

УДК 821.162.4-312.9.09

IRACIONALITA A ŽÁNER FANTASY (DANIEL PASTIRČÁK: ČINTET)

Markéta ANDRIČIKOVÁ

Prešovská univerzita v Prešove,
pedagogická fakulta, kabinet výskumu detskej reči a kultúry,
ul. 17. novembra, 1, 08001 Prešov, Slovensko
tel. (0042 151) 747 05 60, e-mail: andrimar@unipo.sk

V príspevku sa zameriavame predovšetkým na analýzu a interpretáciu autorskej rozprávky *Čintet* súčasného slovenského básnika a prozaika Daniela Pastirčáka. Smerujeme k definovaniu rozličných foriem iracionality a k identifikovaniu jej symbolického významu. Najkomplexnejšie sa na tento fenomén dá poukázať práve pri žánri (vysokéj) fantastiky. Naším zámerom je odkryť princípy transformácie epického priestoru a modelovania literárnych postáv a poukázať, ako spomínané kategórie súvisia s autorovou predstavou o svete a ľudskom živote.

Kľúčové slová: iracionalita, autorská rozprávka, vysoká fantastika, literárna postava, realita/irealita, tajomstvo, duša, duch, vedomie, nevedomie, transcendencia, symboly, mýty, archetypy.

У статті проаналізовано та інтерпретовано оповідання “Чінтет” сучасного словацького поета і прозаїка Даниїла Пастірчака. Автор прагне до визначення різноманітних форм ірраціональності та ідентифікації її символічного значення. Найбільш комплексно цей феномен можна простежити у жанрі (високої) фантастики. Мета розвідки полягає у розкритті принципів трансформації епічного простору та моделюванні літературних образів і демонстрації того, як згадані категорії пов’язані з авторим уявленням про світ і людське життя.

Ключові слова: ірраціональність, авторська розповідь, висока фантастика, літературний образ, реальність/іреальність, таємниця, душа, дух, свідоме, несвідоме, трансцендентність, символи, міфи, архетипи.

Rozprávkový svet má mnoho podôb. Existuje nespočetné množstvo prístupov k členeniu rozprávok či triedeniu rozprávkového materiálu. Našou ambíciou na tomto mieste nie je predkladať novú koncepciu členenia autorských rozprávok, pretože to by si vyžadovalo samostatnú prácu¹,

¹ Ak by sme chceli aspoň naznačiť, s ktorými dielami je potrebné pracovať, keby by sme sa podujali na zmapovanie tohto stále sa vyvíjajúceho žánru, museli by sme začať už pri reflexii ľudových rozprávok. S ohľadom na rozličné prístupy k triedeniu rozprávkového materiálu v rámci svetovej literatúry treba v tejto súvislosti spomenúť známe dielo ruského formalistu V. J. Proppa “Morfologie pohádky a jiné studie” (1999), rozsiahlu monografiu antropologického charakteru J. G. Frazer “Zlatá ratoleť” (1977), psychoanalyticky koncipované výklady rozprávok C. G. Junga “Archetypy a kolektívne nevedomie” (1998), M. L. von Franz “Psychologický výklad pohádek” (1998) a B. Bettelheima “The Uses of Enchantment” (1991). Spomedzi prác slovenských literárnych vedcov, ktorí sa zaoberali buď ľudovými, alebo autorskými rozprávkami (prípadne oboma kategóriami), treba spomenúť monografie J. Sedláka “Epické žánre v literatúre pre mládež” (1972), Z. Klátika “Slovo, kľúč k detstvu” (1975), V. Marčoka “O ľudovej próze” (1978), B. Šimonovej “Žáner v pohybe” (Reflexie autorských rozprávok) (1994), V. Žemberovej “Rozprávka v deväťdesiatych rokoch” (2000), D. Podrackej “Jazyky z draka (Mytológia slovenských rozprávok)” (2002) či P. Milčáka “Postava a jej kompetencie v rozprávkovom texte” (2006).

no chceme upozorniť na jeden žáner, ktorý má napríklad v anglofónnej alebo germánskej oblasti pomerne dlhú tradíciu, a tým je žáner *fantasy* alebo *vysoká fantastika*².

V *Encyklopedii literárnych žánrov* [10: 187–190] sa o *fantasy* píše, že je to “populárny žáner iracionálnej fantastiky s tematickými zdrojmi v mýte a stredovekej romanci”. Kým odkazy na stredovekú romancu sa týkajú špecifických textov – “*hrdinskej fantasy* (heroic fantasy, sword and sorcery)” [10: 188], prípadne *fantasy* s hrdinom obdareným nadprirodzenými schopnosťami (superhero fantasy), nás budú zaujímať predovšetkým odkazy na mýtus. Mýtus ako “*symbolické rozprávanie vyjadrujúce vieru v úplnosť a celistvosť nadčasového poriadku sveta*” [10: 400], predstavuje pre žáner *fantasy* akýsi archetypálny materiál, na ktorého základoch môže jeho autor postaviť celú svoju novodobú kozmológiu.

Smerovanie k zachyteniu úplnosti a celistvosti nadčasového poriadku sveta veľmi úzko súvisí aj s typológiou postáv *fantasy*. Na jednej strane sú to postavy–pútnici, stojace na začiatku cesty, ktorá ich má priviesť k poznaniu dobra, pravdy, lásky a k následnému premeneniu. Vstupujú do iných časopriestorových dimenzií, do tzv. “*paralelného sveta*”, ktorý im má odhaliť zmysel ich života v “reálnom svete” a pomôcť im dospieť k duchovnej premene či návratu k pravej podstate ich existencie.

Na druhej strane stojí nespočetné množstvo fantastických postáv, reprezentujúcich celý rad ľudských vlastností, až po postavy s iracionálnym, často transcendentným pôvodom a alegoricko-archetypálnym zmyslom.

Postavy–pútnici sú na svojej ceste konfrontované s tými najnepredstaviteľnejšími situáciami a protivníkmi, aby napokon po mnohých peripetiách dospeli do víťazného konca, resp. k poznaniu v intenciaciach znovuzrodenia.

