teraz vraví, až nevídanú akceleráciu“ (Ballek, 1981, s. 512).

---

\*\*\* Motív vnímaný ako „súbor operácií s funkciami“ a ako segment s „priebežným“ charakterom, ktorý sa v texte opakovane vynára a stráca vždy s novými konotáciami (Krausová, 1984, s. 101 a 115).



## Literatúra

BALLEK, Ladislav. 1986. *Pomocník*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

BALLEK, Ladislav. 1981. *Agáty*. Bratislava : Smena, 1981.

BARTHES, Roland. 1994. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. Text, 1994, č. 1, s. 70 – 96.

DOLEŽAL, Lubomír. 2000. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno : Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1

GRYGAR, Mojmir. 1999. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno : Host, 1999. ISBN 80-86055-61-2

CHVATÍK, Květoslav. 2001. *Strukturální estetika*. Brno : Host, 2001. ISBN 80-7294-027-9

KRAUSOVÁ, Nora. 1984. *Význam tvaru – tvar významu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.

*Úvod do literární vědy*. Praha : Herrman & synové, 1999.

## Skepsa a čo s ňou?

*Ladislav Čúzy*

---

Umelecké dielo, a teda aj literárne dielo chápeme ako komplikovanú štruktúru obsahujúcu množstvo signálov otvárajúcich priestor pre ich čitateľské dotvorenie. Samozrejme, komplikovaný priestor pre individuálne tvorivé dotvorenie nevytvára každý text. Ale ak ide o dielo, ktoré chce prežiť dobu svojho vzniku, tak musí túto potenciú obsahovať. Pri čítaní rozsiahleho diela Ladislava Balleka dostáva čitateľ množstvo rozličných impulzov, ktoré musí pri individuálnej interpretácii dotvárať a riešiť. Časť otvoreného priestoru vznikla v dôsledku zámerných autorských intencií zakomponovaných do textu, ale charakter určitej časti interpretačného priestoru textu dotvára aj zmena literárnej situácie, do ktorej sa text postupom času dostáva pri každom novom čítaní. Potom sa do popredia môžu dostať iné roviny textu ako pri prvých čítaniach.

Práve pri čítaní kníh Ladislava Balleka som mal pocit, že sa v nich nachádzajú roviny, ktoré v minulosti neboli interpretačne zdôrazňované, že sa na ne neupozorňovalo.

Ladislav Ballek sa často v minulosti označoval ako autor, v ktorého dielach dochádza k implicitnému formulovaniu ucelenej životnej koncepcie. Súhlasíme s týmto názorom, ale na druhej strane sa stále viac a výraznejšie tento názor narušuje zistením, že okrem tematizovaného uceleného názoru sa v Ballekových prácach nachádza aj veľa existenciálnej skepsy a filozoficky problematizujúcich pasáží vyvracajúcich aspoň do určitej miery túto predstavu. Problematizujúce náznaky sa azda nie náhodne objavujú najmä v jeho prvých prózach z konca 60. rokov a v prózach z obdobia rozpadu socializmu u nás, teda z 80. a 90. rokov.

Podnetom našej úvahy je konštatovanie Jána Števčka, s ktorým sa stretávame v jeho knižke *Dejiny slovenského románu*, v kapitole *Román harmónie*. V nej sa zaoberá románovou tvorbou Ladislava Balleka. Ján Števček si dáva otázku: „O čo sa

usilujú Ballekove postavy a čím sú determinované?” A vzápätí na ňu aj odpovedá: „Ich cieľom je vyrovať sa s realitou, prekonať rozporovosť sveta v paralelnom úsilí o sebaepochopenie i pochopenie dejín. V tomto je napokon aj zmysel celého Ballekovho románopisectva, a nielen jeho jednotlivých románov. Písať román znamená pre neho nájsť riešenie, nie nastoliť rozpor” (s. 544). Ján Števček svoju myšlienku rozvíja ďalej a uvažuje už v širšom kontexte, keď tvrdí, že “druhá polovica rokov šesťdesiatych v našom duchovnom spoločenskom živote je dobou kríz, koniec rokov šesťdesiatych a roky sedemdesiate sú hľadaním riešenia nových istôt. Ballek je epický básnik prelomu od stavu krízy ako intelektuálneho reflektovania spoločenskej situácie k tvorbe situácie novej, keď ide nielen o obnovenie socialistickej koncepcie literatúry, ale i spoločenského života” (s. 544). Myslíme si, že Ján Števček mal v mnohom pravdu, ale to, o čom hovorí, nie je úplnou pravdou. Z Balleka chcela mať socialistická literárna kritika asi skutočne autora syntetizujúceho novú predstavu o socialistickej literatúre a azda aj o socialistickej etike. Je možné, že sa o to usiloval aj sám autor, ale jeho texty svedčia aj o všeličom inom. A to je azda aj dobre a bude to azda aj problém pre budúcich literárnych historikov (pravda, ak o pár rokov bude ešte literárna história niekoho zaujímať).

Aký je teda vzťah medzi formovaním zovšeobecňujúcej predstavy a dokonca „hľadaním riešenia nových istôt” a individuálnou skepsou v jednotlivých prácach Ladislava Balleka?

Ako je známe, Ladislav Ballek vstúpil do literatúry tromi tzv. farebnými prózami. V každej z nich sa dostala do popredia postava vyznačujúca sa existenciálnou skepsou. Pod pojmom existenciálna skepsa rozumieme pocit postavy obsahujúci dojem, že jej existencia nemá zmysel. Teda ide o ontologický problém. Tento pocit je vo vzťahu k Ballekovým postavám explicitne nevysvetlený a odsunutý zo spoločenského a politického priestoru každodenného života postáv do iracionálnej sféry.

Románová novela *Útek na zelenú líku* (1967) je vlastne prózou všedného dňa. Nejde však len o „povrchový” opis diania, ale o pokus o hlbšiu psychologickú analýzu konania postáv, avšak bez ich všestrannejšieho psychologického

prekreslenia. Taro Vulkán, ústredná postava tohto dielka, zhnusený životom, nenachádza zmysel svojej existencie. Rozohráva krutú hru s okolitými postavami. Ako zdôraznil Ján Števček, „Taro pripomína hráča cynickej životnej hry, provokujúceho ľudí k úprimnosti, aby ich napokon sklamal iróniou alebo odstupom” (s. 545). Skutočne, dokonca sám Taro hovorí, že sa hrá, je teda hráčom. Avšak prečo? Z filozofického hľadiska je najdôležitejšia jeho „hra” s bývalým klerikom Pokorným, ktorý reprezentuje iný spôsob myslenia, ako je jeho. Pokorný reprezentuje veriaceho človeka, pre ktorého je najvlastnejšou vlastnosťou pokora a nutnosť konať dobro. Pokorného smrť je výsledkom absurdnej náhody, alebo je logickým výsledkom pôsobenia jeho životnej filozofie? Doba neumožňovala uplatniť jeho ideály, ale prečo potom spáchal Taro Vulkán samovraždu? Hráč, ktorý chápe hru vo felicitnom zmysle, určite samovraždu nespácha. Románová novela *Útek na zelenú lúku* prakticky neobsahuje žiadne explicitne vyjadrené spoločensko-politické pozadie. Zdá sa, že čin Tara Vulkána nie je ničím odôvodniteľný, len existenciálnou skepsou. Život jednoducho pre neho nemá zmysel.

V novele *Púť červená ako ľalia* využil Ballek podobnú opozíciu medzi dobrom a altruizmom a pocitom nezmyselnosti života. Altruistický stavec Diamant, ktorý verí v človeka, hľadá na samote zmysel života. Je to z hľadiska tematizovania pocitu životnej skepsy zaujímavá postava. Diamant neneguje život. Práve naopak, ale napriek tomu, že si myslí, že v živote nespravil zásadnejšiu chybu, zostal sám.

Pocit existenciálnej skepsy, ústiaci do nemožnosti nájdania zmyslu života, ovplyvňuje konanie dvoch postáv: neznámeho cudzinca, úspešného vojenského experta, ktorému v živote vlastne nič nechýba, len ten zmysel života. Opäť, tak ako to bolo vo vzťahu k Tarovi Vulkánovi, ani tentoraz sa nedozvedáme, čo zapríčinilo jeho psychickú situáciu. Dozvedáme sa len, že sa neustále niečoho bojí, ale prečo? Je to choroba alebo životný postoj?

Podobné pocity, avšak zaregistrované v konaní postavy už oveľa skôr, otcom Diamantom, mal jeho syn Richard. Napriek tomu, že mu Diamant neraz vysvetľoval, že „ľudský život sa skladá z túžby žiť a z túžby veľa urobiť. Aby človek ostal aj po

smrti medzi ľuďmi” (s. 55), Richard si myslel niečo iné. Podľa neho „život sa skladá z bezduchej prázdnoty” (s. 55).

Pocity existenciálneho ohrozenia a existenciálnej skepsy v oboch prípadoch boli príčinou samovraždy ich nositeľov.

S inou tematizáciou existenciálnej skepsy sa stretávame v Ballekovom románe *Biely vrabec*. Rasťo Rodan taktiež zisťuje, že veľmi nemá prečo žiť. Práca ani individuálna existencia ho neuspokojujú. Reakciou na pocity nezmyselnosti života je však tentoraz skôr recesný prístup k životu, ako rezignácia. Aj táto postava, avšak v inom zmysle ako Taro Vulkán, začína hrať svoju hru. Je to však len zdanlivo uvoľňujúca hra. Keď sa už zdá, že Rasťo Rodan prekoná existenciálnu skepsu, azda v intenciách Ballekovej filozofie života, prostredníctvom lásky k Alžbete Brettlovej, s ktorou sa má oženiť a začať nový život, zasiahne osud alebo autor? Ako vieme, pointa románu je opäť skeptická. Alžbeta Brettlová zahynie spolu s iným nápadníkom, doktorom Lékym. Ten spôsobil autonehodu s následnou smrťou oboch asi zámerne a Rasťa Rodana odvádzajú do blázince. Veď život je asi skutočne bláziniec. Biely vrabec sa taktiež nenašiel, tak ako? Skepsa je zreteľne v popredí, hoci sa začína predsa len trošku rozvidnievať.

Deziluzívny životný pocit analyzovaných postáv prvých troch Ballekových kníh zodpovedal životnému pocitu často tematizovanému v prácach mladých spisovateľov debutujúcich v 60. rokoch, zväčša stojacich v opozícii voči dobovej predstave o charaktere a filozofii socialistickej literatúry. Či bol skutočne aj vyjadrením autorských pocitov, alebo išlo len o módnú autorskú štylizáciu, to vie len sám ich tvorca. Empiricky sa to dokázať, samozrejme, nedá.

Sedemdesiate roky už znamenali v slovenskej literatúre, ale ako vieme, aj v politickom a spoločenskom živote novú kapitolu. Doba sa zmenila a zmenil sa aj charakter Ballekových postáv. Socialistická literárna kritika už nemohla v dôsledku preferovania optimistickej budúcnosti akceptovať skeptikov, ktorých životné postoje smerovali k nihilizmu a nebodaj k samovražde ako reakcii na bezperspektívnosť života. V Ballekových prózach sa nachádza veľa postáv, ktoré sa v živote nevedia veľmi orientovať, ale ani ich nenapadne, aby kvôli svojim deziluzívnym životným

pocitom páchali samovraždu. Nachádzajú si iné kompenzujúce prostriedky, prípadne sa u nich objavujú prvky melanchólie, ktoré úspešne či menej úspešne dokážu tlmiť (napríklad strážmajster Blaščák či vojak Ján Šuhajda z *Lesného divadla*). Jednoducho v Ballekových textoch zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov zvíťazil život, a teda do určitej miery aj životný optimizmus. Tvrdenia Jána Števčeka o Ballekovi ako o prekonávateľovi spoločenskej krízy a syntetikovi predstavy nového života v konkrétnom socialistickom spoločenskom priestore malo svoje opodstatnenie.

Problém tematizácie životnej skepsy sa však u Balleka opäť objavuje v inej forme, ako v minulosti koncom osemdesiatych rokov. Mám na mysli román *Čudný spáč* a v ňom dve postavy. Hlavnú, nevelmi životnú postavu slovenského bojujúceho intelektuála architekta Stanislava Marka a jeho priateľa, taktiež architekta Vlada Krnáča. Obaja končia svoju životnú púť tragicky (ani jeden však nespáchal samovraždu). Ale skepsa, ktorá sa v ich životných postojoch postupne objavovala, nevyplývala z pocitu existenciálnej nezmyselnosti života. Išlo o skepsu, vyplývajúcu z nenaplnenosti ich pracovných túžob. Jej príčinami boli nesplnené životné plány. Aké boli tie plány a aká bola ich predstava optimálneho života, to v tomto momente ani nie je tak podstatné.

Podľa môjho názoru najproblematickejším dielom Ladislav Balleka je román *Trinásty mesiac s podtitulom (Sen noci mesačných)*. Podľa autorovho vyjadrenia vznikol kedysi medzi *Bielym vrabcom* a *Južnou poštou*, ale vyšiel až v roku 1995. Aj to sa stáva. Problém je však v tom, že celá filozofia románu sa opiera o symbol trinásteho mesiaca. Napriek tomu, že Dana Kršáková tvrdí, že „v Ballekovej próze vedia všetci, čo je to ten očakávaný, preklínaný, ale nikdy neidentifikovaný trinásty mesiac” (Kršáková, 1996, s. 48), mne to nie je celkom jasné. Zdá sa mi, že trinásty mesiac symbolizuje nejakú zmenu, v podstate zmenu, ktorá spôsobí človeku nepríjemnosti, s ktorou sa nebude vedieť vyrovnáť. A skutočne, všetci traja bratia - Ľuboš, Branko i Boro sú pod tlakom možného, vlastne takmer istého príchodu tohto trinásteho mesiaca. Je zrejmé, že v oboch vyvoláva dezilúziu, strach, skepsu a pocit neistoty. Reakcia na túto skutočnosť však ani u jedného z bratov nie je nihilistická. Práve naopak. Každý si modelovo volí iný spôsob obrany. Ani jeden zo spôsobov

však nevedie k skutočnej záchrane. „Tým, že negujú odcudzený svet a preferujú svojho druhu teologické dišputy, sny či naopak, živočíšne pudy, len ilustrujú typ svojej inakosti a objasňujú príčinu vydedenosti” (Kršáková, 1996, s. 49).

Myslím si, že aj pre tri postavy *Trinásteho mesiaca* je skepsa tým, čo determinuje ich vzťah k okoliu a svetu. Ich skeptické chápanie sveta dokonca zastiera autorom plánované symbolické tematizovanie týchto postáv, ktoré bolo zmazané a zatemnené azda prepracovaním textu a jeho zaradením do novej spoločenskej i literárnej situácie.

Problematickejšie je však to, čo je to teda ten trinásty mesiac. Je to symbol chápaný vo všeobecnosti. Neveríme. Ballek nie je autor, ktorý by nechápal vývin a bál sa zmien. Veď o nich hovoril vo svojich najlepších knihách. Práve časový posun vydania knihy a fakt, že kniha bola prepracovaná (môžeme len predpokladať, aj to s rizikom veľkých omylov, čo je pôvodné a čo prepracované, prípadne doplnené), spôsobili, že do významového poľa pojmu trinásty mesiac sa dajú vtesnať vlastne úplne protikladné fakty, samozrejme tematizujúce spoločensko-politickú problematiku, lebo asi o ňu išlo skôr, ako o problematiku ľudského bytia v jej filozofickej podobe.

Ako je z povedaného zrejmé, v Ballekovom diele sa nachádza relatívne dosť postáv poznačených životnou skepsou, dokonca neraz ústiacou v nihilizme. Treba však upozorniť na skutočnosť, že ide vždy o mužské postavy. Azda to vyplýva z latentne prítomného Ballekovho autorského postoja k ženám, ktorý tematizuje ženy neemancipovane ako nositeľky citovosti, a teda ako reprezentantky životodarnej sily a nie nihilizmu. Ale to je už iná kapitola.

