

Žemberová, Viera

Pútnici a tuláci v slovenskej próze

In: *Dialogy o slovanských literaturách : tradice a perspektivy*. Dohnal, Josef (editor); Zelenka, Miloš (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 225-232

ISBN 9788021058507

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132789>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PÚTNICI A TULÁCI V SLOVENSKEJ PRÓZE¹

Viera Žemberová (Prešov)

Abstract:

Based on the prosaic works by the Slovak authors Karol Horák, Peter Karvaš and Stanislav Šteпка and on their (radio) plays a comparative method is applied to study the changes of their style in these genres. The attention is concentrated on the intertextuality, on the use of words, on the feeling of tension in the prosaic texts when they change into a (radio) play.

Key words: Karol Horák, Peter Karvaš, Stanislav Šteпка, modern prose, modern drama

Moderná slovenská kultúra sa vyznačuje prítomnosťou takých autorov, ktorí sa zapájajú do viacerých jej súčastí a robia to takým spôsobom, že sústredujú na svoju tvorbu pozornosť tak odbornej verejnosti, ako, či predovšetkým, svojich recipientov nad stránkami publikácií alebo v hľadisku divadelnej sály. Táto skutočnosť podnietila zámer, všimnúť si túto prepojenosť v ich predovšetkým prozaickej tvorbe, hoci i ona nesie v sebe kontaminované prepojenie z genologickej a estetickej prítomnosti moderného a postmoderného umenia.

Dvadsaťe storočie svojou tektonikou aj hektikou spoločenských i politických pohybov „rozlične“ ovplyvnila, alebo ovládla umenie v formálnych i výrazových komponentoch, v ich technikách a estetike i tak, že spontánne alebo manifestom, či iným gestom reagovali na procesy zasahujúce do existencie i axiológie života spoločnosti, no väčšmi jej jednotlivca. Minulé storočie sa prejavuje ako kontakt „reality a revolty“².

Karol Horák, o pravdách času a minulosti

Autorská dramatická aj prozaická, ale aj literárnovedná genéza Karola Horáka³ má v slovenskom literárnom živote svoje počiatky v šesťdesiatych rokoch⁴.

¹ Časť názvu nášho príspevku sa nechal inšpirovať publikáciou Boženy Čahojovej-Bernátovej *Pútnici a tuláci v umení 20. storočia* (Bratislava 2009).

² *Čahojová-Bernátová, B.: Pútnici a tuláci v umení 20. storočia*. Bratislava 2009, s. 9 – 16. Autorka rekonšuuje 20. storočie po trajektórii tvorivých izmov, ktoré sa zapojili aj do kontextov prekračujúcich priestor umenia, teda od futurizmu, dadaizmu, surrealizmu, kubizmu, abstraktného umenia po otvorený obsah pojmu moderna. Kontex spoločenského presahu do zámerov jednotlivých izmov zachytila autorka v spojeniach zámeru a jeho realizácie exponovaním tých nosných pojmov, ku ktorým inklinovali nazerania tvorcov grupujúcich s okolo poetiky, estetiky a noetiky niektorého spomedzi nich: nadčlovek, sloboda tvorby a sloboda tvorcu, chaos jazyka, manierizmus, dominancia rozumu, prepojenosť rozumu a emócie, negatívny zážitok, estetika hnsu, estetika úniku, sny, imaginácia, únik, Pointou by malo byť zistenie: „20. storočie rado zdôrazňovalo, že je storočím rozumu“, s. 13.

³ Karol Horák (1943): autorská bibliografia je druhovo členitá, dominujú v nej texte pre experimentálne študentské divadlo, rozhlasová hra, televízna hra, adaptácie dramatických textov z 19. storočia, ale aj komorná dráma pre jedného herca, z prozaických textov sú to Cukor, 1977 a Súpis dravcov, 1979. Literárnovedná produkcia sa viaže predovšetkým na výklad prozaickej tvorby Jozefa Horáka (1907 – 1974).