Tematizovaný motív boja dobra so zlom, ktorý sa v rovine sujetu prenáša takmer výlučne do paralelného sveta (resp. imaginárneho sveta), symbolizuje zápas odohrávajúci sa kdesi hlboko vnútri každého človeka, preto tieto texty prinášajú významné duchovné posolstvo.

Azda najvýznamnejší predstaviteľ žánru *fantasy* vo svetovej literatúre J. R. R. Tolkien hovorí o rozprávkach – *Faeries* – ktoré jediné vo svojej teoretickej stati pokladá za rozprávky v pravom zmysle slova, že ich “*základní a nejniternejší touhou je naplnení predstavy zázraku nezávisle na tvořící mysli*”. K naplneniu tejto túžby dochádza prostredníctvom fantázie, “*kteřá v sobě ukrývá skutečné síly a odhodlání, nezávislé na mysli a záměrech lidí*” [18: 125].

Hoci je takáto definícia žánru pomerne abstraktná, poukazuje na jeden dôležitý moment, a tým je postavenie autora ako sprostredkovateľa odkazu zázračného rozprávkového sveta. Z Tolkienových slov možno vyčítať, že je to práve zázračný svet, jestvujúci nezávisle od autorovej mysle, ktorý akoby mu sám vnucoval svoju podobu, a je iba na autorovi, či je schopný načúvať tomuto tajomnému volaniu. Svet rozprávok a zázrakov akoby tu jestvoval odjakživa – ako archetypálna pralátka, ako znamenie ducha, z ktorého si každý autor niečo vyberie a spracuje podľa svojich subjektívnych aj objektívnych dispozícií, no odkaz všetkých týchto textov vo svojej najhlbšej podstate zostáva práve pre svoj pôvod stále rovnaký.

Domnievame sa, že pre všetky uvedené atribúty možno žáner *fantasy* (alebo vysokej fantastiky) pokladať za najdokonalejší a najprepracovanejší spomedzi všetkých rozprávkových žánrov, aj za podmienky, že pri jeho definovaní použijeme kritériá J. R. R. Tolkiena.

V slovenskej literatúre sa texty, ktoré by sme mohli zaradiť k vysokej fantastike, doneďava vôbec nevyskytovali, azda aj preto sa literárna veda podrobnejšie touto problematikou

² Ako sme už spomínali v úvode našej práce, v slovenskej literatúre o tomto žánri zatiaľ neexistujú zásadne systematické štúdie, a preto budeme pracovať s prevzatými pojmami *fantasy* alebo *vysoká fantastika* (kalkom z angličtiny), pretože sa nám zdajú najvýstižnejšie a aj najfunkčnejšie. (Bližšie pozri: Bobulová, I., Pokrivčáková, S., Preložníková, E., Příbylová, I. “Children’s and juvenile literature” (Nitra: PF UKF, 2003) a Mecná, D., Peterka, J. a kol. “Encyklopedie literárních žánrov” (Praha: Paseka, 2004) a štúdiu E. Preložníkovéj “Podoby moderej anglickej literatúry pre deti a mládež” (In: “Vývinové a druhoité zákonitosti literatúry v literatúre” (Prešov: Náuka, 2000, S. 178–196).

nezaoberala. Po roku 2000 sa takmer v rovnakom čase na pulloch kníhkupectiev zjavili aj dve knihy, ktoré možno k spomínanému žánru zaradiť – je to *Čintet* Daniela Pastirčáka a *Krajina Agord* Daniela Heviera.

Na podrobnejšiu analýzu sme si zvolili Pastirčákovu románovú ságu *Čintet alebo More na konci sveta*, pretože sa domnievame, že v kontexte súčasnej slovenskej literatúry je práve táto kniha zatiaľ najreprezentatívnejším dielom žánru vysokej fantastiky a zároveň žánrom, ktorý v oblasti slovenských autorských rozprávok pracuje v takej výraznej miere s fenoménom iracionálneho ako azda žiadna iná kniha.

Aby sme poetologické znaky tohto textu uchopili čo najkomplexnejšie, budeme sa detailnejšie zaoberať modelovaním epického priestoru a modelovaním postáv.

1. Podoby fantastického epického priestoru

Na tomto mieste sa na základe formálnej a sémantickej analýzy pokúsime identifikovať podoby epického priestoru, ktorý možno v prípade *Čintetu* bližšie označiť prívlastkom fantastický.

Keďže priestor je pomerne zložitou kategóriou umeleckej literatúry³, na účely tejto štúdie vyberáme len tie jeho štruktúrne determinanty, ktoré sú relevantné z hľadiska skúmanej problematiky. Ak budeme pokladať priestor za jeden z tematických činiteľov⁴, budeme musieť zároveň uvažovať o jeho statických a dynamických vlastnostiach, ako aj o jeho horizontálnych a vertikálnych rozmeroch.

Už sám názov knihy – *Čintet alebo More na konci sveta* – nepochybne smeruje k pomenovaniu priestoru, v ktorom sa má odohrávať príbeh. Tento názov, ako formálny indikátor priestoru, vyznievajú ako tajomné zaklínadlo a zákonite provokuje čitateľovu zvedavosť.

Ak sa na priestor ako tematický činiteľ zameriame z hľadiska kompozície textu, možno tu identifikovať isté charakteristické znaky:

Príbeh sa začína doma – v dôverne známom, uzavretom priestore, predstavujúcim jednak bezpečie a jednak istý stereotyp, ktorý sa protagonisti z dlhej chvíle usilujú narušiť aspoň vo svojom vedomí.

“Začalo sa to celkom nečakane. Deborka ako vždy, keď nebolo doma (podč. M. A.) do čoho pichnúť, vymýšľala. Najprv na stolíku pod krčiazkom plným pasteliek a štetcov založila novú dedinu. Krivé uličky jej vypadávali spomedzi nožničiek (domček za domčekom, stromček za stromčekom) ako žaby bocianovi spod zobáka” [12: 13].