A čo na záver? Je zrejmé, že v prvých troch Ballekových prózach nenachádzame žiadne istoty, azda len hľadanie, ktoré je v podstate neúspešné. V druhej fáze jeho tvorby, počnúc *Južnou poštou* a končiac *Lesným divadlom*, možno skutočne súhlasiť s Jánom Števčekom. Tematicky zväčša implicitným spôsobom Ballek predkladá svoju predstavu obrysov a základných hodnôt spoločenského a politického života. Keďže sa socialistická perspektíva chápala optimisticky a oficiálne sa o jej naplnení nepochybovalo, aj postavy ovplyvnené skepsou v

akejkoľvek podobe sa z jeho prác celkom logicky stratili. Ako sa však zdá, doba nepotvrdila Ballekovu predstavu. Socializmus je preč a toto všetko je zrejmé najmä z jeho románu *Čudný spáč*. Azda aj preto sa v tomto románe opäť stretávame s postavami, ktoré nenachádzajú harmonizujúce východisko zo svojich životných situácií.

V názve sme využili celkom zámerne otázku. O čom vlastne svedčia Ballekove postavy skepticky reagujúce na svoju individuálnu existenciu či na spoločenské pomery? Odpovedí je určite viac. Ako sme už naznačili, komplikovaná štruktúra literárneho diela aj v teoretickej polohe predpokladá možnosť rôznorodých interpretácií, takže nech si tento fakt zhodnotí každý ako chce. Azda aj v tom je určitý pôvab literárneho diskurzu.

## **Literatúra**

KRŠÁKOVÁ, Dana. 1996. Pozdrav z učňovských rokov. In: *RAK*, 1, 1996, č. 1, s. 48 – 49.

ŠTEVČEK, Ján. 1989. *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.



## Esej u Balleka

*Vladimír Petrík*

---

Veľa esejistov sme na Slovensku nemali. Esej znamená vyhranený životný aj estetický názor, a to býva dosť zriedkavé. Ak sa obmedzíme na 20. storočie, možno v tejto súvislosti hovoriť najmä o Štefanovi Krčmérym, Alexandrovi Matuškovi a Vladimírovi Mináčovi. Každý z nich predstavuje osobitný tvorivý typ – a to aj pokiaľ ide o žáner eseje. Ako sa pridružuje k týmto trom osobnostiam Ladislav Ballek, čo prinášajú jeho texty, ktorými charakteristickými znakmi sa vyznačuje jeho esej? V tejto úvahe som sa oprel o knižné vydanie Ballekových esejí *Zlatý stôl* (2000), pretože editori zaradili do nej všetko podstatné, čo Ladislav Ballek publikoval v rokoch 1974 – 1999.

Krčméryho esej je založená na asociatívnosti, pretože na nej je založené celé jeho uvažovanie. Krčméryho asociatívnosť nie je rozbiehavá, vyplývala z vnímania literatúry (ale aj kultúry a spoločnosti) ako organického celku, v ktorom sa možno pohybovať v priestore a čase tak, že sa hľadájú – či skôr nachádzajú – príbuznosti alebo rozdiely; medzi autormi, dielami, školami, epochami. Krčméry zažil mladosť, to znamená vek, v ktorom sa rodí osobnosť, v rámci rakúsko-uhorskej monarchie, vstrelal do seba jej viacjazyčnosť, multikultúrnosť, ale aj kontroverznú multietnickosť. Identifikoval sa so slovenským národom, no kultúrne bol stredoEurópanom, ak nie vôbec Európanom. A tento fakt dal jeho písaniu, jeho textom základný impulz.

Alexander Matuška, ktorého pokladáme za slovenského esejistu par excellence, vkladal do svojich textov veľa „tvárnej“ energie. Nechcel, ako sa vyjadril, len čosi napísať a zmiznúť čitateľovi z očí a z pamäti. Chcel – a v tom je moment voluntárnosti, ktorý ostatným tu menovaným chýba, resp. nie je taký vypuklý – práve ostať vo vedomí verejnosti čím dlhšie, chcel sa doň zapísať v podstate natrvalo. Preto konštruuje vetu, vypoointúva ju, trvalo narába s hyperbolou, ale aj s aforizmom, aby

dodal váhu tomu, čo chce povedať, no predovšetkým vzbudiť pozornosť. Je vtipný a často sarkastický, lebo chce presadiť svoju pravdu akoby proti všetkým. Táto sústredenosť na seba (cez sústredenosť na podobu textu) nie je nijakým narcizmom. Za ňou je veľmi vážna snaha a zámer zdvihnúť netrebný a konzervatívny národ, ktorý „leží“ v minulosti, na kultúrnu úroveň porovnateľnú s ostatnou Európou. Matušková esej je poslanie.

Nadosobné poslanie charakterizuje aj Mináčovu esej. Spočíva na argumentačnej sile, na koncepcnosti, na jasnosti (jednoznačnosti) postoja a formulačnej zreteľnosti. A najmä na ideovej ofenzívnosti. Jeho „protivníkom“ nie je národ ako taký. Mináč, prívrženec revolučnej ideológie, verí v zrod „nového“ človeka, a preto bije „starého Adama“ v každom z nás. Zároveň chce nás všetkých „odtrhnúť“ od toho, čo bolo. Je to rodený polemik a bojovník. Argumentuje racionálne, no jeho texty majú veľkú emočnú silu, sú plné obraznosti a zmyslovosti, a to umocňuje ich údernosť. Už teraz možno povedať, že Mináč-esejista prežije (prežil) Mináča-prozaika.

Ako teda zapadá do tohto „rámca“ Ladislav Ballek, resp. Ballekova esej? Rovnako ako Vladimír Mináč aj Ladislav Ballek je prozaik. Aj uňho ako u Mináča by sme našli paralely medzi jeho prózou a esejami. Ale paralely sú aj medzi ideovými postojmi oboch. S Matuškom ho spája obdiv k veľkým. A ako Krčméryho esej aj Ballekova esej je založená na asociatívni. To všetko sú však len rámce, odlišností je oveľa viac.

Ladislav Ballek je predovšetkým osobnejší, subjektívnejší ako predošlí. Ba privátnejší, hoci sú v jeho prejave aj polohy kultúrnej, občianskej i priamo politickej angažovanosti. Vníma realitu cez jej dejinný rozmer, no necíti na sebe ťarchu dejín tak, ako tí pred ním. Nepokladá sa za barda. Hovorí predovšetkým o sebe. Rodisko, rodičia, detstvo, mladosť, školy, učitelia, to všetko tu našlo svoje miesto ako organická súčasť jeho vyzrievania; citového, intelektuálneho i umeleckého. Kardinálnym ohnivkom v tomto rade je spomínanie, rozpamätávanie sa. Pamäť je „fundamentom“ aj v Ballekových románových kompozíciách. Tu sa viaže priamo na autora, na jeho životné štácie, na životný osud. Ballekovo rozpamätávanie sa je plné

konkrét a čohosi, čo by sme mohli nazvať intímny príbuzenstvom s minulosťou: „Človek, a tak aj ja, napreduje aj návratmi.“

Minulosť (história) nie je to, čo bolo, ale to, čo v nás ustavične žije, čoho sme plní, čo nás obohacuje, formuje náš charakter, robí z nás to, čím sme. Táto filozofia času ako kontinuity, ako trvania, ako fenoménu, do ktorého sme ponorení, prenikla hlboko do tkaniva celej Ballekovej tvorby. Preto – na druhej strane – tohto autora priam bolí diskontinuita, ustavičná pretržitosť, taká známa z našich vlastných dejín, z našich domácich pomerov. Kontinuita, to je totiž aj stávanie, hromadenie, narastanie, teda čosi organické, pozitívne. Akékoľvek násilné prerušenie je preto deštrukciou, rozkladom, ba zánikom toho, čo bolo, prípadne prekvitalo. V týchto reflexiách akoby sa ozývalo čosi z autorovho detstva poznačeného vojnou a spoločenskými prevratmi či zvratmi, ktoré rozmetali všetko, čo bolo predtým, teda aj všetko pozitívne. S ctením kontinuity súvisí aj Ballekova úcta k „veľkým“, najmä tým, čo padli za obeť spoločenským a politickým ruptúram. Masaryk, Štefánik – to sú mená, ktoré sa v texte frekventujú a ktoré prenikli do jemného tkaniva autorovho uvažovania. Na ich živý odkaz sa odvoláva.

Rovnako dôležitým prvkom ako čas je u Balleka priestor. Naň je oveľa citlivejší (vnímavejší) ako väčšina slovenských prozaikov. Vníma ho ako podmienku života, ako jeho rozpriestrannosť. Z priestoru vyrastá kultúra a sám priestor je kultivovaný. Priestor znamená cesty, premiestňovanie sa, čerpanie nových podnetov, ale aj návraty, nové zakoreňovanie sa. Priestor zahŕňa prírodu i mesto, kraj i krajinu, vtláča pečať životu, človeku i spoločnosti. Ballekova vnímavosť pre priestor prepája všetky tieto konkrétne podoby. Aj Ballekove románové príbehy vnímame predovšetkým priestorovo: slovenský juh (ten najmä), stredné Slovensko, Spiš, Šumava. V esejách *Zlatý stôl* sa s nimi znovu stretneme, no pribudlo Záhorie, ku ktorému autor priľnul takmer ako k rodnému kraju, oceňujúc jeho genia loci, ľudí, ktorí v tomto priestore žijú, vekmi kultivovanú krajinu, ťahajúcu sa až na Moravu, kam autor tiež chodí ako domov. Kraj, krajina, lesy, lúky, dediny, mestečká, to je priestor, ktorý nepozná hranice. Široko a do diaľky sa tu môže rozbehnúť meditácia aj obrazotvornosť.

Ako sa však s týmto „bezhraničím“ zrovnáva prítomnosť „hranice“ vo väčšine Ballekových diel? Ladislav Ballek sa narodil na hranici, žil na hranici, ktorú strážil jeho otec. On sám pobudol na hranici (inej) ako vojak a strážca. Hranicu v Ballekových textoch vnímame ako symbol; symbol obrany hodnôt, národných (zaštitených štátom), kultúrnych, mravných. V románe *Lesné divadlo* je scéna, v ktorej po zuby ozbrojení vojaci (naši) kráčajú po československo-nemeckej (vtedy západnonemeckej) hranici a zbadajú, ako sa takmer na samej „čiare“ opaľuje mladá nemecká dievčina (vari) celkom nahá. V tomto kontraste je obsiahnutá kritika mašinérie (akejkoľvek), ktorá vyznieva absurdne zoči-voči tomu, čo je spojené s človekom. Teda: mašinéria proti ľudskosti. (Sem zapadá aj motív chlapca, ktorý sa rozhodol prekročiť hranicu.) Ballekov cit pre hranicu, pre hraničnosť vyvrel teda z potreby brániť ohrozené ľudské (i spoločenské) hodnoty.

Rád by som sa ešte aspoň krátko pristavil pri tom, ako Ladislav Ballek pracuje so symbolmi vôbec. Je v tom skúsenosť i poézia, ba i trochu mágie. Napr. holub v štrkoveckom jazere: v tomto obraze je nežnosť, smútok či nostalgia (zahynul, hoci niesol správu), rozvírená fantázia, spolupatričnosť živého s živým, osudovosť; ale na odvrátenej strane i činorodosť človeka, zapájajúceho do svojich zámerov celú prírodu. Trochu autorovej poetickej mágie vidím v tom, že holuba vníma ako *znamenie* (rovnakým znamením sú mu zvony a i.) Cesty, lety, správy, to všetko má u Balleka i hlbší zmysel. Sú to symboly spojenia človeka s človekom (Slovensko je preňho predovšetkým „človečia krajina“), ale i človeka so všetkým živým tvorstvom (autorova siamska mačka). Zvýrazňovanie, symbolizácia vecí a dejov je trvalou zložkou Ballekovej tvorivej metódy, jedným z nástrojov osvojovania si skutočnosti.

Ak to mám všetko zhrnúť: Ballekova esej má široké rozpätie od osobného k spoločenskému (národnému, politickému), od minulého k súčasnému, od prírodného k urbánnemu, od vlastnej tvorby ku kultúre a svetu vôbec. (Svet ako jedno veľké divadelné predstavenie, ktorého sme hercami i divákmi.) Charakterizuje ju pohyb, premiestňovanie v čase i priestore, a to jej dodáva patričnú dynamiku. Dynamizuje ju aj napätie medzi intelektuálnym a emocionálnym. Ďalšie plodné napätie vidím v tom, že sa v nej myšlienkový nepokoj (znepokojenie) trvalo

artikuluje pokojným tokom epickej vety, sem-tam prerušovanej vstupom autora, pripomínajúceho čitateľovi, že je v tom neosobnom podávaní ustavične prítomný. Ballekovu esej ďalej charakterizuje pestrosť podnetov. Ak sa eseje Krčméryho, Matušku a Mináča živili v podstate témou: literatúra-spoločnosť-národ, Ballekova esej „rozoberá“ túto generálnu tému vo veľmi širokom motivickom spektre. Mnohosť nerozbíja celok, lebo ho zjednocuje autorov postoj (fixný), ktorý vyplynul z koncepčne dotvoreného poznania a zážitku. V pretržitom slede slovenskej esejistiky predstavuje Ballekova esej variant s bohatou náplňou osobného i nadosobného, sklenutého do ideovo a esteticky účinného celku.

# Ballekova onymia

*Pavol Odaloš*

---

Knižnú tvorbu Ladislava Balleka reprezentujú prozaické práce *Útek na zelenú lúku* (1967), *Púť červená ako ľalia* (1969), *Biely vrabec* (1970), *Južná pošta* (1974), *Pomocník* (1976), *Agáty* (1981), *Lesné divadlo* (1987), *Čudný spáč zo Slovenského raja* (1990), *Trinásty mesiac (Sen noci mesačných)* (1995) a 2 knihy esejí *Letiace roky* (1997), *Zlatý stôl* (2000).

Ladislav Ballek je v *Slovníku slovenských spisovateľov 20. storočia* (2001) charakterizovaný ako výrazný reprezentant filozoficky a psychologicky štruktúrovanej prozaickej tvorby, plnej ľudskej znášanlivosti a tolerance na pozadí vzťahov a krásy prostredia slovenského juhu.

Fungovanie onymie v spoločnosti je potvrdením jej spoločenskej determinácie. Spoločenská determinácia onymie nachádza svoje vyjadrenie pri kreovaní nominačných systémov a subsystémov jednotlivých tried proprií, napr. aj literárnych vlastných mien. *Literárne vlastné mená/ literárne onymá*, jednoslovné *literáronymá*, pomenúvajú vlastné mená literárneho priestoru v literárnych dielach. Vznik literáronym je literárne podmienený existenciou individuálnej interpretácie sveta/skutočnosti spisovateľom. Literáronymá sú literárne reálne, ale spoločensky (zväčša) ireálne.

Nominačný systém literáronym v literárnom diele je determinovaný tematickým zámerom autora, t. j. pochopením fabuly ako dejovej osnovy, dekodovaním sujetu ako dejovej konštrukcie diela a interpretovaním motivačnej bázy.

Nominačný systém literáronym v literárnom diele vytvára funkčne štruktúrovaný systém literáronym, ktoré sa používajú v literárnom čase na určitom literárnom mieste v rámci literárneho diela.

Konkrétny autor tak vytvára nominačný systém literárnyim určitého literárneho diela, nominačný systém literárnyim určitého obdobia vlastnej tvorby alebo nominačný systém literárnyim celej literárnej tvorby.

V našom príspevku sa pokúsime priblížiť podstatné znaky nominačného systému literárnyim 1. obdobia – farebného (filozoficko-lyrického) obdobia, do ktorého zaraďujeme rané novely *Útek na zelenú lúku*, *Púť červená ako ľalia*, romány *Biely vrabec*, *Trinásty mesiac (Sen nocí mesačných)* s pôvodným názvom *Modré hodiny (Skrytý život Pavla Petrigala)* a časopiseckú prvotinu z vojenského prostredia (1967, s. 63 – 66). Pomenovanie obdobia súvisí s názvami próz, v ktorých sa nachádza fenomén farebnosti (okrem prvotiny). Explicitné vyjadrenie farebnosti, ktoré sa implicitne realizuje v prózach, aj v rámci filozoficko-lyrických pasáží, sa stalo určujúcim príznakom a prívlastkom pomenúvania skúmaného obdobia.