Zmysel pre slovo premenené na časové a priestorové súvislosti „akcie“ (premena deja prostredníctvom pohybu), na jeho „konania sa“ (vývin aj v bode statického upevnenia deja) a „tvorbu“ významov, tie sa však nepretnú (nesúbežné dialógy), alebo sa navzájom podmieňujú (psychologicky pointované monológy) znamenajú, že sa autor od počiatku zaujíma o synkretizmus tak v druhej, ako aj v žánrovej skladbe textu, ale aj pri jeho priestorovej „realizácii“. Narátor prozaického príbehu a súčasne dramatik Karol Horák si uvedomuje, že latentne zotrúva vo vymedzenom pôdoryse znaku slova, otvára sa však jeho sémantika a pri jeho nazeracom konotáte, ide o rafinované využívanie figúr a trópov v narácii, nech sa jeho texty, prozaické či dramatické, akokoľvek prechýľujú od konvencie svojho znaku do roviny všestranne experimentujúcich možností slova v literárnom i dramatickom priestore a času svojho naplnenia, rozčesnutia do rozvíjajúceho konfliktu v sujete alebo v dialógu. Všetko, čo môže Karola Horáka zaujať, súvisí s pohybom (presuny, cesta, útek, putovanie, hľadanie, očakávanie) a s časom (neřešpektuje jeho chronológiu). Aj preto, lebo mu poskytujú svojou „konvenčnosťou“, univerzalizmom, svojou nevyhnutnosťou z jestvovania a z prirodzeného chodu dejov ľudských existencií predovšetkým vhodný „priestor“, v ktorom všetko, čo pôsobí ako prirodzené, dané, všedné či dokonca konvenčné, vlastne všedné a normálne, môže autor „zrušiť“, či postupne „rušiť“ a prevrstvovať podľa svojho modelového kľúča na druh, žáner, tému a problém do nových kompozičných či sujetových „štruktúr“ všetko to, čo sa v expozícii javí ako prirodzené a vkomponovať do takých „dejových“ súvislostí, aby sa prejavili vo svojom súznení predovšetkým dramaticky. Napätie v Horákovej práci s prozaickým textom, či dramatickým literárnym textom⁵ nevstupuje do textu samoúčelne. Napätie z interiéru či exteriéru témy v texte nevzniká, ono doň vstupuje ad hoc, pretože sa viaže na konkrétnu postavu, jasne ohraničené konfliktnú situáciu, prijateľne vyslovený problém, ba ani sujet sa nemení po celý rozprávačov čas či dramatický čas. Kríza v najrozličnejších súvislostiach a najnečakanejších väzbách tvorí pôdorys prozaických a dramatických literárnych textov Karola Horáka. Jav kríza sa viaže na mravné a existenciálne zázemie všetkých akcií a sujetov postavy, s ktorými autor „pracuje“. Skutočnosť, že sa bez ohraničenia, vždy synkreticky pohybuje medzi druhom a žánrom, mu dovoľuje prózu či drámu meniť na „plastický“ tvar, na vizualizovanú akciu, v ktorej do noetiky a sémantiky textu ako rovnocenné komponenty vstupujú zmysly a emócie: sú rovnocenné literárnej postave ako aj príjem-

⁴ Čahojová-Bernátová, B.: C. d., v kapitole *Horákove postavy na ceste od seba k iným* sa koncentruje na súhrnné vymedzenie, podľa ktorého „[...] postmodernista Karol Horák sa od atomizácie sveta, človeka, fragmentarizácie, transmutácie – premeny človeka na vec – prázdnoty postupne dopracoval vo svojej tvorbe k silnému príbehu, plnokrvným vzťahom, celistvému tvaru. Horákovský svet bol zakuklený v metaforách, podobenstvách“ (s. 164).