Východisková situácia teda verne spracúva empirickú látku – dieťa si potrebuje skrátiť dlhú chvíľu, túži po zmene, po vzrušujúcich zážitkoch, jeho vnútro akoby sa dynamizovalo, zatiaľ čo vonkajší priestor, ktorý ho obklopuje, je statický, rozložený viac horizontálne. Len čo sa priestor začína prispôbovať predstavám dieťaťa, dynamizuje a vertikalizuje sa a protagonisti sa zrazu ocitajú vo fantastickom svete, v ktorom platia skôr zákony metafyzické ako fyzické. Presúvajú sa teda z reálneho, trojrozmerného sveta objektívnej reality do ireálneho, bezrozmerného sveta subjektívneho prežívania, sveta plného skrytých významov, symbolov či posolstiev.

O vertikalizácii priestoru svedčí aj spôsob, akým je naznačený transfer protagonistov. Ako čitatelia sme svedkami symbolickej cesty, v ktorej duch opúšťa fyzické telo a smeruje k transcencii. Alebo ako sa vedomie prebudené nevedomím obracia k nadvedomiu. Úzku súvislosť s duchovným putovaním má situácia, v ktorej sa opisuje, ako sa postavy premiestnili z jedného sveta do druhého: *“Deborka si ťažko vzdychla, lampa, ktorá dovtedy visela nepohnute,*

³ Vychádzame z teoretických poznatkov o epickom priestore v prácach Xénie Činčurovej, Daniely Hodrovej, Zdeňka Hrbatu a iných.

⁴ Porovnaj: Činčurová X. “Epické podoby priestoru” (2004, S. 7). Autorka sa pokúša vymedziť túto kategóriu ako “priestor literárneho druhu, žánru, niektorej kompozičnej zložky, štýlu a jeho prvkov, ale najmä priestor ako tematický činiteľ”.

sa rozkývala a zmizla. Papier s hrou Čintet odfúknuť Deborkiným vzdychom vzlietol, začal rednúť, rozptyľoval sa, až sa premenil na hustú bielu hmlu, v ktorej zmizli steny izby, poličky, posteľe aj stôl. Keď sa hmla rozplynula, deti zistili, že stoja uprostred veľkej trávnej pláne, zbrázdenej neuveriteľne pomotanými pieskovými cestičkami” [12: 17].

Po “odtrhnutí” ducha od fyzického tela sa zákonite mení aj priestor, v ktorom sa postavy ocitnú. Je plný synestetických obrazov (pestrofarebné výjavy sa miešajú s hudbou a mnohými inými zvukmi, krajina niekedy vonia po daždi a rozmočenej hline, na iných miestach zasa cítiť pach smrti a hniloby, ktorý sa miesi s nepríjemným krikom, tajomným volaním) mení sa, zakrivuje, deformuje, prelieva. Takisto ho možno charakterizovať aj prítomnosťou mnohých bizarných postáv a objektov, ako sú: človekokôň, mačkožena, Zásuvková Anička, rezbárova hlava, cyklisti v brnení, starý kráľ, ktorý sa vzápätí mení na chlapca, ryby s detskou tvárou a pod. Postavy a objekty priamo pred očami protagonistov prechádzajú rozličnými metamorfózami, kým si oni sami nevytvoria nad nimi kontrolu. Takto usporiadaný priestor so všetkými postavami, obrazmi a objektmi evokuje v próze atmosféru sna či halucinácie, pričom všetky tieto stavy charakterizuje predovšetkým nespútaná predstavivosť, vyplavujúca na povrch obsahu nevedomia⁵.

Snovo-halucinačnú atmosféru priestoru evokujú aj rozličné svetelné “efekty” – niekedy je svetlo jasné až oslepujúce, inokedy je celý priestor ponorený do hmly a obrysy jednotlivých objektov sú nejasné, pričom ich štruktúra je determinovaná typom pohľadu – na jednotlivé objekty možno nazeráť zvonku, znútra, z výšky alebo z hĺbky.

V priestore Čintetu existencia postáv a objektov závisí skôr od predstavivosti protagonistov než od vonkajších podnetov. Dôkazom toho sú napríklad tieto slová kráľovnej (jednej z postáv patriacich do fantastického sveta) adresované Deborke: “Vstúpila si do nekonečného kráľovstva predstáv. Tu existuje len to, čo si práve predstavuješ. A existuje to iba dovtedy, kým si to predstavuješ. Predstava, ktorú opustíš, sa jednoducho prepadne do nebytia” [12: 201].

V súvislosti s uvedenými determinantmi epického priestoru analyzovanej prózy je potrebné spomenúť niekoľko dominantných motívov, ktoré majú v texte výraznú symbolickú funkciu. Zameriame sa predovšetkým na motív zrkadla, domu, stromu a cesty, pretože sa domnievame, že práve tieto motívy veľmi výrazne napomáhajú odkrývaniu sémantiky priestoru a zároveň otvárajú nespočetné interpretačné možnosti.

V Čintete zrkadlo slúži najmä ako prostriedok na zmnoženie obrazu, čím sa vytvára jeho hĺbka, problematizuje skutočnosť a odhaľuje priestor, do ktorého môžu protagonisti vstupovať a nachádzať tam svoj obraz, svoje druhé ja (dve tváre kráľa, postava zrkadlového dievčaťa), vynárajúce sa nevedomie.

S motívom zrkadla veľmi úzko súvisí aj motív kruhu a putovania po kruhovej (resp. Špirálovitej) trajektórii, pri ktorom sa aj v rámci kompozície “dejoyý pohyb vracia do miesta, odkiaľ vyšiel” [7: 523]. Za všetky odcitujeme slová jednej postavy Čintetu, večného pútnika v maske, ktorý je “muž i žena, starec, dieťa, chlapec i chlap... sudca i zlodej, zavraždený i vrah, svätec aj kacír... tieň všetkých mužov i žien” a hovorí: “Prešiel som svetom, áno, prešiel, nespočetnekrát. No vždy som skončil tam, kde som začínal. Svet je kruh, áno, celá cesta ťa vždy dovedie späť k miestu, odkiaľ si vyšiel. Koniec končí tam, kde začiatok začínal” [12: 228]. Aj naši protagonisti stoja na začiatku príbehu-putovania, pretože sa chcú a dokážu na seba pozrieť z nadhľadu, pričom na konci sa opäť vrátia sami k sebe, obohatení o vedomie relatívnosti nazereanej a každodenne zakúšanej skutočnosti a jej prvoplánového reflektovania.