L. Ballek v raných novelách *Útek na zelenú lúku* (1967) a *Púť červená ako ľalia* (1969) štruktúraciu pomenovaní sprehl'adňuje využívaním princípu binárnosti. Binárnosť chápeme ako dvojčlennosť i dvojpólovosť, ktorá sa realizuje na motivačnej a tiež na nominačnej línii, t. j. v rovine apelatívnych aj propriálnych pomenovaní.

### Motivačná línia

Dve základné motivačné pásma vytvárajú na jednej strane hľadanie zmyslu života, napínanie svojho miesta v spoločnosti a na základe toho pochopenie konania svojich blízkych i seba samého, na druhej strane je to téma domova zviazaná s juhom Slovenska, kde sú ballekovsky povedané „najkrajšie ulice, kde je veľa stromov, a preto aj veľa farieb a vôní“. Motivačné pásma prepája submotív cesty/ciest (chodníka), diaľky a príchodov/návratov, ktorý umožňuje filozoficky interpretovať spoločnosť a psychologicky človeka. Pochopenie motivačnej bázy prináša predpoklady na rozšifrovanie nominačného materiálu.

### Nominačná línia

Dominancia apelatívnych pomenovaní v Ballekovej tvorbe sa objavuje už v prvotine (1967), keď postavy sú pomenované hlavne všeobecne vojak, poručík,

nadporučík, kapitán, major, plukovník, kuchár, strážny, v celej poviedke sú len dve propriá Mareš a Čerkala.

V *Úteku na zelenú lúku* (ďalej *Útek*) L. Ballek až do s. 46 nepoužíva na označenie hlavných protagonistov *Tára Vulkána* a *Pokorného* propriálne označenia. Veľmi jemne modifikuje apelatívne pomenovania v závislosti od napínania fabuly. Prvotný kontakt a následná neznámosť sa odtláča v pomenovaniach *človek/chlap* (Vulkán, ktorý stopoval pri ceste) a *vodič/šofér* (Pokorný, ktorý viedol nákladné vozidlo). Epizódne postavy majú tiež apelatívne pomenovania v motivačnom segmente kolízie auta s dvoma chodcami, ktorí prechádzali cez cestu. Boli to *kostolník* a *kňaz*. Ich pomenovania sa kontextovo modifikujú v diadických a triadických apelatívnych radoch: *prvý chlap – kostolník a druhý, vysoký (chlap) – kňaz – dôstojný otec*.

Úvodná kapitola prináša aj vysvetlenie, prečo L. Ballek priradil hlavným postavám pomenovania *Taro Vulkán* a *Pokorný*. *Taro Vulkán* je človek, ktorý si stále hľadá miesto v spoločnosti. Je ako sopka. Ide si vlastnou cestou. Nezadržateľne. Jeho život sa skladá z odchodov a návratov (tára sa). Matka ho vychovávala k ideálom, no keď sa vzbúril voči nespravodlivosti a vyhodili ho z vysokej školy (na ktorú sa opäť prihlásil a tiež ju aj ukončil), tak zanevrel na ľudí. Je cynický, hrá sa s ľuďmi, ubližuje im a nakoniec dobrovoľne skončí so životom, keď si uvedomí, že nepomohol *Pokornému*, ktorý s ním chcel ako so závozníkom jazdiť. Pokorný je nedoštudovaný klerik, ktorý po bratovej smrti živí jeho rodinu. Je doslova pokorný. Je dobrý k ľuďom, ktorí mu však ubližujú. Hľadá oporu práve u *Vulkána*, ktorý ho odmieta. Preto *Pokorný* „dobrovoľne“ havaruje v prehľadnej zákrute a zomiera.

V novele *Pút' červená ako ľalia* (ďalej *Pút'*) L. Ballek mapuje život starca najmä ako súbor spomienok. Starec prišiel medzi horalov z roviny.

L. Ballek pristupuje k pomenovaniu postáv v *Púti* analogicky ako v *Úteku*. Propriálne pomenovanie hlavnej postavy sa objavuje až na s. 21. Hlavný hrdina starec nie je vnútorne vysporiadaný s vlastnou minulosťou. Čaká na príchod niekoho, kto sa následne stáva spúšťacím mechanizmom na uzavretie vlastných otvorených životných myšlienok. Nevie však, kto príde a kedy sa objaví. Neurčitosť nachádza odťah v dvoch typoch apelatívnych pomenovaní: v nesubstantívnych (zámenných): čakal na *niečo* (s. 8),



čakanie na *niekoho* (s. 10), príchod *kohosi* (s. 13), resp. v substantívnych: *ten neznámy* (s. 10), možno už hodiny mŕtvy *človek* (s. 10). Apelatívne pomenovania sa nachádzajú v pásme rozprávača.

Princíp binárnosti na rovine apelatívnych pomenovaní v Púti napína popri pomenovaní *starec* označenie *cudzinec*. *Cudzinec*, uteká z výskumného ústavu, kde pracoval. So *starcom* sa krátko rozpráva a odchádza. *Starec* sa s ním už nestretol. Našiel ho až mŕtveho, keď zahynul pádom zo skaly. S vypätím všetkých síl mŕtveho *cudzinca* uložil do skalnej diery a zatlačil tam balvan.

Neprítomnosť propriálneho pomenovania cudzinca vyvažujú označenia postáv zo submotívu ciest, do ktorého sme okrem *cudzinca* zaradili aj *žandárov*. L. Ballek ich pomenúva apelatívne kolektívne aj individuálne: *uniformovaní muži/ žandári/ ozbrojenci -žandársky dôstojník/muž s dôstojníckymi dištinkciami – hodnosťou nižší žandár/starší, širší o celú šírku jedného muža/ šedivý žandár*.

Propriálne pomenovanie hlavného hrdinu sa objavuje na s. 21 v pásme postáv pri komunikácii žandára so starcom. Dôstojník oslovuje hlavného hrdinu pán *Diamant*. Proprium má charakterizačnú i metaforicko/metonymicko-symbolickú hodnotu, pretože označuje človeka láskavého, ľudsky prajného a život i ľudí milujúceho. Ballek senzualisticky ponúka vysvetlenie rodinného propria *Diamant/Diamantovci* prostredníctvom ľudí zakotvených v krajine a zžitých s prírodou.

V románe *Biely vrabec* L. Ballek (1970) na základe časovej štruktúry motivačných pásem využíva literárny sémantickom nominačnom propriálnom poli v literárnom čase od detstva až po súčasnosť, napr. v detstve: *Rasťo (Rodan) – Nora (Pullmannová) – Albert*

(Norin brat) – *starý Pullmann* – slúžka *Ibina* – *Oskar Pelikán (Dr. Vögel)* – *Wágner (Meniar)*.

Hlavná postava *Rasťo Rodan* je 35-ročný muž, ktorého priezvisko má charakterizačnú i metaforicko/metonymicko – symbolickú hodnotu. *Rodan* je nositeľom typických vlastností ľudského rodu, všetkých ľudí. Je to človek s kladnými aj zápornými rysmi. Jeho život sa profiluje vo vzťahu k dvom ženám: *Nore* a *Alžbete*. *Rodan* je akási modifikácia *Jozefa Maka*, človeka milión. *Rodan* tiež trpí, bolestne prežíva stratu *Nory* i

bieleho vrabca. Hľadá si miesto v spoločnosti. Radostne prežíva lásku s *Alžbetou*, aby sa mu zo dňa na deň život zmenil. Prešiel do bolesti.

Postava *Wágnera* výrazne prepája minulosť so súčasnosťou, t. j. detstvo s dospelosťou hlavného hrdinu. *Wágner* však nie je jeho pravé meno, hoci ho tak volalo celé mesto. Je to jeho prezývka. Bol *Meniar*, teraz *starý Meniar*. *Wágnerom* ho volali po svokrovi. Mal ženu Marianku a bol priateľom s Rodanovým otcom. Proprium *Meniar* evokuje premeny, naznačuje zmeny osoby a doby. Zmeny možno interpretovať lingvisticky binárne: synchronne priezvisko *Meniar* – prezývka *Wágner* (po ženbe), resp. *Wágner* – *starý Wágner* (po zostarnutí), diachrónne *Meniar* – *starý Wágner*. Zmeny možno vysvetľovať aj *motivačne*, napr. keď išiel namiesto na diviaka do kúpeľov za frajerkami, manželka mu povyhadzovala veci na ulicu, neskôr od neho odišla, lebo ju nevedel finančne zabezpečiť (zrejme na úrovni štandardu, ktorý si vyžadovala).

Sémantické pole pomenovaní postáv zo súčasnosti vytvára zreteľne viac postáv v porovnaní s detstvom. Je to napr. skupina postáv z nemocnice, najmä *Alžbetini* spolupracovníci alebo priatelia, ktorí sa stávajú neskôr aj *Rast'ovými* priateľmi, resp. spoloční známi a priatelia *Rast'a* a *Alžbety*.

Postavy z medicínskeho prostredia vytvárajú: *Dr. Siváček* (primár, má ženu *Zuzanu*), *Dr. Léky* (*Alžbeta* s ním určitú dobu žila), *Dr. Fašanga*, *Dr. Kemický*, sestra *Katarína* (chodí s *Fašangoni*), *Melana* (ryšavá sestra vypožičaná z chirurgie s vlohami pre nemravnosti) a *teta Dobříková* (sestra). Väčšia časť postáv má identifikačno-diferenciačné priezviská, pričom akademický titul v hovorenej podobe doktor alebo pracovné zaradenie sestra naznačuje ich príslušnosť k medicínskemu prostrediu. Niektoré postavy priezviská charakterizujú. Priezvisko *Dr. Siváček* (*Eugen*) naznačuje jeho farebný vzhľad, lebo mal tvár zarastajúcu dosiva, veľké sivé oči a už bol dávno šedivý. Je to kolorická charakteristika prostredníctvom propria. Sestra *Dobříková* bola prajná osôbka: verila v duchov, chodila do kostola, pracovala s motykou vo vinici a všetkých mužov volala *Mišo*. *Rodan* jej dal preto kontextovú prezývku *teta Miša*.

V románe *Trinásty mesiac* s podtitulom *Sen nocí mesačných* (1995) sa uplatňujú obidve známe a v diachrónnom pohľade na našom území fungujúce antroponymické sústavy: dvojmenná a jednomenná.

Dvojmenná antroponymická sústava funguje v prvej kapitole románu. Trojica bratov je predstavená ako *Branko P./Braňo P., Ľubo P. a Boro P.* Podobný typ onymickej nominácie využil Franz Kafka v románe *Proces*, v ktorom *Josef K.* bol niekto, hocikto z nás, prevalcovaný neviditeľnými a nepochopiteľnými vyššími silami, ktoré nepozná a ktorým sa podrobil, lebo je vinný voči absolútne. Pocit viny je základným motívom románu. Pocit reálnej alebo ireálnej viny je prítomný z pohľadu bratov aj v románe *Trinásty mesiac*. Je to vina za smrť rodičov, za neschopnosť žiť spolu, za devalváciu životného prostredia, za bezohľadnú modifikáciu urbánneho prostredia a pod. Onymá hlavných protagonistov – *Branko/Braňo, Ľubo, Boro*, resp. ďalších mužských postáv *Peter, starý Ďuro, Fero*, no hlavne žien, napr. *Soňa, Blažena, Barbora, Kamila, Paola, Irena, Darina, Vilma, Milota, Sofia*, ku ktorým sa profiluje vzťah troch bratov – plnia okrem základných onymických funkcií aj špecifikujúcu stotožňujúcu funkciu, ktorá naznačuje všeobecnú platnosť príbehu/životného osudu pre istý národ, resp. mnohých/všetkých ľudí v určitej dobe.

Podľa L. Balleka, ako nám povedal v osobnom rozhovore na konferencii *Literárne dielo Ladislava Balleka* 23. 10. 2002 v Banskej Bystrici, kľúč k interpretácii onymie je podtitul pôvodného názvu románu *Skrytý život Pavla Petrigala*. Trojica románových bratov predstavuje trojjediné chápanie jednej osoby. Z tohto zorného uhla pohľadu sa znižuje počet postáv. Redukcia postáv prispieva ku kreovaniu originálneho nominačného systému románu – nominačného kríža. Pomenovanie signalizuje, že hlavné postavy sa profilujú v dvoch opozitných, pólmi ohraničených líniách. *Branko/Braňo, Ľubo, Boro* tvoria pôvodne predstaveného *Pavla Petrigala*, v románe *P.* Vychovávateľky *stará Božena (Boža)*, ktorá je vzdialená príbuzná (Slovenka), a *Páp*, ktorá má vychovávať (cudzinka), signalizujú manipuláciu so slovenským národom, vnášanie cudzorodých ideologických a likvidovanie tradičných kresťanských prvkov od 50. rokov. Vertikálna – časová línia onymického kríža sa profiluje od spodného pólu, ktorý vytvárajú *stará Božena a Páp*, k hornému pólu, ktorý predstavuje trojjediné chápanie *P.* Horizontálnu – vzťahovú líniu onymického kríža napínajú zľava doprava v onymickom priestore od ľavého pólu ženskej postavy *Soňa, Blažena, Paola, Irena, Darina, Vilma, Milota, Sofia* k pravému pólu, na ktorom sa nachádza *Barbora a*

*Kamila*. Možnosť autorom sujetovo zamýšľanej, no fabulačne skryto realizovanej onymickej koncepcie diela (onymického nominačného systému) potvrdzuje aj neprekrývame sa onymických literárnych polí, ktoré sa utvárajú okolo trojjedinej hlavnej postavy:

*Braňo/Branko P.* – *Soňa* (družka) – *Sofia* (ostrovanka) – *Mút* (drevená kravička) – *Mystogog* (kocúr) – *Gitano* (pudel), *Lúbo P.* – *Blažena* (žena) – *Peter* (syn), *Boro P.* – *Paola* (prázdninová láska) – *Irena/Darina/Vilma* (príležitostné milenky) – *Milota* (ostrovankaj, resp. okolo ženského románového protipólu: *Barbora/Kamila* – *starý Ďuro* – *Fero*. Skrytá dejová línia s politickým motívom sa odohráva medzi *P.* a *Lubovými spoločníkmi* a *Barborou/Kamilou* a *Barborinými poľovníkmi*. V súlade s chápaním trinásteho mesiaca ako neočakávaných, nechcených a negatívnych zmien zomiera *Lubo* ako predstaviteľ kresťanských tradícií (utopil sa), emigroval *Branko* (výtvarník) ako zástupca inteligencie po dovolenke v stredomorí a doma ostáva žiť len *Boro*, zamestnaním šofér nákladného auta. Tak sa naplnila Brankova veštba, že každý sa vráti tam, odkiaľ pochádza: *Lubo* z neba, *Boro* zo zeme a on z mora.

Rozvinutie Urbanovho chápania viny, resp. tvrdosti dosahu osudu L. Ballekom – v podobe Jozefa Maka (osoba) na skupinovú realizáciu prostredníctvom Rast'a Rodana (slovenská inteligencia) a na národnú modifikáciu v podobe zástupcu Branka/Luba/Bora (celý slovenský národ) – prispieva k participácii na kreovaní špecifického propriálneho nominačného systému literárneho diela (onymického kríža) a následne k vyvrcholeniu onymického systému I. obdobia – farebného (filozoficko-lyrického) obdobia.

Centrifugálna (odstredivá) tendencia naznačuje presnosť pomenúvania v centre (v smere od centra). Aplikácia uvedenej tézy prináša konštatovanie, že onymickým textovo-sémantickým centrom sú exponované a hlavné postavy, ktorých pomenúvania plnia rôzne funkcie. Exponované postavy môžu byť literárnymi menami charakterizované, potom ide o charakterizačnú funkciu, napr. *Meniar*, *Jožko Fúrik*, *Putiš*, doktor *Siváček*, sestra *Dobříková* a pod. Literárne meno hlavnej postavy niekedy z charakterizácie prechádza až do plnenia metaforicko/metonymicko-symbolickej funkcie. Sú to

symboly diela, doby a spoločnosti, napr. Taro Vulkán, Pokorný, stavec Diamant, Rast'o Rodan.

Centripetálna tendencia vyjadrovala, že nominačnú onymickú perifériu vytvárajú ostatné literárne vlastné mená, ktoré plnia (len) identifikačno-diferenciačnú funkciu, pričom sú vo vzájomných textovo-sémantických vzťahoch s hlavnými a exponovanými postavami.