⁵ Dramatická tvorba K. Horáka vyšla knižne v súboroch *Pät' hier alebo hrdina menom hra* (1990), *Šest' hier* (1996).

covi (čitateľ, divák). Pritom vedome obchádzame realizačný činiteľ Horákovho dramatického literárneho textu (dramaturg – režisér – herec alebo interpretátor). Do poetiky a stratégie výstavby krízy v Horákovom chápaní mozaikového (montovaného a demontovaného) „príbehu“ v epickom či dramatickom literárnom texte patrí aj intertextualita ako podstatná kompozičná súčasť jeho práce s priestorom, časom a fabulou. Reálne jestvuje možnosť naznačiť tri aplikácie tohto postupu v textoch Cukor (epický text) – Medzivojnový muž (dramatický text pre javisko) – Kurz cudzieho jazyka (rozhlasová stereohra). Intertextuálnosť, intertextualitu neponecháva však Horák iba v rovine kompozičnej organizácie práce s priestorom. Naopak, intertextualitu v kompozícii epického (novela Cukor) či dramatického literárneho textu (stereohra Kurz cudzieho jazyka) ako celku sémantizuje, využíva jej diferenciacnú priepustnosť medzi dynamickým (pohyb, akcia dopredu) a statickým (reflexia o dokonanom, uplynulom) komponovaním jednotlivých častí do vyššieho morfológického a sémantického celku (tvary).

Karol Horák texty Kurz jazyka (v Súpise dravcov, 1979) a Kurz cudzieho jazyka (rozhlasová hra, 1981) viaže na rovnakú „príbehovú“ rovinu postavy muža (bez mena), ktorý prichádza (útek z mesta pred zlým zážitkom) do podnikovej chaty (uzavretý priestor) medzi účastníkov (spolupracovníci) rýchlokurzu cudzieho jazyka (päť dní) preto, aby získal novú kvalifikáciu (starý jazyk – nový jazyk), odstup od toho, čo jeho pamäť nevie objektívne spracovať (kto môže za smrť jeho priateľa), ustálil si svoj vzťah k novej situácii (je vrah?, je vinný?) a našiel svoje nové Ja (žena: raz ako erotická túžba voči akejkolvek žene, ktorú označuje za Ildiko, po druhý raz ako citová trauma voči realnej Ildiko, ktorá ho odmieta). Keď vyšiel Súpis dravcov v roku 1979, uviedol K. Horák viaceré autorských inštrukcií v „autorskej charakteristike vlastného diela“ na prebale vydania dvoch próz Súpis dravcov a Kurz jazyka, medzi nimi i tieto: zaujíma ho intímny vzťah medzi autorom a čitateľom, tieto prózy sú v rukopise staršie ako jeho debut Cukor (1977), v nich sa „vyznáva zo svojho vzťahu k životu (tomu privátnemu, ale i spoločenskému), ktorého krajné póly tvoria intimita individua a jeho spoločenská aktivita“, ba i to, že sa „očami mladých hrdinov pomenúva špecifická skúsenosť sveta i zo sveta“. O nedopovedanom následku z prechýľovania sa od jednotlivosti (Ja) po celok (My, Oni) a späť azda najpodstatnejšie vypovedá práve Horákova prozaická a dramatická literatúra tým, že zo všednosti človeka (matka, fotograf, učiteľ, priateľ, žena...) formuje najdramatickejší stret skutočnosti a predstavy, danosti a možnosti, odvahy a zákernosti. Rozhlasová hra⁶ má s drámou spoločný jazyk, je „najrýdzejším slovesným umením“, disponuje pri komunikácii s monológom a dialógom, lebo nimi navodzuje „vnútornú rozpornosť“, „dejotvornosť“ a „buduje postavu“ ako súčasť „formy rozhovoru“, ktorá má k dispozícii predstavivosť („obrazotvornosť“) svojho poslucháča a jeho „slucho-

⁶ Karvaš, P.: Rozhlasová hra ako text. Slovenská literatúra, 36, 1989, č. 3, s. 205, 209, 214.