⁵ Interpretácia je založená na štúdiu Jungovej psychoanalytickej teórie o archetypoch kolektívneho nevedomia, psychoanalytického výkladu rozprávok Marie Louise von Franz, ako aj Frommovho ponímania sna, podľa ktorého je skutočnejší ako skutočnosť, pretože je “v ňom obnažená duša oveľa autentickjšia, lebo naše ja nepodlieha racionálnej kontrole”, Eliadeho teórie o obrazoch a symboloch, ako aj Vondráčkovom psychiatrickom výklade magického a fantastického.

Cesta a putovanie v analyzovanej rozprávke sú spojené predovšetkým s pohybom dovnútra, introspekciou. Ak človek vo svojom vedomí odkrýva vrstvy jednu po druhej, fyzicky sa nemusí pohnúť z miesta, no napriek tomu, alebo práve preto môže jeho duša i duch prejsť obrovský kus cesty.

S introspekciou súvisia aj archetypálne motívy stromu a domu, pričom tieto motívy navzájom veľmi úzko súvisia, dokonca by sa dali v mnohých prípadoch zamieňať. Ak sa na dom a strom pozrieme ako na objekty v priestore, musíme ich zákonite vnímať ako vertikálne. Tak ako má strom svoje korene, kmeň a korunu, dom má zasa pivnicu, izby a podkrovie. (Samozrejme, pracujeme s tou najelementárnejšou predstavou domu a stromu). Pri identifikovaní symbolického významu týchto dvoch objektov vychádzame z Bachelardovej koncepcie domu [8: 329–341], ktorá je v mnohých ohľadoch podobná Jungovej psychoanalytickej koncepcii. Bachelardovo vertikálne ponímanie domu *“od pivnice po podkrovie”* je podľa slov Zdeňka Hrbatu analogické s vertikálnou ľudského života smerujúceho od *“nevedomia po duchovné povznesenie”* alebo od nevedomia k nadvedomiu (transcendencii). Čiže ak pivnica domu symbolizuje nevedomie, to isté budú symbolizovať korene stromu siahajúce do hĺbky. Rovnako ako jednotlivé obývané izby domu či kmeň stromu smerujú k označeniu najväčšími zmapovanej, najprístupnejšej, a teda najznámejšej časti objektu, mohli by sme ich analogicky prirovnáť ku každodennému životu človeka, ktorý je aj okolitému svetu najprístupnejší. Málokoho pustíme do pivnice alebo do podkrovia, pretože aj sami sa týmto miestam často vyhýbame, tak ako sa málokedy zaoberáme tým, kam smerujú korene stromu alebo aké to môže byť v jeho korune.

Čo sa týka motívu stromu – v texte sa strom zjavuje v rozličných metamorfózach. Jednoznačne archetypálne rozmery však strom v nadobúda obraze, kde pomedzi jeho konáre padá jeden z protagonistov príbehu – Damian a vo vedomí sa mu *“rodí podivuhodne detailný obraz. Videl strom, alebo skôr myšlienku stromu, videl ho naraz vo všetkých jeho časoch, vo všetkých jeho podobách, strom znútra i zvonku, históriu stromu od prvého klička, prvej listnatej rastlinky v ružovom úsvite na počiatku časov až po posledný práchnivý korieňok v purpurovom súmraku na konci”* [12: 140].

Z povedaného teda jasne vyplýva, že každodenný stereotypný život nedovoľuje človeku bližšie spoznávať menej prístupné *“zákutia”* vlastnej duše. No na druhej strane si nevieme predstaviť dom bez pevných základov a spoľahlivej strechy, ako si nemôžeme predstaviť strom bez životodarných koreňov a koruny. Teda aj pre náš život sú nevedomie i nadvedomie dôležité, zostáva však otázne, čo sme v nich schopní nájsť.

Časť týchto tajomných, iracionálnych výjavov, v bdelosti výdatne potláčaných racionálnym uvažovaním, prípadne vôľou, sa vyplavuje na povrch v snoch⁶. S ohľadom na mnohé charakteristické poetologické znaky Čintetu, ktoré smerujú k narúšaniu časopriestorových hraníc, možno vidieť aj inklináciu autora k fenoménu sna, ktorý je v živote jedným z najvýraznejších reprezentantov úplného porušenia zákonitostí reálneho časopriestoru a podľa rozličných psychoanalytických teórií je sen aj priestorom odpovedí, na ktoré v bdelom stave nevie človek prísť.

Tu sa Pastirčákovo poňatie sna spája s názorom Ericha Fromma, ktorý tvrdí, že *“neexistuje nič skutečnejšieho, než je sen, ve ktorém je obnažená duše mnohem autentičtější, protože naše já nepodléhá racionální kontrole”* [5: 33].

Pastirčákove postavy často pôsobia, akoby sa nachádzali na hranici sna a precitnutia, pretože nie je takmer nikdy jasné, ktorý z týchto stavov väčšmi ovplyvňuje ich konanie. Práve v tomto neurčitom stave mysle sú im zjavené tie najdôležitejšie pravdy. Vtedy sa Damian stretáva so svojim mŕtvym starým otcom, aby sa od neho dozvedel, že by nemal nikat' sám pred sebou, pred svojím predurčením hľadať a nájsť Jonatana. Tu je aj jedno z najdôležitejších

⁶ Aj preto mnohí psychológovia a psychiatri hovoria o snoch ako o stimulátoroch duševnej hygieny a rovnováhy.

miest Čintetu, kde sa Damian v zúfalej modlitbe pri pohľade na ohňom zajatého Jonatana obracia priamo k Bohu: *“Pane Bože, - zvolal Damian a bola to jeho prvá modlitba, odkedy sa ocitol v rozprávke. – Ty vieš, že nemám vôľu, ktorou by som sa dokázal rozhodnúť.”* Vo chvíli, keď si pokorne priznal svoju slabosť, na vlastné oči pocítil blízkosť Boha – *“zbadal, že cez plamene k nemu ktosi kráča. Postava biela a vznešená ako smrť, akoby pokrytá ovčou srstou, sa na neho dívala pokornými belasými očami baránka. Ako sa blížila, rástla a rozostupovala sa, až sa napokon rozprestrela na všetky strany a do svojho bieleho svetla zahrnula Damiana aj kráľa. Hore, vysoko v tom svetle, Damian uzrel velikánske modré oko. V zrenici oka sa mihotali plamienky tancujúcich krídel. Damianov zrak sa stretol s jeho pohľadom. Planul bezhraničnou láskou”* [13: 132].