Kompozično-sémantickým onymickým centrom sú vlastné mená literárnych, väčšinou prozaických diel (môžu to byť aj názvy kapitol, príp. pomenovania jednotlivých poviedok, no v skúmanej tvorbe sa nevyskytujú). Kompozično-sémantickou onymickou perifériou sú ostatné literárne vlastné mená v texte.

Metaforický názov diela *Útek na zelenú lúku* symbolizuje nielen prácu s epitetom a s farbou, ale možno ho dekodovať na základe literárneho textu ako *Útek od ľudí*, *Útek zo spoločnosti*, *Útek do prírody*.

Názov novely *Púť červená ako ľalia* skrýva v sebe, podobne ako v *Úteku*, prepojenie s hlavným hrdinom. Prepojenie vidíme v spojení púť červená ako púť chýliaca sa ku koncu, končiaca prostredníctvom paralely so slnkom. Prepojenie možno vidieť tiež v prirovnaní púť ako ľalia, teda životná cesta čistá, morálna, ľudská, taká ako jej pôvodca stavec *Diamant*.

Názov románu *Biely vrabec* má metaforicko-metonymické súvislosti. Biely vrabec spája tiež vzťah *Rast'a* a *Nory*. Vymyslel ho *Rast'o*. Hľadali ho spolu na jarmočnisku. Je to však túžba, ktorá sa nedá dosiahnuť. Podobne ako ostal nenaplnený vzťah *Rast'a* a *Nory*. Názov románu symbolizuje, podľa nás, neuskutočnenie túžob jednej generácie po 21. auguste 1968. V románe nápadne veľa postáv končí tragicky (*Nora*, *Dr. Vögel*, *Molčány*, *Bahyl*, *Léky*). Symbol bieleho vrabca má paralelu vo vrabcoch – väznoch, ktorým *Rast'o* kupoval slobodu od 15-ročného chlapca Joža *Čulláka*.

Názov románu *Trinásty mesiac* (*Sen nocí mesačných*) má spolu s pôvodným názvom *Modré hodiny* (*Tajný život Pavla Petrigala*) spoločné časové súradnice. Modrá je obloha, modré je more, modrý je podľa L. Balleka galaktický čas. Súčasný názov *Trinásty mesiac* explicitnejšie, aj keď metaforicky vyjadruje produkt plynutia času, v našom prípade ide o zreľazenie zmien, neočakávaných a neželaných. Román *Trinásty*

*mesiac (Sen noci mesačných)* musel čakať na svoj trinásty mesiac (teraz však ako zmena želaná a kladná), aby mohol byť po 25 rokoch uverejnený.

Nominačný systém literárny 1. obdobia – farebného (filozoficko-lyrického) obdobia tvorby L. Balleka charakterizuje:

Pochopenie nominačného systému predpokladá dekodovanie fabuly, sujetu a motivačnej línie, pretože literárny má plniť okrem všeobecných onymických funkcií identifikovať a diferencovať aj špecifické funkcie s cieľom charakterizovať, napr. koloricky či metaforicko/metonymicko-symbolicky postavy a ich konanie alebo celé literárne diela.

Využívanie najmä literárnych bioným (antroponým, zooným) a literárnych geoným (anojkoným, urbanoným, nie však ojkoným – názvov miest a obcí), absencia literárnych chrématoným. Lokalizácia osôb prebieha vo filozoficko-lyrickom (nie v historickom) priestore a čase bez vzťahu ku konkrétnym spoločenským štruktúram.

Identifikovanie názvov osôb v rámci zaužívanej dvoj mennej antroponymickej sústavy, ale tiež fungovanie jednomennej antroponymickej sústavy.

Štruktúraciu pomenovaní sprehľadňuje využívanie princípu binárnosti, pretože pri označovaní postáv zohrávajú dôležitú úlohu okrem proprií aj apelatíva, ktoré postavy identifikujú menne alebo zámenné.

Enumerácia literárny sa realizuje v sémantickom nominačnom propriálnom poli v literárnom čase od detstva po súčasnosť.

Vyvrcholenie nominačného systému 1. obdobia sa profiluje pri kreovaní systému onymického kríža.

## **Literatúra**

BALLEK, Ladislav. 1967. Ohromne jednoduchá vec ako facka a tak sa to berie. In: *Silueta*. Almanach autorov Stredoslovenského kraja. Zredigoval. M. Jurčo – L. Šimon. B. Bystrica : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1967.

BALLEK, Ladislav. 1967. *Útek na zelenú líuku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.

BALLEK, Ladislav. 1969. *Pút' červená ako ľalia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.

- BALLEK, Ladislav. 1970. *Biely vrabec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
- BALLEK, Ladislav. 1974. *Južná pošta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974.
- BALLEK, Ladislav. 1977. *Pomocník. (Kniha o Palánku.)* Bratislava : Smena, 1977.
- BALLEK, Ladislav. 1981. *Agáty. (Druhá kniha o Palánku.)* Bratislava : Smena, 1981.
- BALLEK, Ladislav. 1987. *Lesné divadlo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.
- BALLEK, Ladislav. 1990. *Čudný spáč zo Slovenského raja*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
- BALLEK, Ladislav. 1997. *Letiace roky*. Bratislava : 1997.
- BALLEK, Ladislav. 2000. *Zlatý stôl (verejne v rokoch 1974 – 1999)*. Banská Bystrica : Adade, 2000.
- BALLEK, Ladislav. 1995. *Trinásty mesiac. (Sen noci mesačných.)* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
- HOCHEL, Igor. 2002. Prvotina Ladislava Balleka v kontexte šesťdesiatych rokov 20. storočia a z pohľadu súčasnosti. In: *Literárnovedné štúdie. II*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2002.
- Ladislav Ballek – prozaik, publicista a esejista*. Zost. P. Odaloš. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta Univerzity Mateja Bela, 2002.
- Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia*. Bratislava; Martin : Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov; Slovenská národná knižnica, 2001.

# Transformácia prozaických diel Ladislava Balleka do dramatických textov

Dagmar Podmaková

---

V čase, keď Ladislavovi Ballekovi vyšiel román *Pomocník* (1977)<sup>16</sup>, ani zďaleka nebol sám pomocníkom na poli umeleckom. Skôr organizačnom. Ako ináč možno v tých časoch nazvať dennodennú robotu na odbore umenia Ministerstva kultúry SSR (1977 – 1980). Sem nastúpil po Osvaldovi Zahradníkovi, ktorý bol vtedy už renomovaný dramatik, netušiac, že aj on sa raz stane dramatikom, ak nie priamo, tak cez dramatisácie vlastného diela.

Ak by sme hľadali paralelu medzi jeho funkciou na ministerstve a dátumom prvej premiéry Ballekovho-Šulajovho *Pomocníka* v Poetickom súbore Novej scény v Bratislave,<sup>17</sup> pohybovali by sme sa na falošnej stope. Dnes už nikto zo zainteresovaných nechce či nevie spresniť, koho napadlo zdramatizovať také rozsiahle dielo, akým je *Pomocník*. Či hlavného dramaturga súboru Ľubomíra Feldeka, či dramaturga Jaroslava Filipa a či samotného Ondreja Šulaja (ktorý mal v tom čase za sebou už významnú a divadelne preverenú dramatisáciu *Timravíných Ťapákovcov*, 1975).

A tak v marci 1979 na javištiatku na Sedlárskej ulici, kde pred pár rokmi predtým hrávalo legendárne Divadlo na korze, začala púť Ladislava Balleka po slovenských javiskách. Odtiaľ prešiel cez Nitru, Prešov, Martin do Košíc, aby sa na konci tisícročia jeho Volent Lančarič vrátil do hlavného mesta, tentoraz však už na dosky Národného divadla.<sup>18</sup> Ballekovo-Šulajove *Agáty* zakvitli len dvakrát. V roku

---

<sup>16</sup> BALLEK, Ladislav: *Pomocník. Kniha o Palánku*. 1. vyd. Bratislava : Smena, 1977. 397 s.

<sup>17</sup> Ladislav Ballek – Ondrej Šulaj: *Pomocník*. Poetický súbor Novej scény Bratislava, premiéra 2. 3. 1979. Réžia Marta Gogálová, scéna Tomáš Berka, kostýmy Nad'a Šimunová.

<sup>18</sup> Ladislav Ballek – Ondrej Šulaj: *Pomocník*. Divadlo Andreja Bagara Nitra, premiéra 15. 6. 1979. Réžia Karol Spišák, scéna František Perger, kostýmy Ľubica Obuchová; Činohra Divadla Jonáša Záborského Prešov, premiéra 15. 9. 1979. Réžia Jozef Pražmári, scéna Ján Zavorský, kostýmy Peter



1983 na javisku Štúdia Novej scény a o sedemnást' rokov neskoršie, len týždeň po premiére *Pomocníka* v Bratislave, vo zvolenskom Divadle Jozefa Gregora Tajovského.<sup>19</sup> Neoslili, ani nezostali v pamäti návštevníkov, rovnako ako u čitateľov rozkvitnutá agáva v Palánku.

Dvojdornosť drámy i dramatizácie ako literárnej kategórie i ako dramatického útvaru je pre literatúru ako aj pre divadlo nevýhodná. Najmä preto, že málokto ju posudzuje paralelne z oboch aspektov: ako literatúru a ako zložku divadla. Buď sa zvykne hodnotiť len ako východiskový text z pohľadu uplatňovania kritérií na literatúru, ako interpretáciu čitateľa (spomeňme pravidelné výročné hodnotenia tvorby do roku 1989 na bývalom Zväze slovenských spisovateľov a čiastočne i novšie, ktoré vznikli na pôde Národného literárneho centra), alebo zas druhý extrém – ako prvotnú zložku divadelnej inscenácie. Bez sledovania transformačných postupov dramatičtára-autora pri prevode literárnych textov do dramatickej podoby so zreteľom na špecifické prostriedky konkrétneho druhu dramatického umenia. My si budeme všímať nielen vznik dramatických predlôh z Ballekových próz, schopnosť autora dramatizácie preniesť pôvodnosť príbehu a poetiky na nové dielo, ale aj ich divadelné podoby a prítomnosť spätnej väzby v komunikačnom kanáli text – inscenátori – prijímateľ.

Ondrej Šulaj vytvoril dramatizáciu *Pomocníka*<sup>20</sup>, ktorá nepopiera svoj pôvod a zachováva príbehový oblúk predlohy. Ide o svojbytný dramatický útvar, ktorý aj napriek tomu, že viaceré repliky sú doslovne prevzaté z románu, má všetky znaky divadelného textu a predpoklady na úspešný javiskový život. Dramatizátor

---

Čanecký; Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 12. 4. 1980. Réžia Ľubomír Vajdička, scéna Jozef Ciller, kostýmy Gita Matisová; Činohra Štátneho divadla Košice, premiéra 15. 11. 1980. Réžia Milan Bobula, scéna Ladislav Šestina, kostýmy Danica Hanáková; Činohra Slovenského národného divadla Bratislava, premiéra 20. 10. 2000. Réžia Ľubomír Vajdička, scéna Jozef Ciller, kostýmy Milan Čorba.

<sup>19</sup> Ladislav Ballek – Ondrej Šulaj: *Agáty*. Činohra Novej scény Bratislava, premiéra 10. 12. 1983. Réžia Vladimír Strnisko, scéna Tomáš Berka, kostýmy Nad'a Šimunová; Divadlo Jozefa Gregora Tajovského Zvolen, premiéra 27. 10. 2000. Réžia Michal Babiak, scéna a kostýmy Jaroslav Valek.

<sup>20</sup> BALLEK, Ladislav – ŠULAJ, Ondrej: *Pomocník*. Bratislava : LITA, 1979.

nepodľahol tlaku silného vnútorného monológu Riečana (pocity premiešané s opisom a hodnotením ľudí, doby, minulosti, ktoré však sú skôr konštatáciou, akousi axiómou, východiskovou pozíciou vnímania Palánku), tejto pasívnej, introvertnej a uzavretej postavy, stavia ju len ako protipól temperamentnému, výbojnému, živočíšnemu Volentovi Lančaričovi. Z Ballekových rozprávání, ktoré charakterizuje množstvo digresíí, opisov i nových príhod (a tých je často viac, ako samotný základný príbeh kapitoly), sa Šulajovi podarilo dramaticky uchopiť myšlienkové jadro, ale aj podstatu autorovho rukopisu, aj keď sa nevyvaroval širokej epizácii a veľkému rozptylu tém a motívov.

Okrem základných štyroch postáv (traja Riečanovci – otec Štefan, Riečanová, dcéra Eva a pomocník Volent Lančarič) dramatik zachoval aj vedľajšie, ktoré charakterizujú mesto a myslenie i skutky Riečanovcov – Kuki, Nela Lauková, Vilma, Dobrík, Polgár a Bielik. Nie všetky sú však sujetovo, dramaticky i významovo rovnocenné. Napríklad Dobrík, Polgár, Bielik nemajú ani v románe bohaté zázemie, a tak ich prehovory aj v dramaturgii pôsobia umelo a narúšajú súvislý obraz o osude Riečanovcov. Autor dramaturgie už v úvode hry ponecháva čo najviac informácií o Riečanovi, pričom zachováva sujetovú postupnosť románu, vyberá tie najdôležitejšie udalosti (napr. postupné bohatnutie rodiny, ktoré sa premieta do slovníka i zmeny prostredia, nesúlad v intímnom živote Riečanovcov, čoraz otvorenejší prejav premeny Volenta, rozdielnosť Riečanovcov v hodnotách, výsmech zo zbohatlíkov atď.).

Riečan na rozdiel od prózy pôsobí v dramaturgii plocho, bez hlbšieho vnútorného života. Nemá také psychologické zázemie ako v románe. Kým tam sa jeho bezradnosť, apatia až letargia prejavujú cez vlastný vnútorný monológ, v zakomponovaní do dialógov sa tento vnútorný dramatický náboj vytráca a zostáva viac-menej v rovine zosmiešnenia či ľútoti. Šulaj sa pokúsil Riečana aktivizovať, napr. v rodinných konfliktoch s dcérou, vo výstupe s pokojným Filadelfim, keď Filadelfi naňho priam aj fyzicky zaútočí, či vtedy, keď mu otvorene (na rozdiel od románovej predlohy) hovorí o nevere jeho ženy. Tým síce umocňuje napätie na javisku, ale na konflikt je to málo, lebo niet protivníka – pasívny Riečan ním nie je.

Riečanov epilóg o svojom, ženinom, dcérinom a Volentovom osude však v dramatinácii nepôsobí ako očista, ale ako pretlak autora románu dať zadosť spravodlivosti.<sup>21</sup> V románe sa predsa len dozvedáme, prečo sa Riečan z návštevy matky už do Palánku nevrátil. V dramatinácii sa Šulaj pridŕža románu do momentu, keď si Riečan oblečie nové háby a potom ho nechá vecne a bez emócií dopovedať osudy hrdinov tohto príbehu. Týchto pár viet síce uzatvára oblúk, ktorým sa hra začína, pôsobí však navyše, ako nepotrebný apendix, akoby sa začínal nový príbeh. Azda i preto Riečan v románe rozpráva dôvetok poslednej dvanástej kapitoly (má dvadsaťosem strán) iným štýlom. Vecne, citovo ľahostajne a vyrovnane, akoby prešiel očistou. V divadle tento moment prichádza ako druhá (skôr otupujúca ako znásobujúca) katarzia, keď tou prvou je Riečanovo rozhodnutie odísť.

Dva svety – statický v myslení a konaní, ktorý predstavuje Štefan Riečan, a druhý, aktívny a živočíšny svet Volenta Lačariča, priam predurčený na iniciovanie dramatických obrazov a tvorbu vonkajších konfliktov, Šulaj spája cez postavu lekárniaka Filadelfiho, ktorého povýšil do úlohy rozprávača, komentátora udalostí spojených s bohatou históriou mesta i súčasným dianím. Vytvorenie partu tejto postavy je najvýznamnejší autorský čin Šulajovej dramatinácie. Dramatinátor stavia Filadelfiho do polohy svedomia Palánku, a to ešte nevedel o jeho osude viac, to sa mohol dozvedieť až z *Agátov*, ktoré knižne vyšli o štyri roky neskoršie.<sup>22</sup> Vytvoril z Filadelfiho dramatickú postavu, ktorá nedodržiava jednotu času a miesta, keď ľubovoľne prichádza a odchádza, bez logicky odôvodneného zakomponovania do obrazov. Jeho vstupy a predpovede pripomínajú Sibyliné výroky. (Napokon aj Ballek túto postavu prirovná k Sibyle.<sup>23</sup>) Šulaj zhmotňuje Filadelfiho ako reálneho človeka

---

<sup>21</sup> Ladislav Ballek sa k postave Volenta Lančariča vracia aj o dvadsaťtri rokov neskôr, v románe *Čudný spáč*, kde sa len veľmi nakrátko stretne ústredná postava Stano Marek s bývalým mäsiarom Volentom Lančaričom, ktorý mu pripomenie, že jeho strýko ho „za Gottwalda strčil do áreštu za šmelinu.“ In: BALLEK, Ladislav: *Čudný spáč*. 1 vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 69.

<sup>22</sup> BALLEK, Ladislav: *Agáty. Druhá kniha o Palánku*. 1 vyd. Bratislava : Smena, 1981. 560 s.

<sup>23</sup> BALLEK, Ladislav: *Pomocník. Kniha o Palánku*, ref. 1, s. 273.

z mäsa a kostí tým, že rozvíja Ballekov náznak jeho vzťahu k chudobnej práčke Nele Laukovej do neopätovanej lásky, ktorá sa stáva lacným terčom posmechu Palánčanov. Paradoxom je, že v tom čase nemohol vedieť, že autor v *Agátach* spätne určí Nele Laukovej iného partnera.<sup>24</sup> Filadelfiho prehovory v dramatinácii sú dlhé, poučujúce, miestami až únavné. Neplní funkciu sceľovača či posúvača deja, len v jednom prípade aktívne prispeje k zmene deja. Šulaj mu prideli úlohu kuvika, ktorý zvestuje Riečanovi neveru jeho ženy.

Už prvá inscenácia *Pomocníka* (Poetický súbor NS, 1979) využila a umocnila stavbu Šulajovej dramatinácie ako filmového scenára zloženého z epizodických obrazov.<sup>25</sup> Divadelné zrkadlenia *Pomocníka* vniesli do postáv Palánku život, viditeľne zvýraznili obidva prezentované svety – Riečanov a Lančaričov, ktorých stret sa na javisku znásobil. V Riečanovej domácnosti medziľudské vzťahy vyvolávali ešte väčší chlad ako studené biele obkladačky v obchode. Táto ľahostajnosť pôsobila kontrapunkticky k životom sršiacemu Volentovi Lančaričovi. Riečan, ktorého tu stvárnil Teodor Pivovarči, vyznel ako bolestínsky zúfalý človek, spätý so svojou stredoslovenskou zemou. Pripomínal skôr mučeníka, obeť spoločnosti, než metaforický obraz uzavretého introvertného človeka, nesúhlasiaceho s praktikami doby. Tak sa mohol intenzívnejšie prejavíť Volent Lančarič Ľuba Gregora. Herec erupčivým dynamickým prejavom vytvoril dravého človeka, ktorý túži po bohatstve i ovládaní druhých. Nadsádzka gest, celkového pohybu, mimiky, ale aj príklon k bratislavskému žargónu s preexponovanou intonáciou akoby preniesla Ballekovho Lančariča z Palánku do iného sveta, do bezohľadnejšieho a ctižiadostivejšieho života veľkého mesta. Takýto vulgárny, neetický, avšak priam každodenný svet sa bratislavskému divákovi páčil. V jeho prostredí opilček Filadelfi Jána Veneniho prichodil ako zbytočný, retardujúci prvok, Ballekov „slovenský

---

<sup>24</sup> Dalo by sa uvažovať aj opačne, a to tak, že Ladislav Ballek sa nestotožnil s týmto Šulajovým vyznením Filadelfiho ako verejného vyznávača lásky Nele Laukovej, a práve preto v poslednej kapitole románu *Agáty* prezrádza, že Nela Lauková mala iný vzťah, nie s Filadelfim.

<sup>25</sup> Šulaj princíp, ktorý použil pri tejto dramatinácii, použil aj pri filmovom scenári *Pomocníka*. Réžia Zoro Záhon, scenár Ondrej Šulaj, kamera Jozef Šimončič, premiéra 23. 12. 1981.

filozof“ sa z tohto sveta vytratil. Živočíšny Lančaričov svet prekryl každého a všetko. Spolu s Riečanovou ženou, ktorej Oľga Šalagová pridala neodolateľné ženské kúzlo, vyznievajú ako pozitívne postavy. Takýto výklad je paradoxne proti zmyslu románovej predlohy, v nej totiž obidvaja spoločensky a ľudsky stroskotajú, kým v bratislavskej divadelnej podobe sa stávajú „hrdinami“.

Rozdielnosť inscenačného prístupu k tomu istému textu ukázala nitrianska inscenácia (1979). V nej Štefan Riečan Jozefa Dóczyho neunikal do svojho uzavretého sveta, potlačil zúfalstvo i existenciálnu skepsu a uprednostnil skôr dobrákosť, čistotu a pravdivosť zmyšľania a konania. V Nitre vypustili dve vedľajšie postavy – Nelu Laukovú a Vilmu – a sústredili sa na základný príbeh Riečanovej rodiny a pomocníka. V ňom sa poddimenzovaný Lančarič Dušana Lenciho napriek jemnej expresívnosti stal len Riečanovým nahrávačom, zatiaľ čo Kišov Filadelfi sa priblížil k románovému výkladu láskyplného kuvika.<sup>26</sup>

Významným divadelným činom v kontexte slovenského divadla 70. a 80. rokov sa stala inscenácia v Prešove (1979). Mierne úpravy posunuli predlohu do výpovede o strate ľudskosti pri honbe za majetkom. Inscenátori využili priestory holostavby kotolne nového divadla a v tomto naturálno-studenom priestore arénového tvaru spolu s divákmi zahrli modelový príbeh. Rýchle premeny výstupov, striedanie kontrapunktických situácií, symbióza drsnosti priestoru (kov, kachličky) s ľudskými prejavmi, premeny skutočných priestorových prekážok (stĺpy, schody, rúry) na ďalšie významy umocňovali expresivitu prejavu. Divák sa stal priamym účastníkom tohto predvádzania amorálky, ktoré sa v uzavretom priestore znásobovalo, čím sa vytvorila druhá rovina inscenácie – tá, ktorá sa nachádza u Balleka – vnútorná konfrontácia postáv a ich činov a postojov. Štefan Riečan Antona Tróna tu prešiel svojím očistom. Od dobromyseľného naivného človeka, cez ľudskú porobu, až kým nedospel k poznaniu možnosti oslobodiť sa od tohto jarma. Jeho odchod je víťazstvom. Nižší, sympatický chlap s malými úprimnými očami, zachrípnutým hlasom vyvolával skôr súcitu ako ľútosť. A hoci Lančarič Petra Staníka

---

<sup>26</sup> Milan Kiš si Filadelfiho zahrál podobne, priam graciózne aj vo filmovej podobe *Pomocníka*, ref 9.

bol živelný, miestami i drastický, z jeho prejavu prenikala ľudská tvár, akási nádej na zmenu. Staníkova podoba Lančariča pripomínala Ballekov neosobný, a pritom súcitný retrospektívny pohľad, Riečanovu spomienku na Lančariča v závere románového *Pomocníka*. Na Filadelfiho Andreja Šilana si spomenieme pri Dančiakovom Filadelfim o vyše dvadsať rokov neskôr. Šilanov palánkovský dandy však zostal len v polohe vonkajšieho komentátora. Kým Ballek je láskyplný k svojim hrdinom, Šulaj vecný, režisér Jozef Pražmári preniesol do prešovskej inscenácie Ladislava Balleka z medziriadkov – vnútornú reflexiu ľudského myslenia a prejavu, bolesť svedomia, pomalé sebaodhaľovanie a spoznávanie sa. V konečnom dôsledku režisér prekročil prah Balleka i *Pomocníka*, čo zaujalo aj kritiku. Je preto nepochopiteľné, že inscenácia vypadla pri menovitom výpočte inscenácií *Pomocníka* vo viacerých citáciách.<sup>27</sup>

Autorovo široké rozprávanie, zvlášť opisy, Šulaj premietol do postavy rozprávača a Filadelfiho, najmä však do autorských poznámok. V Prešove i v Martine sa inscenátorom podarilo pretaviť ich do mimoslovnej výpovede (význam rekvizity, kostýmu, prvkov scénografie). V prešovskom Štúdiu 83 napomohol nadčasovosti predlohy skutočný priestor, v martinskej inscenácii Ľubomíra Vajdičku (1980) sa stala výrazným prvkom scéna Jozefa Cillera a jej znakové premeny. Dobový obrázok malomesta, pribúdanie nábytku, šatstva (viac na vešiakoch ako na ľuďoch), naznačujúce manipuláciu s človekom, podporil dve výpovedné roviny – reflexívnu a grotesknú. Výstupy apatického Riečana (Ivan Romančík) s dynamickým a logicky uvažujúcim pomocníkom (Ľubomír Paulovič) mali skôr charakter dišputy, kde opätovne Lančaričovo jednoduché a logické myslenie potlačili Riečanovu pasívnu snahu po dodržiavaní etiky. Navonok hrmotný, ale prejavom utiahnutý Filadelfi tu zostal len v polohe tichého komentátora, podobne ako v Košiciach (1980).

---

<sup>27</sup> Napokon aj v poslednom materiáli o L. Ballekovi z roku 2002 sa píše len o piatich slovenských súboroch. Pozri LOMENČÍK, Július: *Kalendárium života a diela Ladislava Balleka*. In: ODALOŠ, Pavol (Ed.): *Ladislav Ballek – prozaik, publicista a esejista*. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta UMB, 2002, s. 16.

Ladislav Ballek vo svojich prozaických dielach silnejšie komponuje mužské postavy ako ženské. Tým, že Šulaj spracoval základný príbeh *Pomocníka* bez zbytočných sujetových digresíí, Riečanova žena dostala v uzavretejšom tvare väčší priestor ako v románe. Prerod Riečanovej z bojzlivej dedinčanky na karikatúru mestskej paničky sa stal pre inscenátorov divadelne lákavý. Oľga Šalagová sa v Bratislave postupne premenila na sympatickú živočíšnu ženu, ktorá si podmanila dravého Lančariča. V Nitre Hilda Augustovičová pridala tejto postave až preexaltovanú panovačnosť s viditeľnými prvkami sexuality, zatiaľ čo Elena Petrovická v Martine vystavala Riečanovú z malých detailov gesta, mimiky i pohybu. V jej výstupoch s dcérou Evou (Barbara Plichtová), napr. pri skúšaní šatstva (Šulaj umocnil význam kostýmu), sa rozvíjala spomínaná groteskná rovina, ktorú cítime aj v Ballekovej predlohe.

Po úspechu s *Pomocníkom* sa Ondrej Šulaj rozhodol transformovať pre divadlo aj *Agáty*.<sup>28</sup> Ponechal názov *Agáty*, hoci základ tvoria druhý a piaty príbeh prvej časti románu – *Agávy* a *Denník lekárnik Eugena Filadelfiho*. Ladislav Ballek vyjadruje city prostredníctvom opisu prírody, rozpoltenosti vnútra postáv. Opis zábavy u Hnilicovcov silne pripomína zabávajúcu sa spoločnosť v Čechovovej *Čajke*, kde postavou túžiacou po láske a voľnom živote v prírode je Daniel Orešanský a jeho čajkou Naďa. Popri symbole nevinnosti, nespútanosti a otvorenosti (biele agátové lesy) stavia slová do kontrastu tak, aby odzrkadľovali skúsenosti a predstavy dvoch generácií – najstaršej (deda) a najmladšej (vnuka). V *Denníku lekárnik Eugena Filadelfiho* predstavuje Ballek človeka zničeného, seba a iných ničiaceho. Zatiaľ čo pár viet v *Pomocníkovi* i v *Agáve* vytvára z Filadelfiho akýsi obraz nadpostavy, v *Denníku* sa javí ako obyčajný človek, vie priznať svoje omyly a upozorniť na skutočnosti, ktoré sa ostatní boja vysloviť.

V *Agátoch* je spletených niekoľko simultánnych príbehov. A predsa Šulaj použil podobný postup ako pri *Pomocníkovi*, t. j. priamy prepis textov do dialógov, pričom zachoval základnú sujetovú líniu vyexcerpovanú z časti košatého Ballekovho rozprávania, ktorú prepojil rozprávačom – Filadelfim. Spojil príbeh z leta s

---

<sup>28</sup> BALLEK, Ladislav – ŠULAJ, Ondrej: *Agáty*. Bratislava : LITA, 1985.

vytrhnutými prehovormi z Filadelfiho spovede z *Denníka*. Navonok v týchto nezáväzných rozhovoroch o lete, politike, obchodoch, minulosti, prítomnosti, o Nadi i Orešanskom prevláda informatívna podoba, jej vonkajškovú podobu s čechovovskými typmi ponecháva. V prozaickej predlohe majú však bohaté zázemie v parte rozprávača, kým v jej dramatizácii v uzavretom tvare sa umocňuje ich odcudzenosť, nevšímavosť k vlastnej podstate. Šulajov Filadelfi v úvode predstaví Palánk a jeho obyvateľov (paralela s *Pomocníkom*). Neskôr výstupy kopírujú sujetovú líniu *Agávy*, do ktorej je vkomponovaný Filadelfi. Niektoré prehovory sa prelínajú, ba i posúvajú do inej významovej roviny ako u Balleka (napr. dialóg Orešanského s Nad'ou, keď si v prítomnosti Hampla dohovoria „milenecké“ stretnutie). Autorova licencia poetica sa prejaví aj v závere, keď sa Filadelfi, podobne ako Riečan v *Pomocníkovi*, stotožní s rozprávačom z konca *Agávy* a oznámi, že onedlho po smrti doktora Vargu zomrela aj jeho pacientka Nad'a. Zamlčí však, že v tom čase on sám, teda Filadelfi (ako sa dozvedáme z iných príbehov), už nežije.

Bohato rozvetvené *Agáty* nesú v sebe potencionálne menej napätia pre dramatické spracovanie ako *Pomocník*. Príbehov a ich vnútorných digresíí je veľa, idú ešte do väčšej šírky ako predchádzajúci román. Dramatizátorovo zameranie sa len na jeden príbeh a prehovory postáv, v ktorých absentuje vyjadrenie ich vnútorného sveta, sploštilo oblúk príbehu, ako aj silný náboj dramatickosti vzájomných vzťahov. Konflikt názorov, stret charakterov zostal v slovnej, literárnej podobe, v divadelnej sa miestami premenil na jednotvárnú popisnosť. Hoci sú dialógy viac-menej verné predlohe, chýba tu vnútorný život postáv hľadajúcich zmysel ľudského počínania. Tento pocit literárnosti v lineárne priradených výstupoch potvrdili obidve inscenácie *Agátov*.

Režisér Vladimír Strnisko (1983) si prispôbil Šulajov text: prehodil dva obrazy, hodne škrtal vo vnútri replík, čím posunul postavy z melodramatického príbehu do vecnej roviny. Dvakrát oklieštené *Agáty* (raz dramatizátorom, druhýkrát režisérom) sa však zdivadelneniu „vzpriečili“, nepodarila sa vytvoriť atmosféra palánkovského ducha, prevládala realistická skutočnosť. Zvolenská inscenácia Michala Babiaka (2002), ktorý text neprepisoval, vonkajškovými prostriedkami



akoby vedome kopírovala atmosféru čechovovských obrazov v Michalkovových filmoch, pričom symbolická významová rovina dialógov dvoch intelektuálov – doktora Vargu a Filadelfiho – sa vytratila.

Po pozitívnych skúsenostiach divadelného *Pomocníka* a divadelnom zabudnutí *Agátov* sa Ondrej Šulaj pri znovuuvedení *Pomocníka* pre Činohru SND (2000) rozhodol upraviť vlastnú dramaturgiu. Rozšíril part Filadelfiho z románu *Agáty*, z časti *Denník lekárnik Eugena Filadelfiho*, pričom ešte viac zvýraznil náznaky vzťahu Filadelfiho k Nele Laukovej (čo je v rozpore s románom). Začlenením Filadelfiho prehovorov z *Agátov* do dialógu *Pomocníka* posunul postavu tohto miestneho filozofa na kúvika, v prenesenom význame celej súčasnej spoločnosti.