Iným stavom vyvolávajúcim hlbšie poznanie vlastnej existencie môže byť meditácia alebo vnútorný nepokoj, túžba po poznaní, ktoré nás prekračuje.

V epickom priestore textu nachádzame množstvo stavieb – chrámov, katedrál, hradov. Rozprávač sa na viacerých miestach odvoláva na svetoznáme výtvarné diela zobrazujúce stavby, ako je napríklad Breughelov obraz Babylonskej veže, hlavné postavy sú v uzavretých priestoroch veľmi často konfrontované s nebezpečenstvom.

Procesy smerujúce k transcendentnému uchopeniu ľudskej existencie, sa podľa nášho názoru veľmi často odohrávajú práve v rovine iracionálna, v nevedomí alebo v nadvedomí. V Čintete je množstvo takých priestorových indikátorov, ktoré smerujú k zachyteniu takýchto procesov.

2. Modelovanie postáv

Ako sme už naznačili v predchádzajúcej časti, fantastický priestor prózy je okrem vertikálno-horizontálnych a staticko-dynamických indikátorov modelovaný aj množstvom postáv, ktoré vo výraznej miere akcentujú jeho iracionálny charakter. Pokladáme preto za potrebné zaoberať sa týmito postavami podrobnejšie.

Čintet je v kontexte tvorby Daniela Pastirčáka akýmsi voľným nadviazaním na jeho knihu filozoficko-spirituálnych rozprávok Damianova rieka a jeho rovnomenná rozprávka pochádzajúca z tejto knihy akoby naznačovala kosru nasledujúcej knihy. Hlavná postava tejto rozprávky – Damian – je z trojrozmernej reality vťahnutý do bezrozmerného sveta večnosti, kde sa stretáva minulosť s prítomnosťou a budúcnosťou a všetko vytvára jeden uzavretý kruh ľudskej existencie, ktorej centrom je Božia láska a zjavená pravda. Damian sa aj vďaka svojej naivnej detskej zvedavosti ocitá na ceste života a na jej konci, kde sa v jednom bode spája zrod so zánikom, spoznáva jeho tajomstvo, zmysel a poznačí to navždy jeho ďalšiu existenciu: *“On však s istotou vedel, že je všetko iné. Nad plynúcim časom, nad obmedzeným priestorom, nad vznikom aj zánikom je tu stále tá istá svätyňa a stále ten istý pokojný prúd rieky a Jeho oči navždy prítomné”* [13: 118].

V Čintete sa deti takisto ocitajú na začiatku akejsi prazvláštnej hry, ktorú si z dlhej chvíle vymyslela jedna z protagonistiek, Deborka. Zrazu sa spolu so svojimi priateľmi Filipom a Dorotkou a malým bračekom Jonatanom premiestni do neznámeho sveta, v ktorom neplatia fyzické, ale metafyzické zákony. Deti sú takpovediac vrhnuté do sveta plného zvláštnych tvorov – človekokoňa, ktorý veľmi rád hryzie hudbu, akejsi mačkoženy, ktorá zasa hudbu veľmi rada líže a pod. – a tieto postavy ich oboznámia s pravidlami hry Čintet – každý musí nájsť svoju vlastnú cestu k Jonatanovi, ktorý sa im hneď na začiatku stratil pri bráne. Každý z nich musí nájsť svoju vlastnú pieseň pochádzajúcu z *hudby sveta*. Iba ak si nájde vlastnú melódiu, dostane sa až k maličkému Jonatanovi. V tej chvíli nadobúda postava Jonatana úplne inú podobu a funkciu. Už to nie je malý chlapec z mäsa a kostí, ktorý pri Deborke sedel na nočníku a jeho prítomnosť bola pre ňu úplne samozrejímavá – je to ktosi, ku komu sa treba dostať neľahkou cestou plnou všakovakých prekážok a nástrah, ktoré akoby sa rodili vo vnútri každej z

postáv. Jonatan je ktosi, kto sa obetuje pre dobro iných, nevinný ako baránok, silný ako láska a krásny ako najdokonalejšia hudba, a každé z detí si musí k nemu nájsť vlastnú cestu. Je teda od začiatku jasné, že Jonatanova postava má výrazný transcendentný rozmer.

Z ostatných detí sa razom stávajú pútnici vo svete, ktorý sa im mení pred očami a ony musia veľmi rýchlo reagovať na každú novú situáciu takmer v ničom nepodobnú tým, na aké boli zvyknuté z dovtedajšieho života. V duchu Jungovej archetypálnej teórie možno povedať, že každá z postáv akoby zostupovala k svojmu nevedomiu a zostala prekvapená tým, čo všetko tam nachádza. Autor akoby spolu s Jungom [8: 20] tvrdil, „že nevedomie disponuje takými obsahmi, ktoré by znamenali nepredstaviteľný prínos do oblasti poznania, keby jeho obsah mohol prejsť do vedomia”, no zároveň musíme upozorniť aj na nebezpečenstvo, ktoré takéto poznanie môže so sebou priniesť. Niektoré z postáv (Dorotka, Filip) zostávajú hneď na začiatku hľadania uväznené v akýchsi falošných *osobnostiach*, ktoré im poskytujú nielen novú podobu, ale aj identitu, minulosť a možno aj budúcnosť. Dá sa povedať, že Dorotka a Filip sú ako postavy dôslednými reprezentantmi kategórie *iného tela*, o ktorej sme tu už hovorili. Dorotka sa vteľuje do postavy s menom Dorakvas, symbolizujúcej veľkú matku – *animu*⁷ –, ktorá svojou obmedzujúcou láskou nedovolí svojim deťom dospieť – vlastne ničí ich existenciu skôr, ako sa môže naplno rozvinúť. Archetypálnym protipólom Dorakvasu je postava Veľfootcosudcu, do ktorej sa prevetlil Filip. Je to ozrutné monštrum, ktoré nedovolí svojim obyvateľom slobodne zmýšľať a podmaňuje si nielen ich fyzicky, ale predovšetkým psychicky. (To všetko sa však pred očami iných postáv, ako aj čitateľa vyjavuje až v poslednej kapitole.) V závere prvej kapitoly teda v hľadaní Jonatana zotráva iba Deborka. Týmto faktom rozprávač zároveň vymedzuje jej miesto a dôležitosť v texte – je jednou z hlavných postáv – „*neosôb*” – a zostáva ňou spolu s Damianom až do konca rozprávania.