Režisér Ľubomír Vajdička, ktorý sa k textu vrátil po druhý raz, sa sústredil na zvýraznenie tohto politizovania (volebná „kortešačka“, rozdávanie trafík – jatiek svojim), čo je potenciálne aj u Balleka, ale v iných súvislostiach. Filadelfiho vytrhnuté charakteristiky režimov a ich predstaviteľov vyznievajú z úst herca miestami ako výkriky z tribúny, inokedy ako glosovanie reality, nie však ako výrez rozvrátenej osobnosti a cynickej ubolenej duše tohto stroskotanca. Šulaj, ale najmä súčasní tlmočníci Ballekovho diela tak spätne zaktualizovali aj románovú predlohu. Štefan Riečan sa ani v novej verzii dramaturgie nevyvíja a zostáva ako obeť výsmechu svojej ženy, ako aj exaltovanej a preštylizovanej dcéry Evy. Súčasní inšcenátori Balleka a Šulaja posunuli obraz slovenského Palánku do dneška; historicky zachovali scénu, rekvizity i šatstvo, ako aj slovník. Dnešok, to je aj potlačenie patriarchálnej hlavy rodiny, jeho zosmiešnenie, hoci aj rozšírenou diagnózou 21. storočia (mužská impotencia). Aj jeho protipól, prosperujúca manželka, plnokrvná, životaschopná žena, ktorá na seba preberá konanie a mladého pomocníka Volenta si zaplatí aj za iné služby, ako len v obchode. V takejto interpretácii je vzťah milencov s vekovým rozdielom dvoch generácií vierohodný. Riečanová v stvárnení Božidary Turzonovej prekročila dovtedajšiu interpretáciu popanštenej dedinčanky a bravúrne priblížila súčasnú starnúcu, ale príťažlivú ženu. Pred očami diváka sa oslobodzuje od sexuálnych zábran, pričom grandiózne dokáže uhrať aj svoj pád. Divák sa však najviac zabáva na „kaviarenských“ bonmotoch

Filadelfiho, čo je dôkazom prvotného pocitu prečítania *Agátov*, že Filadelfi je sympatický kuvik, ktorého si divák povýši na svedomie národa. Ale jeho stvoriteľom nie je herec, lež autor – Ladislav Ballek.

Aj posledná inscenácia *Pomocníka* po vyše dvadsiatich rokoch potvrdila divadelnosť Šulajovej dramatisácie. Románové dielo a jeho dramatická podoba sa stali inšpiratívnym materiálom pre divadlo. Rozkošatené *Agáty*, z ktorých by autor mohol napísať niekoľko samostatných románov, logicky odolávajú. Vďaka divadlu i filmovej podobe *Pomocníka* mnohí diváci spoznali prozaika Balleka a čitatelia si zas môžu svoje predstavy Ballekových postáv z predmetných diel konfrontovať s tým divadelne láskavejším, ale aj expresívne drsnejším výkladom.

## Dramatizácie Balleka v kontexte drámy

*Miloš Mistrík*

---

Keď Ladislav Ballek písal román *Pomocník*, asi nepredpokladal, že by ho okrem literárnej podoby mohol sprostredkovať percipientovi aj inak. *Pomocník* je epické dielo väčšieho rozsahu, opisujúce Palánk a dobové reálie naratívnym spôsobom. Vo svojej literárnej štruktúre nemá zakomponované významnejšie dramatické prvky. Dej sa rozvíja pozvoľne, postavy sú charakterizované vo vývinovom slede, konflikt, ktorý medzi nimi narastá, má časovo rozložené dimenzie. Nie je tu ani nadbytok dramaticky vypätých situácií, ani priveľa akčných scén a zrážok, málo fyzických stretov. Ladislav Ballek neodvodil svoje epické rozprávanie z gradujúcej dramatickej príhody. Jeho román predstavujúci postupnú premenu ľudí v povojnovom južnom prostredí konfrontuje navzájom ich hodnotové rebríčky a ukazuje postupné deštrukcie ich etických postojov.

A predsa, napriek tomu, že môžeme román *Pomocník* pokladať za typické epické dielo, vieme, že sa stalo podkladom pre dramatizáciu Ondreja Šulaja, a to aj do divadelnej aj do filmovej podoby. Pripomeňme hneď tu, na začiatku, že aj *Agáty*, ďalšie Ballekovo epické dielo, sa dočkalo Šulajovej dramatizácie a že *Južná pošta* bola sfilmovaná na základe scenára Jozefa Heribana a Jozefa Slováka. Pozoruhodný fakt, aj keď nie celkom výnimočný pre našu literatúru (spomeňme aspoň dramatizácie epických predlôh Petra Jaroša, Vincenta Šikulu, Vlada Bednára, zo starších Vladimíra Mináča a podobne), ale predsa nie až tak celkom bežný. V prípade dramatizácie Ballekovho *Pomocníka* je tu ešte jeden dôležitý fakt, zdôvodňujúci naliehavosť, s ktorou sa tomuto prípadu máme venovať. Je to fakt, že román *Pomocník* bol nielen dramatizovaný pre divadlo a naozaj sa na scéne aj uviedol, ale čo je najdôležitejšie, od roku 1979, keď dramatizácia vznikla, ho uviedli už šesťkrát! A to je taký počet inscenácií jedného dramatického textu, aký dosahujú iba niektoré hry našich dramatikov, napríklad Petra Karvaša, Ivana Bukovčana či Jána Soloviča –

ak máme hovoriť iba o tých mladších a viac-menej porovnateľných s Ballekom, pretože s klasickými autormi, ako je Ján Chalupka, Ján Palárik či Jozef Gregor Tajovský, by tu podobné porovnanie vzhľadom na dĺžku ich prítomnosti v našej literatúre nebolo korektné.

Pokúsme sa teraz odpovedať na otázku, čo spôsobilo takýto úspech Šulajovej dramatisácie Ballekovho románu *Pomocník*? Aké vonkajšie spoločenské a aké vnútorné, umelecko-estetické faktory prispeli k priaznivému prijatiu dramatisácie v divadlách, kritike i diváckej verejnosti?

Jeden z faktorov, ktorý možno nebol pre celkový úspech najdôležitejší, ale musíme ním začať, bol ten, že dramatisácia *Pomocníka* prišla vo vhodnom čase. Na konci sedemdesiatych rokov sa slovenská dráma nachádzala v kríze. Peter Karvaš sa z politickej zlovôle na našich scénach neuvádzal. Jeho novšie ani staršie hry nevychádzali knižne, redakcia LITY mu vydávanie hier vytrvalo odmietala. Drámy, ktoré v tom čase napísal do zásuvky, vyšli až v Slovenskom spisovateľovi v roku 1987. Ďalší významný dramatik druhej polovice 20. storočia Ivan Bukovčan zomrel v roku 1975 a jeho poslednou nedokončenou hrou bola *Fatamorgána*. Štefan Králik prežíval v sedemdesiatych rokoch svoje posledné tvorivé obdobie, ktoré – musíme povedať – nevydalo priveľa dramatickej kvality. Leopold Lahola zomrel už v roku 1968 a jeho hry sa rovnako neuvádzali. Celkové vákuum tu, samozrejme, nevzniklo. Vo svojej tvorbe pokračoval Ján Solovič. Pre divadlo začal písať v roku 1972 Osvald Zahradník. Zaujali aj niektoré hry Petra Kováčika, Mikuláša Kočana, Jána Kákoša. Zato takmer nikoho, okrem povinných pochvál dobovej tlače, neočarili hry Ernesta Štrica, Petra Ševčoviča, Andreja Nemlahu, Terézie Dávidovej a Ivana Hryca-Dudu. Stanislav Štepka pôsobil iba na amatérskej periférii, Lasica so Satinským kľučkovali, aby unikli pozornému oku cenzúry.

Kríza vtedajšej pôvodnej dramatiky vyvrcholila na konci sedemdesiatych rokov. V prvej polovici tohto desaťročia sa ešte mohlo zdať, že aj napriek výsekom spôsobeným normalizáciou sa predsa len podarí ako-tak udržať tvorivé sily našich dramatikov. K tridsiatemu výročiu SNP vznikli hry Jána Soloviča *Meridián*, Ivana Bukovčana *Sneh nad limbou*, Jána Kákoša *Dom pre najmladšieho syna*, Štefana

Sokola *Rodinná slávnosť*. Okrem toho tu už boli hry Osvalda Zahradníka *Sólo pre bicie (hodiny)*, *Sonátina pre páva*, Petra Kováčika *Krčma pod zeleným stromom*, Ľubomíra Feldeka *Metafora* a ďalšie. Aj keď môžeme k ich jednotlivostiam vzniesť viaceré pripomienky, dajú sa väčšinou zaradiť k tomu lepšiemu, čo títo autori vytvorili.

Na konci sedemdesiatych rokov však bolo toto obdobie už skončené. Ján Solovič už v *Meridiáne* z prvej polovice sedemdesiatych rokov (napokon už dávnejšie aj v hre *Polnoc bude o päť minút*) naznačil svojráznu verziu starogréckej kalokagathie, podľa ktorej existoval súlad krásneho a dobrého ako ideál antického človeka. Solovič vytvoril novú kalokagathiu – súlad komunistického a dobrého, takže jeho pozitívni hrdinovia boli zvyčajne starí poctiví komunisti, alebo noví poctiví funkcionári, stranícki tajomníci a riaditelia, ktorí múdro a dobre riešili zauzlené spoločenské problémy (mimochodom v jeho *Veži nádeje* aj sexuálne problémy). To, čo Solovič iba naznačil v prvej polovici sedemdesiatych rokov, to sa, žiaľ, u neho presadilo naplno v druhej polovici desaťročia. Osvald Zahradník po prvých hrách z intímneho života už tiež nedokázal prekročiť svoj tieň a zostupoval k všednosti takzvaných aktuálnych tém. Nič nadpriemerné nevznikalo na konci desaťročia ani v pracovniach iných slovenských dramatikov. Dramaturgie divadiel umelecky spustli a zovšedneli.

Divadlá začali riešiť túto zlú situáciu po svojom. Ak nebol dostatok kvalitnej pôvodnej drámy a ak sa mnohí moderní autori zo zahraničia u nás nemohli uvádzať, hľadalo sa inde. Začali pribúdať dramatisácie a pôvodné scenáre vznikajúce nie v pracovniach spisovateľov, ale v kolektívoch divadiel, na scéne i v skúšobniach. Ondrej Šulaj išiel príkladom. Pre inscenáciu trnavského Divadla pre deti a mládež pripravil scenár *Epizóda 39-44* na základe knihy Gustáva Husáka *Svedectvo o SNP* a dobovej tlače (1979). Spracovaním historiografických materiálov napísal aj scenár *Commune de Paris* pre to isté divadlo (1981). Avšak dramatisácie a pôvodné divadelné scenáre písali aj Mirka Čibenková, Jozef Bednárík, Peter Scherhauser, Blahoslav Uhlár. Dramatisácia Ballekovho *Pomocníka* prišla presne v tomto čase.

Pre dobu svojho vzniku priniesla vhodnú tému, čo bolo ešte dôležitejšie, ako iba vystihnúť vhodného času krízového obdobia. Vtedajšia slovenská dramatika nebola priveľmi naddimenzovaná, čo sa týkalo fantázie pri výbere témy. Dominovali hry zo SNP – tomuto vzopätiu sa raz alebo aj viacnásobne venovali asi všetci naši dramatici. Popri tom, pretože chceli vyhovieť tzv. spoločenskej objednávke (čo bolo pre budúce uvedenie v divadle ešte dôležitejšie, ako v prípade knižného vydania), vynášali sa dobové občianske témy z nie príliš kritického uhla pohľadu a nie veľmi cieliace na skutočné príčiny problémov. Oficiálna ideológia bola nedotknuteľná, a tak sa o nej hovorilo výlučne iba pozitívne alebo vôbec nie. Do tohto zdanlivo pokojného rybníka vstúpil *Pomocník*. S jeho príbehom túžby po majetku, s jeho ukázkou, ako sa dokážu lámať pevné charaktery pod ťarchou bohatstva, korupcie a pôžitkárstva. Danú tému Ballek so Šulajom nepredostreli optikou straníckych funkcionárov, ale optikou dobrých pozorovateľov a pravdivého odrazu skutočnosti.

Ballekov Palánk, navyše v aktualizovanej divadelnej verzii, načrtnol historickú neukončenosť danej témy, viedol sa tu oblúk od povojnovej histórie až do súčasnosti. Diváci v divadle nemohli považovať príbeh *Pomocníka* za dej z okrajového územia a z minulosti, naopak, asociácie na súčasnosť tu boli zreteľné. Ballekov *Pomocník* na scéne stratil svoju historickosť a našiel aktuálnosť. Oproti vtedajšiemu hlavnému prúdu slovenskej dramatiky sa tu hovorilo kritickejšie, pritom však sa hovorilo o konkrétnejšom živote a o reálnejších medziľudských vzťahoch. Teda prostredníctvom historického deja sa hovorilo o skutočnosti. Toto sa ukázalo oveľa príťažlivejšie, ako rôzne príbehy povstalcov v SNP či „výrobná“ problematika a pod.

Nie je naším cieľom v tomto príspevku do detailov analyzovať intertextový vzťah predlohy a jej metatextu a podrobne rozpisovať, akými spôsobmi sa literárne kvality preniesli do literárno-dramatických kvalít Šulajovej dramatizácie. Upozorníme však na niektoré najvýznamnejšie faktory, ktoré sa podieľali na zdôraznení spomínanej tendencie, a teda aj na priaznivej recepcii diela. Šulaj v prvom rade dokázal dobre vystihnúť z makrokompozície základné zlomové miesta deja a komplexne, bez straty významov ich preniesť do dialógovej verzie. Získal prostú, priamočiaru líniu konaní, keď veľké dejové úseky zhustil a dostal ich do blízkej

časovej následnosti v zreteľne rozhraničených výstupoch, čím sa dej zdynamizoval a dramaticky vyhrotil. Úsporne vystavané dialógy musia vždy v dramatinácii vyjadriť to, na čo v románe slúžia celé dlhé pasáže. To, čo v Ballekovom románe plynulo pomalšie, to sa premenilo na dejové koncentráty so silným výpovedným jadrom v susediacich juxtaopozíciách. Zdôraznili sa dejové rozhrania a charakterové prelomy. Kondenzácia pôvodnej Ballekovej predlohy nevedla k schematinácii – aj v Šulajovej dramatinácii ostalo, vďaka dobrému základu v materiáli pochádzajúcom od Balleka, veľa živého, presvedčivého a plastického. Nie schematické zvraty, ale Riečanove váhania, nie jednoznačná vášnivost', ale ambivalentný vzťah Valenta a Riečanovej, nie naivita, ale nestálosť a nevyhranenost' Evy. Zdôraznením postavy Filadelfiho sa vniesol do deja odstup i sarkastický nadhľad. Toto všetko spôsobilo, že žiadna z inscenácii nemohla prepadnúť do tradičnej psychologicko-realistickej hereckej drobnokresby, ale vo väčšine divadiel sa mohli uplatniť nové herecké poňatia založené na hercovom odstupe od postavy, na civilnejšom a niekedy aj karikujúcom prejave. Dynamika prispela k vyostreniu kritiky, plasticnosť k zdôrazneniu väzby na vtedajšiu realitu, odstup zasa naznačil celkový odstup, teda nesúhlas divadelných kolektívov s takým hodnotovo dezorientovaným svetom. Aktualizačné prvky v dramatinácii a inscenáciách aktualizovali aj Palánk na niečo v podstate stále živé, stále nevylicené, boľavé miesto našej staršej i novšej spoločnosti. Niečo také pravdivo autentické diváci, prichádzajúci do divadiel aj na iné vtedajšie slovenské hry, nachádzali iba veľmi zriedkavo.