V druhej kapitole sa na ceste za hľadaním Jonatana ocitajú ďalšie postavy – Damian a jeho kamarát Marek. V duchu slov Damianovho mŕtveho starého otca „*Ked' si v rozprávke, si skutočnosti bližšie, ako keď sa len kľžeš prázdny časom vášho vonkajšieho sveta*”, sa Damian s kamarátom „prepadávajú” z prázdneho času vonkajšieho sveta do plného času rozprávky, kde je všetko vymyslené skutočné a všetko skutočné vymyslené. Zasa máme pred sebou svet, ktorý sa rozlične zakrivuje, prelieva sa, mení sa v závislosti od vzdialenosti a uhla pohľadu. Navyše premenu priestoru, ale aj postáv vyvoláva práve pohľad hlavných protagonistov. Na povrchovosť vnemov sa nedá spoľahnúť – treba sa riadiť niečím iným. Srdcom, túžbou po poznaní, intuíciou, nevedomím obracajúcim sa k nadvedomiu.

Postavy sa teda nachádzajú v mnohých časoch a priestoroch a zároveň sú stále na jednom mieste a prenikajú iba hlbšie a hlbšie do svojho vnútra, vedomia až k nevedomiu.

Spolu s protagonistami sme vtiahnutí do sveta, v ktorom netreba vyslovovať otázky nahlas, aby sme sa dopátrali odpovedí. Napokon, zo slov jednej z postáv Čintetu „*Vy ste odpoveďou na všetky otázky*” [12: 91] jasne vyplýva, že odpoveďou na všetky otázky je tu práve ten, kto sa pýta.

Samozrejme, podobných miest je v Čintete nespočetné množstvo a dajú sa vnímať ako pokus autora-kazateľa ukázať, akými všemožnými spôsobmi sa dá dopracovať k tej najabsolútnejšej pravde, ktorá môže byť človeku zjavená až vtedy, keď si očistí myseľ od nánosov negatívnych pocitov (pýcha, márnivosť, zlosť, túžba po moci a bohatstve) a pseudohodnôt. A aj vtedy, keď vo svojom nevedomí nájde znamenia, ktoré ho majú priviesť k poznaniu, transcencii, nadvedomiu, duchu. Až vtedy bude schopný rozlíšiť, čo je skutočná pravda a čo sa iba tak tvári, a slobodne sa pre ňu rozhodnúť.

Tretia kapitola Čintetu je zasa vo výraznej miere založená na motíve zrkadla a jeho transformácií. Je tu zrkadlo vo svojich najrozličnejších podobách – zrkadlo odrážajúce zovňajšok,

⁷ Zjednodušene by sa dalo povedať, že *anima* je „*personifikace ženské povahy v nevedomí muže*”, tak ako je *animus* personifikáciou „*mužské povahy ve vědomí ženy*” (Jung, 1994, S. 309), pričom ak medzi týmito dvoma pólmí nie je rovnováha, dochádza k negatívnym prejavom či na jednej alebo na druhej strane.

ale aj vnútro postáv, tekuté zrkadlo, do ktorého priestoru sa dá vojsť. K motívu zrkadla možno pridružiť aj motív dvojníctva – Deborka sa stretáva so svojou dvojníčkou, zrkadlovým dievčaťom, svojim horším Ja, ktorá najskôr na ňu začína pôsobiť zvonka ako dievčaťko, a keď sa jej Deborka spočiatku podvoľuje – “čoraz menej dokázala rozoznávať medzi hlasom dievčaťa a vlastnými myšlienkami” [12: 177], začína nástojčivejšie prenikať do jej vnútra ako kráľovná. Až vtedy sa protagonistka vracia sama k sebe a nedá sa vťahovať do priepasti temných vášní, no popud k takémuto konaniu je opäť vyvolaný iným podnetom ako vôľou alebo racionálne: “*Inštinktívne hľadala záchranu. Ani nevedela ako (podč. M. A.), ocitla sa pri štrbine medzi zrkadlami. Pritisla uzľenu horúcu tvár k suchému studenému zrkadlu*” [12: 183]. A opäť sa v stave krajného zúfalstva a beznádeje na okamih stretáva s Jonatanom: “– *Jonatan, – vykričala a celým telom sa pritisla k chladnému tvrdému zrkadlu*” [12: 183].

Posledná kapitola je rozlúštením mnohých hádaniek. Damian a Debora sa ako postavy v mnohom symbolizujúce Kristov zostup do pekiel zaslúžia nielen o spásu svojej duše, ale aj duše ostatných, predovšetkým však Dorotky a Filipa. Po mnohých peripetiách, ktoré museli prekonať, aby dospeli k poznaniu samých seba a svojho miesta či dokonca poslania vo svete (alebo aby našli “*svoju vlastnú melódiu*” pochádzajúcu z “*hudby sveta*”), sa konečne stretávajú s “*maličkým*” Jonatanom a všetci spoločne sa vracajú späť do reálneho života, kde sa práve koná pohreb ich prastarej mamy. Zdá sa, akoby celú tú cestu Čintetom podstúpili práve preto, aby sa vrátili bohatší o poznanie tajomstva života a smrti a nekonečnej “*lásky Kristovej*” [12: 340].

Niekoľko hádaniek je teda rozlúštených, príbeh dospieva k radostnému obratu, no aj tak tu pred čitateľom zostáva ešte množstvo otázok. Aj v tomto Pastirčákova koncepcia rozprávky takmer úplne zapadá do koncepcie Tolkienovej *Faerie*, kde sa akcentuje jej neukončenosť⁸ podobná neukončenosti a večnému kolobehu ľudského života.