Azda z toho, čo sme tu už povedali, dostatočne zreteľne vyplýva aj ďalší dôležitý pozitívny fakt. Dramatinovaný *Pomocník* sa, tak ako bol Ballekom a Šulajom nastavený, nemohol uviesť na hlavných či oficiálnych scénach našich divadiel – jeho osudom boli neformálnejšie scény. *Pomocník* sa neponímal ako dielo prináležiace do hlavného, teda ideologicky takpovediac bezúhonného dramatického prúdu. Ladislav Ballek nebol síce autorom na okraji spoločnosti, nebol zaznávaný, práve naopak, ale predsa sa jeho a Šulajov *Pomocník* nestal predmetom oficiálnej pozornosti. V Bratislave ho zahrála Poetická scéna, čo bolo z hľadiska nepísanej nomenklatúry to posledné divadlo v rade; v Prešove *Pomocníka* uviedli doslova v kotolni, čo má už

dnes aj svoje iné konotácie, vtedy to bol proste experimentálny priestor, kde mohla táto dramaturgia nájsť adekvátnejšie javiskové prostredie. V Košiciach ho zaradili do pobočnej, akejsi menej oficiálnej scény Štátneho divadla, zvanej Štúdio Smer. A potom ho hrali ešte divadlá v Nitre a Martine, čo boli divadlá s povest'ou hľadajúcich a neformálnych súborov.

Aj režiséri, ktorí dramaturgie *Pomocníka* našudovali, patrili väčšinou k mladej a strednej generácii a zároveň sa profilovali ako umelci hľadania a experimentu: Marta Gogálová, Jozef Prázhmári, Karol Spišák, Lubomír Vajdička – iba v Košiciach si na predlohu trúfol Milan Bobula, riaditeľ divadla. Dnes už tieto mená niekomu môžu pripomínať ich dlhoročnú skúsenosť aj umelecké kompromisy, ale vtedy to boli mená zaručujúce nielen inovatívnosť, ale niekedy naozaj až umeleckú provokatívnosť.

V čase svojho uvedenia, teda na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, sa stal Ballekov a Šulajov *Pomocník* jedným z najvýznamnejších zjavov domácej literatúry na našich javiskách. Potvrdilo sa, že pokiaľ ide o pôvod autorov a predlôh, nemusí aktuálnou výpoveďou zaujať diváka iba pôvodná dramaturgia, ale že podnety prichádzajú aj z oblasti prozaickej literatúry. Znova sa raz ukázal známy poznatok, že napokon nikdy nie je najdôležitejšia formálna a tektonická stránka diela a že nezáleží až natoľko, prostredníctvom ktorého žánru sa autor vyjadruje, ale že najdôležitejšie je to, čomu všeobecne hovoríme výpoveď diela, navyše, v prípade divadla aj jeho schopnosť dať výpovedi zaznieť na správnom mieste a v správnom čase. Takto sa dramaturgia *Pomocníka* stala súčasťou modernej slovenskej dramatickej literatúry a nie tak dávno, v roku 2000, ju opäť uviedli, tentoraz už na scéne bratislavského Slovenského národného divadla. *Agáty* zasa skoro v rovnakom čase zahrlo Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene. To je však už ďalšia, celkom súčasná kapitola recepcie Ballekovho diela v našom divadle.



# Česká inspirace v díle Ladislava Balleka

*Milada Písková*

---

Ladislav Ballek je považován za představitele střední generace slovenských literátů, který se přičinil o renesanci romantismu ve slovenské próze (Mikula, 19991). Knižně debutoval v roce 1967 novelou *Útek na zelenú lúku*, kde zobrazil konflikt mladého člověka s nespravedlivým světem dospělých. Ve svém prvním románě (*Biely vrabec*, 1970) podchycuje atmosféru duchovního života inteligence 60. let 20. století, zároveň objevuje kouzlo svého rodného kraje a obohacuje paletu slovenské prózy o charakteristický místní kolorit (Encyklopédia slovenských spisovateľov, 1984, s. 27).

Rodný kraj, jižní Slovensko, je nejsilnějším inspiračním zdrojem tohoto autora. Osobní prožitky a zkušenosti, rodinné příběhy a tradice jsou v Ballekových prózách všudypřítomny. Autor poznává svět prostřednictvím těchto zkušeností, vytváří si vlastní psychologii, důstojný přístup ke všem lidským hodnotám. Lidským i tvůrčím zázemím je mu svět vlastního dětství.

Ballekovy knihy o Palánku patří k nejvýznamnějším prozaickým dílům střední generace (Encyklopédia slovenských spisovateľov, s. 28). Jsou čtenářsky přitažlivé, našly i dramatickou a filmovou podobu. Druhá kniha o Palánku (*Agáty*, 1981) byla hodnocena jako jeden z vrcholů současné slovenské prózy (Patera, 1988, s. 164).

Téma prostředí, ze kterého vyšel, je pro autora natolik silné, že příběhy jednotlivých postav mají své pokračování v dalších a dalších prózách. To je jeden z příznačných rysů jeho tvorby. Ballek zavádí děj svých knih do městského prostředí, v němž také drží primát ve slovenské próze 60. let. Jeho knihy o Palánku jsou jakousi románovou freskou (Patera, 1988). Souvztažnost románů připomíná autor sám podtituly knih (*Kniha o Palánku, Druhá kniha o Palánku*).

Výše uvedené plně platí i o dalších Ballekových prózách. K charakteristice Ballekova rodného kraje patří nepopíratelně prostředí pohraničí, ostraha hranic, život

celníků a vojáků. Toto téma bylo aktuální v české a slovenské próze zejména po roce 1945. Připomeňme např. povídky R. Kalčíka, M. Švandrlíka a dalších. Srovnáme-li uchopení tohoto tématu u českých autorů a u Balleka, nutno konstatovat, že je diametrálně odlišné. Kalčíkovy Povídky z hranice zachycují české pohraničí, resp. Šumavu bezprostředně po 2. světové válce, autor kladl důraz na politický podtext svých příběhů. Naopak Miroslav Švandrlík, který vykresluje ve svých knihách 50. léta 20. století, se dívá na vojenský život ironicky, s humornou nadsázkou, místy až s černým humorem. Ani jedno ale není příznačné pro L. Balleka. Tento autor pojímá prostředí vojenského výcviku a prostředí pohraničníků, tentokrát v letech šedesátých, jako každodenní skutečnost. Snaží se věrně vystihnout mentalitu vojáků a velitelů, vyhmátnout příznačné znaky vojenského prostředí. 60. léta už nejsou dobou „králů Šumavy“, přesto vojenská praxe přináší mladým mužům spoustu absurdních situací: „Voják musí chodit po zemi ustavičně rozduřený na nepřítele. Proti jeho vnitřní zlosti se záměrně nestaví žádná protiváha. Jinak to nejde, jinak to nebude a zřejmě ani nemůže být.“ (Ballek, 1990) Postava krále Šumavy je zde zmíněna, už ale jako legenda, která se traduje v pohraniční posádce.

Hlavním hrdinou knihy *Lesné divadlo* (Ballek, 1990, s. 85) je Jano Jurkovič, student-absolvent, který nastupuje vojenskou službu v západních Čechách. Aktivní sportovec, ale samotář, vážný a zdrženlivý, slušný mládenec. Děj se odehrává v létě roku 1963 v šumavském městečku Bílsku, ale také v severomoravském Bruntále, kde hlavní hrdina absolvuje školu pro poddůstojníky. Jano je mladý, fyzicky zdatný muž, přiměřeně ctižádostivý. Naučil se být i uvážlivý: „Mně učili, abych s žádným úsudkem nespěchal, hlavně se neukvapil, ale počkal si na konflikt. A to je největší poučení, jaké mi dal život.“ (Ballek, 1990, s. 85) Je to vzdělaný, inteligentní mládenec, který bere vojenskou službu jako svoji občanskou povinnost. Přemýšlí, filozofuje o životě, a nejen o životě současném. Vzpomíná na dětství, na život v slovenském pohraničí po druhé světové válce i na tragické události, které tam lidé prožívali v době okupace.

Průběh vojenské služby líčí autor takovým způsobem, že to místy připomíná až literaturu faktu. Nejenže hovoří o konkrétních místech v Čechách a na Moravě

(Bruntál, Krnov, Bílsko), ale plasticky vykresluje typické velitele čs. armády té doby, např. politruka kapitána Stružku. Původně dělnický kádr, který šel po válce ze skutečného přesvědčení chránit hranice. Ostraha hranic byla pro něho záležitostí přímo posvátnou. Je to v jádru poctivý člověk, v myšlení mírně těžkopádný, celý život se snaží zdokonalovat. Usiluje marně o studium, které by mu bylo jistě dopřáno, kdyby pro ně měl předpoklady, zná své možnosti, je si vědom svých nedostatků ,pokud jde o vzdělání a celkový rozhled, nakonec se chystá z armády odejít.

Ve srovnání s ním je nadporučík Klepáč poněkud komickou figurkou. Vychloubačný, samolibý, už na pohled nesympatický. Jeho důležitost ve službě má protipól v soukromém životě, kde v rodinném životě hraje druhou roli, je pod pantoflem.

Rotmistr Beňa, velitel psovodů, je charakterizován stručně a jasně – ctitel žen a dobré slivovice. Čtenáře zaujme příběh desátníka Nábělka, který má psychologický podtext. Tady se autor vyrovnává s problémem lidské věrnosti a nevěry. Odloučení mladých mužů od domova má i negativní stránky. Mnohé milenecké vztahy nepřežijí odloučení a pro vojáka může mít takový rozchod i tragické následky.

Vojenská služba je Jurkovičovi také příležitostí pro rekapitulaci dosavadního života, dobou vyzrávání jeho osobnosti. Vzpomíná na své rodiče, na dobu dětství a dospívání. Ze všeho, co dosud prožil, si nejvíce cení studentského života. „Fakulta pro něho znamenala jakoby znovuzrození, teprve tehdy se v něm přirozeně rozvíjelo to, co se v něm začalo rozvíjet v dětství, studoval s neobyčejným zanícením, a to díky profesorům, kteří milovali své předměty mladicky a fanaticky.“ (Ballek, 1990, 126) Tato slova jsou současně velkou poklonou autorově Alma mater.

Ballekova kniha *Lesní divadlo* je pro českého čtenáře zajímavá také tím, že realisticky (ale nikoliv socialistickorealisticly) líčí prostředí českého pohraničí, život tamních vojenských posádek, atmosféru této společnosti v polovině 60. let, tj. v době, která přinášela naději na společenskou změnu k lepšímu životu. Autor bez obalu hovoří o negativních postojích některých vojáků k vojenským povinnostem, o existenci vojenských zběhů, lidí, kterým jejich životní postoje nedovolují ztotožňovat se s vojenským prostředím, nebo lidí, kteří chtějí změnit svůj život odchodem do

svobodného světa. Vykresluje poměry v socialistické armádě, život vojáků na západní hranici, jejich vztah k vojenským povinnostem, v podstatě vztah civilistů k vojenským praktikám. Zmiňuje se také o úmrtích vojáků ve službě a o střetech s narušiteli. V Ballekově pojetí je narušitelem hranic většinou pašerák, zvláště v prostředí slovenském. Nelegální přechody hranic nepolitizuje, dívá se na ně spíše z lidského hlediska. V tom se liší jeho prózy z vojenského prostředí od příběhů jeho českých kolegů (Kalčík ad.).

I do tohoto románu se prolíná svět Palánku. Autor zde rozvíjí motivy z povídky *Hranice z Jižní pošty*(10), čímž navazuje na atmosféru a životní osudy postav, příznačných pro jeho prózy.

První část knihy *Lesní divadlo* končí setkáním Jurkoviče s přítelem z mládí Janem Domanickým – Martonem a děj se pak znovu přenáší do prostředí slovenského pohraničí. Druhý díl knihy má název *Pískání norků*. Je uveden citátem z Karla Čapka (Rodný kraj se miluje, státu se slouží) a vypráví příběh generace rodičů Jána Jurkoviče, líčí události na slovenských hranicích ve 30. a 40. letech 20. století, kdy zde největším problémem bylo pašeráctví. V té době ve službě zahynul otec Jána Domanického, byl údajně zabit pašerákem, kterému nikdy nebyla prokázána vina. Tento člověk si odpyká trest, vrací se domů a žije poměrně poklidným životem. Netuší, že syn zabitého vezme spravedlnost do svých rukou.

Třetí část románu – *Tuhárská samota* – se odvíjí z pojetí viny a trestu. Pašerák Kováč je v představách potomků zabitého vinen smrtí jejich otce. Příběh pokračuje formou dopisů, které píše Jan Marton svému bratranci Jánu Jurkovičovi z nemocnice, kde se zotavuje po úrazu na motocyklu. Stále přemýšlí o vrahu svého otce. Pak odjíždí do Dudinců na rehabilitaci a od matky se dovídá podrobnosti o smrti svého otce. Touží po pomstě, chladné, promyšlené. „Ustavičně si opakuji: Panebože, o co všechno jsem přišel! A to kvůli tomu darebákovi, který mi zabil otce, zničil dětství, rodinu. Ale já mu to vrátím. Přisahám! Teď je řada na mně...“ (Ballek, 1990, s. 218)

Marton se vrací do rodného kraje, aby vykonal svou pomstu. Ale „kraj dětství už byl daleko v prostoru a ještě dál v času...“ (Ballek, 1990, s. 219) Matka nechtěla o Kováčovi mluvit. Ale Marton připravil s Jurkovičem podrobný plán pomsty. Navázal

kontakt s vrahovou neteří a začal se jí dvořit, spřátelil se s její dcerou. Byl krutý. Trápil jeho zvířata, likvidoval mu farmu. Jenže brzy si uvědomil, že se paradoxně stává pachatelem on sám: „Právo se ve skutečnosti přesunulo na Kováčovu stranu, takže už hájilo a chránilo vraha jeho otce.“ (Ballek, 1990, s. 262) Začal pochybovat o správnosti svého jednání. Kováče prakticky zruinoval. Na dovršení své pomsty mu poškodil i auto. Nakonec ho navštívil osobně a obvinil ho z očí do očí. Kováč ale tvrdil, že jeho otce nezabil, postihl ho záchvat mrtvice, ze kterého už se neprobral. Kováčova smrt vypadala přirozeně – a nikoho nezajímala. Příběh končí jako antická tragédie. Mstitel – Jan Marton se nakonec dozví od vlastní matky, že Kováč nebyl vrahem jeho otce, že Jána Domanického zabil Emil Marton. Ján Jurkovič vystupuje v této části knihy jen okrajově, dovypráví příběh Jana Martona, který byl nakonec prohlášen za nezvěstného.

Příběh pomsty se odvíjí v roce 1968 a autor zde zachycuje také atmosféru okupace ČSR 21. srpna 1968. Nepopisuje podrobně příchod maďarské armády, spíše se snaží proniknout do psychiky lidí, do jejich postojů k dané situaci, jejich vyrovnávání se s novou situací.

Knihy Ladislava Balleka *Lesní divadlo* není jen příběhem ze života pohraničnicků zkombinovaným s napínavou pasáží o mstiteli, který vlastně potrestá sám sebe. Je to současně výpověď generačního rázu o době, „ve které se začínal lámat chléb“ (Ballek, 1990, záložka), o postojích autora k této složité době, o jeho vztahu ke společnosti vůbec. Děj zasazený do českého prostředí působí zcela organicky v kontextu celého díla, autor pojímá české a slovenské pohraničí jako jeden celek s obdobnými problémy, ale se svými specifiky. České motivy jsou využity přiměřeně, účelně a funkčně. Velitelé na českých hranicích, vesměs Češi, jsou líčeni jako lidé laskaví, chápající, snažící se pochopit psychiku obyčejných vojáků. Reakce velitele při zadržení zběha Šuhajdy působí až komicky: „Bůh Vás chraň ublížit mu, i kdyby kladl odpor!“ (Ballek, 1990, s. 42)

Vlastní zkušenosti z vojenského výcviku přinášejí do Ballekových próz i další nové motivy. Uplatňuje se zde české prostředí. Nejsilnějším motivem v celé knize je ale motiv domova, který zatlačuje i dojmy z nového, krásného přírodního prostředí.

To je bezprostředně srovnáváno s rodným kraje: „Zdejší lesy, na Šumavě i v Českém lese ho fascinovaly svou hloubkou, temnotami, tajemnými stíny, širokými nehybnými tišinami – byl to kus zádumčivého českého kraje, k němuž lehko přilne srdce, které i v nešťastnějších chvílích vábí tajemství, dálky, jejich světla i temnoty, rodný kraj je však jen jeden.“ (Ballek, 1990, s. 68) Jano Jurkovič vzpomínal na svůj domov velmi rád, vážil si svých rodičů, bylo to jeho nezničitelné zázemí ve všech životních situacích.

Ballekova kniha je pro českého čtenáře zajímavá také tím, že realisticky líčí prostředí českého pohraničí, život tamních vojenských posádek, atmosféru této společnosti v polovině 60. let. Bez obalu hovoří o negativních postojích některých vojáků k vojenským povinnostem, o existenci vojenských zběhů, o prostituci, která je už tehdy v těchto krajích přítomná. Vykresluje poměry v socialistické armádě, život vojáků na západní hranici, jejich vztah k vojenským povinnostem, v podstatě vztah civilů k vojenským praktikám.

I do tohoto románu se promítá svět Palánku. Jednak prostřednictvím vzpomínek hlavního hrdiny na vlastního otce, jednak kontakty se sestrou Agátou. Autor zde rozvíjí motivy z povídky Hranice z Jižní pošty, čímž navazuje na atmosféru z předchozích prací.

Ballekovo *Lesní divadlo* je cenné nejen pro slovenskou literaturu v tom, jak rozvíjí realistickou tradici slovenské literatury, ale i pro českou prózu v tom, že zachycuje věrně obraz českého pohraničí v 60. letech 20. století.

## **Literatúra**

BALLEK, Ladislav. 1974. *Južná pošta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.

BALLEK, Ladislav. 1987. *Lesné divadlo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.

BALLEK, Ladislav. 1990. *Lesní divadlo*. Praha : Naše vojsko, 1990. (Překlad: Emil Charous).

*Encyklopédia slovenských spisovateľov 1*. Bratislava : 1984, s. 27.

MIKULA, Valér a kol. 1999. *Slovník slovenských spisovatelů*. Praha : Libri, 1999.

PATERA, Ludvík. 1988. *Hodnoty súčasnej slovenskej literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988, s. 164.

# JAR JESENE/JESEŇ JARI

*Ladislav Ballek*

---

Na úvod (úsvit) svojho vystúpenia v závere (po zotmení) dnešného dňa konferencie o mojom diele – po čestnom doktoráte druhej nevšednej pocty, ktorej sa mi od vzácnej banskobystrickej Univerzity Mateja Bela v priebehu roka '02 dostalo – musím priznať, že navyše úprimného poďakovania takmer už nemám čo dodať. Panie profesorky a páni profesori slovenskej literatúry si o mne z mojich kníh prečítali všetko. Nič som pred nimi neskrýl, nezakryl, ich súdy svedčia o tom, že dobre dovideli až do kútov tamtej z mojich najtajnejších a najsúkromnejších, teda, sám hovorievam, tej trinástej z autorských komnát. Uvedomujem si to väčšmi, že sám som zamýšľal niečo z nej – a práve tu, na drahej mi ALMA MATER – po rokoch uviesť, priznať, zverejniť... Nevyšlo mi to. Preto, cítim, musím – aj ako príbehu a témy zbavený rozprávač, pisár dlhých zápisníkov – túto vzácnu spoločnosť oslovit' inak, zaujať ju niečím iným, čím si ešte pred ňou skrytým... Sedel som za stolom od rána potichu, mlčky načúvajúc, a pritom, hoci vidieť to nebolo, padal som... a pádmi prenikal až kamsi na dno svojich dávnych a najdávnejších osobných chvíľ a pisárskych začiatkov.

Ako pisár prebúdza som sa zakaždým v jeseni, všetky moje pisárske projekty prišli a rástli až po lete. Áno, aj o mne sa to vyjadril básnik. R. M. Rilke v *Jesennom dni: ...bdieť bude pisár dlhých zápisníkov*. Dovtedy akoby som sa zdržiaval na bezstarostnejších ďalekých plavbách do teplých morí – môj najväčší a najmárnejší sen detstva – a len čo sa ohlásila jeseň, musel som bezpodmienečne nazad – domov. Tam najskôr do rodného kraja, v ňom do mesta Šahy, z ulíc detstva k meandrom Ipľa, od nich lúkami pod vinice, lebo práve v nich a na nich leží ten môj farbistý, jasný a večne rozžiarený slnečný breh pamäti. A za ním už len navždy a večne rozkvitnuté agátové lesy. Teda, šiel som domov v jeseni, v jeseni z domu do jari... Keď prišla jeseň do ulíc pri parku, v ktorých som vyrastal, rovnako konali aj moji rodičia: otec chodil v duchu po svojej Orave, s Hviezdoslavom a Nádašim po uliciach rodného



mesta, mama po Spiši a zakvitnutými májovými lúkami Slovenského raja. Z jesene do jari... A tu sa mi to jedného dňa prihodí naozaj. Jedného dňa?... Pred dvoma dňami.

Rezidencia slovenského veľvyslanca v ČR stojí v pražskej časti Trója, malého kocúra, ktorého som sa ujal, keď v meste, navyše zaplavenom, osamel, nazval som Odysseus. Toto meno vyslovím viackrát denne, preto ma aj ono nezriedka osloví počas prechádzok okolo Trójskeho zámku a popri Vltave. Myslievam na tamtoho kráľa, ako vykročil a šiel, tak povediac, naľahko a poľahky z Itaky a od svojej Penelope do bojov pod Tróju... a ako sa potom odtiaľ nekonečne dlho a zložito vracal. Spodný múr Trójskeho zámku zrútila tohto leta rozvodnená Vltava, ktorá v tých miestach vystúpila až do korún starých stromov. Čo vliekla na stretnutie s Labe, visí, blýska sa a hýbe v tých korunách dodnes. Tróju inak dobyla aj tak, že veľa z tých stromov vyvrátila z koreňov a odsúdila ich nedožiť sa jari. A medzi nimi aj viacero statnejších agátov. Keď som šiel pred dvoma dňami na prechádzku k zámku a k Vltave, svietilo slnko, trójske ulice, vŕšky, sady, záhrada zámku, sady, záhrady víl a vinohrad v brehu nad zámkom žiarili jesennými farbami, žltou a červenou predovšetkým... A na brehu Vltavy, dolu pod zámkom, hľadiac na ležiace stromy, vyvrátené z koreňov, som onemel... Agáty ma oslovili svojou zvláštnou labuťou piesňou: zakvitli. Naposledy a po prvý raz: v jeseni! Hľadel som na strapce bielych agátov, mne raz a navždy symbol jari, tej mojej južanskej predovšetkým, a dotýkal sa ich, neveriac vlastným očiam... A v mysli mi preleteli motta nášho dnešného stretnutia, to básnikovo: *Čas letí jak vtáci nedozierni*. A to moje: *V Palánku znova zakvitli agáty a prišli nové príbehy*. A bol som zmätenejší. A vzápätí ešte väčšmi, keď sa za mnou znevrady, a pritom akoby náročky tichšie a spomalene, ozvalo: *A ted'kom s květy už jen čeká...čeká...na člověka...* Za mnou stál bielovlasý starý muž a vo vystretej ruke držal strapce bielych agátov. Mlčky som prikývol, pristúpil bližšie k ležiacej rozkvitnutej korune a hľadal som medzi strapcami ten najkrajší: pre svoju paniu. Keď som si ho vybral, odtrhol a zvrtol som sa, starého bielovlasého muža s bielym agátovým kvetom už nebolo, stratil sa mi kdesi za

hradbami Trójskeho zámku, plného plastík bohov a hrdinov antických mýtov a bájí... A ja som ho nato – chvíľami až priveľmi sústredene – hľadal v ich podobách.

Pred spánkom – na prechode do sna – marilo sa mi, že vidím to, čo si nemôžem pamätať. Hľadel som sa zhora na svoj krst v šipickom kostole v apríli roku 1941. Videl som vo vankúši seba, vtedy ešte mladučkých rodičov, otca aj mamu, a svojho dvojročného brata. Cestou včerajšou nocou z Prahy do Bratislavy šiel som vskutku v roku 1972 nocou do Bratislavy a ňou po roky dnešné, ako zasa dnes ráno cestou z Bratislavy do Banskej Bystrice vskutku v roku 1959 zo Šiah sem a tu ulicami až po rok 1972. A viem, že odtiaľto musím aspoň kus cesty smerom na Šahy... A medzitým – predvčerom, včera aj dnes – ma oslovovali všetky moje postavy, nespokojné, že sa o ne nezaujímam naďalej, nepretržite a každodenne. A najmä sa mi pripomínal jeden... – vyčítajúc mi, že som ho odvliekol zo Slovenského raja a zanechal ako Čudného spáča v púšti, v tých presýpacích hodinách zeme, a jeho syn akoby s výčitkou tiež, že márne a bezcieľne blúdi po bratislavskom dunajskom nábřeží... A ďalší narovnať. A tak sú, pýtam sa už dávnejšie, literárni hrdinovia, postavy z našich príbehov obeťami autora, alebo autor ich obeťou?... A tu spomeniem, že aj L. N. Tolstoj si v jednom zo svojich listov sťažoval, že *Anna Kareninová si robí, čo chce...*

Takže toľko o mojej jeseni, tohoročnej predovšetkým, tu, kde som prežíval svoju jar, a medzi svojimi vzácnymi pánmi profesormi, pred ktorými si dodnes nedovolím nič predstierať. Vstúpil som do tohto mesta na konci rokov päťdesiatych, keď sme vcelku začali prestupovať do iného času, navyše s nádejou, že to, čo sme mali radi po predkoch, znova bude uprostred času, ktorý som doteraz prežil. Chodil som týmto mestom dlho ako južan, blúdieval v ňom s tým, čo založilo môj literárny Palánk, a dnes, nech už idem kamkoľvek, nosím si v sebe aj toto mesto. Rád sa doňho vraciam, poľahky z neho neodchádzam, nikdy nie len tak naľahko, na nič z neho nezabúdam, nezabudnem, mám tu svoju vzácnu ALMA MATER, svojich vzácných profesorov, prijal som tu svoje celoživotné lásky, tu sa mi narodili... Svet, do ktorého sme dozrievali, stál už nakrivo, a najmä ten náš svet mestský, a my sme ho túžili vyrovnáť. Boli sme generáciou domova. O ňom sú aj všetky moje príbehy, všetky od

rodného domu, ulice, mesta, kraja... – po kraj sveta. Sám som túžil byť, ako všetci moji generační druhovia, tým čo najostrejším svetlom domova. Svetlo vrhá tieň. Svetlo! A bez neho nič nevidíme, keď nikdy nedozrieme ani na tie naše tieň vlastné.

Praha; Bratislava; Banská Bystrica, október 2002/...

## Summary

The collection of papers from the conference consists of 13 papers, the majority of which have been presented at the Literary Science Conference, which took place in October 2002 under the auspices of the Department of Slovak Language and Literature of the Faculty of Humanities, Matej Bel University in Banská Bystrica.

The event was a part of the University festivities commemorating the 10<sup>th</sup> anniversary of its foundation. During the conference an honorary degree, Dr. h. c., was bestowed on Ladislav Ballek. However, the motivation of the event was more significant, for it was connected with the writer's cordial affiliation with the institution from which he graduated and at the same time with his artistically distinctive and academically adept prose, which represents one of the peaks of contemporary Slovak writing. The true literary-scientific aspect of the conference was confirmed by the attendance of the foremost experts from various faculties of Matej Bel University (PhDr. J. Findra, DrSc., prof. PhDr. B. Šimonová, CSc., doc. PhDr. K. Krnová, CSc., doc. PhDr. P. Odaloš, CSc., Mgr. J. Kuba) but also from Prešov University in Prešov (prof. PhDr. V. Žemberová, CSc., doc. PhDr. O. Sabolová, CSc.), The University of Constantine the Philosopher in Nitra (prof. PhDr. D. Hajko, CSc., PhDr. I. Hochel), Comenius University in Bratislava (doc. PhDr. L. Čúzy, CSc.), The Institute of Slovak Literature of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava (PhDr. Vladimír Petřík, CSc.) The Institute of the Theatre and Film in Bratislava (doc. PhDr. M. Mistrík, CSc., DhDr. D. Podmaková, PhD.) and from Silesian University in Opava (doc. PhDr. M. Písková, CSc.).

The social importance of the event was underscored by the presence of the writer who is currently the Ambassador of Slovakia in Prague. As the contents of the collection shows, the literary work of Ladislav Ballek has been valued by the participants of the conference especially through their analytical and interpretatively constructed studies. Slovak literary science thus acquires a whole range of high-quality views of the significant and aesthetic nature of the author, who has been

present in the Slovak literary or broadly cultural life since the 1960's of the 20<sup>th</sup> century.

The participants of the conference have chosen their subject matter and methodology of their papers in harmony with their own research interests, and thus this collection of papers as a unit acquires internally differentiated form. The individual papers are a representative pattern of current literary scientific reflections on Ballek's prose and cultural essay writing. In spite of the declared goal of the conference sessions to give a complete picture of the writer's current work, most of the papers focus on either his *Palánk Novels* **The Assistant** and **The Acacia Trees** or on capturing the developing logic of his prose.

Viera Žemberová summarizes with her comments in *The Noesis and Aesthetics of the Earlier Fiction of Ladislav Ballek* the always interpretatively interesting juvenalia by the author. Igor Hochel writes in the same context with an extensive study entitled *The Ideological and Compositional Aspects of Ballek's Novella The Journey Red as Lily*, in which he points out the aesthetically non-traditional rendering of this work symptomatic of the generational novel.

Ján Findra in his study *The Border Components of the Theme in The Assistant* presents in the subject, semantic and linguistically-stylistical plan „antonymous construction principle“ in the novel *The Assistant* as emblematic of work by Ballek. Dalimír Hajko in his paper „*Interest and Tension in Ballek's Novel The Assistant*“ through the analyses of the same book points to the currently reflected socio-psychological categories of „interest and tension.“

The study by Kristína Krnová *Agave as a Thought Synecdoche of the Palánk Cycle* represents in the publication a key place, since alongside the analytical-interpretative interpretation of the selected text and specification of the so-called *The Palánk Cycle* in the fiction by Ballek, she gives an overall survey of his prose work.

The paper by the junior doctoral student Juraj Kuba *Why the Old Riečan Did Not Want to Take His Clothes Off* is an interesting structuralist insight into the nature of Ballek's novel *The Assistant*.

The essay-style paper by Ladislav Čúzy *Scepsis – What to Do with It?* pursues the creation of characters in the prose by Ballek, which is characterized by the immanent presence of scepsis, clarifying the author's life philosophy and the recurrent motifs of his emotional reflections.

Several following studies are devoted to dealing with the social concretisation of Ballek's literary work from different points of view. Miloš Mistrík in his treatise *The Dramatization of Ballek's Prose in The Context of Drama* points out the specificity of the dramatization of Ballek's prose (especially that of the novel *The Assistant*) in a broader chronological view. The elaborately documented study by Dagmar Podmaková „*The Transformation of Prose Works of Ladislav Ballek into Dramatic Texts* is a brilliant example of contemporary Slovak theatre science or, as the case may be, film science. The paper by Brigita Šimonová *The Assistant as a Diagnosis* is a unique characteristic sketch of the protagonist of the novel *The Assistant*, Volant Lančarič – alongside the high resonance of this work it shows also, with other contributors in a convincing way, where the present time moves, looking for the chef d'oeuvre of the current Ballek's prose.

Milada Písková completes the picture of the author's world in one of his characteristic dimensions- the theme of the border and its guards (the novel *The Forest Theatre*) – in the paper entitled *The Czech Inspiration in the Work of Ladislav Ballek*.

Vladimír Petřík, as the only one of the contributors to pay attention to the Ballek's cultural essay writing (*Ballek's Essay*), includes it into the context of the representatives of this genre of contemporary Slovak literature.

The view of Ballek's work is rounded off by Pavol Odaloš' study *Ballek's Onymy*, in which he concentrates predominantly on the system of designation of literary names in the so-called colour period of the author's work (*An Escape to the Green Meadow*, *The Journey Red as Lily*, *The White Sparrow*).

A specific contribution to this publication of essays is Ladislav Ballek's confession, which was presented at the end of the conference.