Ako na to upozorňuje autor pri predstavovaní postáv Čintetu, kniha je do veľkej miery aj akýmsi intertextovým nadväzovaním – či už na jeho predchádzajúcu knižku Damianova rieka, ako sme spomínali v úvode, alebo na svetoznámu Carrolovu Alicu v krajine zázrakov, Andersenovu Snehovú kráľovnú či Sandburgove Rozprávky z krajiny Rootabaga, no predovšetkým na Tolkienovho Pána prsteňov. Okrem istej formálnej podobnosti pri členení jednotlivých postáv na *potvory, kreatúry, osoby, neosoby, maličkého Jonatána* je tu podobný práve duchovný náboj rozprávky. Tak ako u Tolkiena, aj tu sú postavy na ceste za poznaním, o ktorého nepredstaviteľnom dosahu v úvode ani len netušia. Okrem priamych odkazov na Tolkienove postavy, dokonca aj citátov z Pána prsteňov autor v jednej časti spracúva aj jeden z najdôležitejších motívov tejto ságy – je ním sugestívna moc zla transformovaného do prsteňa, ktorej párkrát neodolá ani odhodlaný a statočný Frodo a v akomsi zahmlení mysle si prsteň nasadzuje na prst. U Pastirčáka má podobnú moc kráľovská koruna, ktorá z jej nositeľa urobila ľudskú trosku. Keď ju Damian nájde, tiež je jej mocou (mocou zla) na chvíľu zasiahnutý. “*Hotový majetok – uvažoval proti svojej vôli. – Tú by som si, povedzme, z rozprávkového sveta mohol viac-menej zobrať a boli by sme bohatí. Myšlienky sa mu drali do hlavy mimovoľne, hlasno a nasilu. Ani jednu z nich neschvaľoval. No každá mala hypnotickú silu. Sklonil sa ku korune a bezmyšlienkovite po nej siahol. Akási temná vôľa ho nútila nasadiť si ju znova na hlavu*” [13: 109].

Pastirčák si od Tolkiena prepožičiava aj postavu Toma Bombadila, na ktorého jediného neúčinkuje moc prsteňa, a stavia ho do úlohy akéhosi ochrancu a sprievodcu detí po neznámom svete, až im napokon pomôže dostať sa aj k Jonatanovi. Tu je zaujímavá Pastirčáková interpretácia Tolkienovej koncepcie Tomovej postavy. Z hľadiska Tolkienovej kozmológie totiž nie je jasné, kde má táto postava svoj pôvod, či je hobitom, elfom, človekom alebo

⁸ Tolkien vo svojej eseji “O pohádkách doslova” tvrdí, že “žiadna pohádka nikdy doopravdy nekončí (S. 174). ... Závěrečné fráze jsou jako okraje a rámy obrazů, a nelze je považovat za skutečný konec jakéhokoli zlomku bezešvého Stěhání příběhu...” (S. 187).

drakom či čarodejníkom, a rovnako nevieme, ako sa jeho príbeh končí⁹. Tom Bombadil sa v závere Čintetu sťažuje svojmu autorovi, profesorovi Tolkienovi: “– Každý skutočný príbeh je ako kruh. Začiatok sa stretá s koncom, dej sa vymaňuje z času a vpletá do večnosti. Tomov príbeh je však ako nedopletený venček, ako roztrhnutá retiazka” [12: 333].

Kompozícia Čintetu je tiež kruhová – v závere sa deti ocitnú na rovnakom mieste, ako boli na začiatku, no bohatší o dôležité poznanie, v ktorom im bolo priblížené tajomstvo večnosti.

Vo fiktívnej odpovedi profesora Tolkiena možno identifikovať aj Pastirčákovo autorské gesto: “Vieš, autor niekedy píše len preto, aby sa vo svojich postavách stretol sám so sebou. Vymyslí o sebe príbeh, postaví ho pred seba ako zrkadlo. V tom zrkadle potom lúšti vlastný život” [12: 333].

Ako je z povedaného zjavné, táto fantastická rozprávková sága je doslova preplnená všakovakými postavami – okrem hlavných protagonistov nás zaujímali predovšetkým tie, pri ktorých sa dalo poukázať na ich iracionálny pôvod, charakter alebo správanie a s tým súvisiacu významovú mnohoznačnosť.

Z tohto hľadiska sú ešte významné postavy, ktoré môžu potenciálne predstavovať aj zlo, negatívne zákutia ľudskej duše – postava v čiernom rubáši, plášti či habite zreteľne evokuje pocit čohosi tajomného a hrôzostrašného a navyše, ak jej nevidno do tváre alebo ju (podobne ako personifikovaná smrť) vôbec nemá, podčiarkuje to jej iracionálny pôvod a charakter. Podobné postavy (jazdec v dlhom plášti s kapucňou, ktorá “neskrýva tvár”; prevozník, ktorý sa ozýval “*duťým hlasom z vnútra kapucne*”) sú vždy predzvesťou blížiaceho sa nebezpečenstva.

Autor sa v rozprávke pokúša transformovať svoju víziu sveta a života plného napätia, vnútorných zápasov, pochybností a protirečení, text teda svojim filozofickým vyznením smeruje k zachyteniu zložitej vertikality ľudskej existencie. V spôsobe modelovania jednotlivých postáv v suжете a ich vzájomnej interakcii v epickom priestore sa veľmi často nachádzajú kontrastné motívy svetla a tmy, ohňa a vody, dočasnosti a večnosti, premenlivosti a stálosti, začiatku a konca, lásky a nenávisťi, zúfalstva a nádeje, odvahy a strachu, víťazstva a porážky... Všetky spomenuté motívy vo výraznej miere ovplyvňujú celkový charakter textu – smerovanie k tým stránkam bytia, ktoré nás presahujú.

Hojné využívanie kresťanskej symboliky (baránok, kalich s vínom, vševidiace oko, anjel či dokonca Boh) naznačuje úsilie autora-kazateľa o postihnutie večnosti, Božej milosti, lásky a spasenia, no sú to kategórie výsostne abstraktné, a preto sa oveľa ťažšie pomenúvajú, navyše ak sa autor prostredníctvom hlavných detských postáv v tejto súvislosti pokúša priblížiť proces spoznávania tajomstva viery a zjavenia.

Čintet je taký nevyspytateľný a premenlivý, že sa v ňom čitateľ môže spolu s postavami ľahko stratiť a hľadanie tej správnej cesty býva aj na strane recepcie veľmi často záležitosťou intuície.

Reagujeme tým aj na slová Jacqueline Heldovej, ktorá vo svojej monografii “*V ríši obrazotvornosti*” tvrdí, že “*obrazotvornosť žiadného tvůrce (malíře, spisovateľa aj.) není ani absurdní, ani iracionální – at' je svět, který vytváří, sebefantastičtější*” [6: 38]. No čo ak sa človek pri písaní, rovnako ako pri meditácii, dostane k takým hĺbkam svojho vedomia, že sa na povrch začínajú vyplavovať aj podvedomé obrazy? Pastirčákov Čintet je plný synestetickéj obraznosti – tento typ obraznosti, “*založený na porovnatelnosti či podobnosti vlastností vnímaných rôznymi zmyslami*” [12: 391–411] predsa predpokladá viac ako len racionálnu konštrukciu. Pri najmenšom musí autor pracovať s intuíciou a vyberať si z veľkého množstva podnetov práve tie, ktoré sa spoja do jedného uceleného obrazu, pričom takýto obraz má do značnej miery symbolickú i archetypálnu povahu¹⁰.

⁹ Veľmi podrobne sa o tejto postave pojednáva v Encyclopedii of Arda. Dostupné na internete: <http://www.glyphweb.com/ARDA/default.asp?url=http://www.glyphweb.com/ARDA/tombombadil.html>

¹⁰ V tejto súvislosti možno celú problematiku uzavrieť aj slovami Z. Slávikovej, ktorá tvrdí, že “*práve imaginácia je podmienkou nachádzania tvarov kozmologickej povahy a zároveň obsahuje aj určité antropologické konštanty*” (2008, S. 32).

1. *Berd'ajev N. A.* Duch a realita. Bratislava: Kalligram, 2006.
2. *Činčurová X.* Epické podoby priestoru. Levoča: Modrý Peter, 2004.
3. *Červenka M. a kol.* Na cestě ke smyslu. Praha: Torst, 2005.
4. *Eliade M.* Obrazy a symboly. Brno: Computer Press, 2004.
5. *Fromm E.* Sen, mýtus a rituál. Praha: Aurora, 1999.
6. *Heldovej J.* V říši obrazotvornosti. Praha, 1987.
7. *Hodrová D. a kol.* ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.
8. *Hrbata Z.* Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle // Na cestě ke smyslu. Praha: Torst, 2005.
9. *Jung C. G.* Duše moderního člověka. Brno: Atlantis, 1994.
10. *Mocná D., Peterka J. a kol.* Encyklopedie literárních žánrů. Praha: Paseka, 2004.
11. *O'aley G.* Literary synesthesia. In: The Journal of Aesthetics & Art Criticism, 1957. Vol. XV. N 4. S. 391–411.
12. *Pastirčák D.* Čintet alebo more na konci sveta. Prešov: Porta libri, 2000.
13. *Pastirčák D.* Damianova rieka. Bratislava: Artforum, 1993.
14. *Preložníková E.* Podoby modernej anglickej literatúry pre deti a mládež. In: Vývinové a druhové zákonitosti literatúry v literatúre. Prešov: Náuka, 2000. S. 178–196.
15. *Propp V. J.* Morfológie pohádky a jiné studie. Praha: H&H, 1999.
16. *Sláviková Z.* Integrovaná umelecká pedagogika. Prešov: PF PU, 2008.
17. *Stanislavová Z.* Keď si v rozprávke, si skutočnosti bližšie (Daniel Pastirčák: Čintet alebo More na konci sveta) // Romboid. 2002. Roč. XXXVII. Č. 1. S. 75–76.
18. *Tolkien J. R. R.* O pohádkách. Praha: Winston Smith, 1992.
19. <http://www.glyphweb.com/ARDA/default.asp?url=http://www.glyphweb.com/ARDA/tombombadil.html>.

IRRATIONALITY AND THE GENRE OF (HIGH) FANTASY (ČINTET BY DANIEL)

Marketa ANDRICHIKOVA

*Preshov University in Preshov,
Faculty of Education,
Institute of Research into Children's Language and Culture,
17. novembra st., 1, 08001 Preshov, Slovak Republic
tel. (0042 151) 747 05 60, e-mail: andrimar@unipo.sk*

The core of the study lies in the analysis and interpretation of the authorial tale *Čintet* by contemporary Slovak writer Daniel Pastirčák. It heads towards the definition of manifold forms of irrationality and identification of its symbolical meaning. It is the genre of (*high*) *fantasy* in which this phenomenon is shown in a most complex way. Our main concern is to unfold the principles of transforming and modelling the setting and characters and to show, how these categories form the author's concept of the universe and human existence.

Key words: irrationality, authorial tale, high fantasy, literary character, setting, reality/irreality, mystery, soul, spirit, consciousness, unconsciousness, transcendence, symbols, myths, archetypes.

**ИРРАЦИОНАЛЬНОСТЬ И ЖАНР ФЭНТЕЗИ
(ДАНИЭЛ ПАСТИРЧАК: ЧИНТЕТ)**

Маркета АНДРИЧИКОВА

*Пряшевский университет в Пряшеве,
педагогический факультет,
кабинет детской речи и культуры,
ул. 17 ноября, 1, 08001 Пряшев, Словакия
тел.(0042 151) 747 05 60, e-mail: andrimar@unipo.sk*

В статье проанализирован и интерпретирован рассказ “Чинтет” современного словацкого поэта и прозаика Даниэля Пастирчака. Автор стремится к определению разнообразных форм иррациональности и идентификации ее символического значения. Наиболее комплексно этот феномен можно проследить в жанре (высокой) фантастики. Цель исследования состоит в раскрытии принципов трансформации эпического пространства и моделировании литературных образов, а также в демонстрации того, как упомянутые категории связаны с представлениями автора о мире и человеческой жизни.

Ключевые слова: иррациональность, авторский рассказ, высокая фантастика, литературный образ, реальность/ирреальность, тайна, дух, сознательное, несознательное, трансцендентность, символы, мифы, архетипы.

Стаття надійшла до редколегії: 15.10.2008

Прийнята до друку: 25.12.2008