vú pamäť“. Rozhlasová hra pracuje so „skratkou“, ktorá v podstate nelimituje umelecký text a dramatický literárny text. Prozaický text Kurz jazyka a „rozhlasový“ text Kurz cudzieho jazyka majú tri dotykové miesta, ktoré súčasne tvoria pevnú os po horizontále deja prózy aj rozhlasovej hry: komentátor (priebeh vzdelávania sa v novom jazyku), muž Ja¹ (rekonštrukcia zvnútra toho, čo bolo „včera“ v meste) a muž Ja² (konštrukcia toho, čo by mohlo byť pri pohľade na mesto zvrchu). Priestor (chata, mesto, kabinet) znamená v Horákovom konštrukte vyčlenené istotu, s ktorou sa postava dokáže vyrovnáť tak, že vylúči tlak priestoru na svoje mravné vedomie. Keď autor navodí pre svoju postavu situáciu, že musí reagovať na tlak zvonku, na svoje osobné vnútro (zabil som?, dostatočne som hľadal?, čo som urobil, aby som uspel?), urobí tak nástrojom sémantického vcelku vo vete:

– otázkou: „Ty... počúvaj ma... si to naozaj... ty – Číž?! (próza, s. 104)/ – Čo je to?, A čo je vľavo?, Kde je dom?, Kde je škola? (rozhlasová hra, s. 8),

– rozkazu a zvolania: „Používajte cudzí jazyk! (próza, s. 104)/ „Myknúť sa! Odskočiť!, Čížik tvrdý! Studený!“ (rozhlasová hra, s. 19), alebo

– oznamu: „Ani školu som neukončil“ (próza, s. 105)/ „Čížik si rukami zvierá hlavu, pomaly vstáva, krúti sa, nie, bitka nebola. Potom je tu už kabinet, spánok, ráno. – Číž je nehybný... Takže ja som Čížovi – Áno, neublížil si mu. Nikdy si sa ho nedotkol. Bol to tvoj najlepší priateľ. Koľkokrát ťa pre neho stlíkli, ale nikdy si sa ho nezaprel. Áno, si Čížovi priateľ, si dobrák. A ráno? Ráno v kabine... Šok z nehybného Číža, triaška, treba bežať na školenie, napochytre schmatnúť kabát – Čížikovo sako!“ (rozhlasová hra, s. 35).

Peter Karvaš svojím postojom zvýraznil najmä to, že základným nástrojom rozhlasovej hry je slovo vo forme rozhovoru (monológ, dialóg) a sluchová pamäť, ktoré vizualizujú ostatné zvuky s ambíciou dotvárať priestor a čas deja, ale ten sa zvukom ilustruje a znovu vytvára. Keď sme vyššie naznačili prítomnosť otázky, rozkazu a oznam ako tých zložiek, na ktorých sa organizuje prehlbujúca sa tenzia vnútornej krízy muža Ja, lebo nepozná skutočnosť o svojej vine či nevine, ukázalo sa, že posun medzi prozaickým a rozhlasovým textom vzniká nie vo vete s rozkazom, oznamom, ale paradoxne, s otázkou. Pri vetách (dialóg) s otázkou (ide o školenie sa v novom jazyku, istú uniformitu pre všetkých zúčastnených, prvoplánovosť a rovnocenne aj bezmocnosť práce s novým jazykom, teda o akcie s manipulátorom, komentátorom a frekventantmi) sa Karol Horák neodchyľuje od svojej prozaickej predlohy. Otázka v prozaickom Kurze jazyka dramatizuje text zvnútra, lebo navodzuje ilúziu absurdity, hry bez ohraničenia, odcudzenia sa svojej identite všetkých frekventantov. Mesto vytvorilo nepriateľský priestor, v ktorom sa muž Ja necíti istý sám sebou: zabil?, nezabil?

Muž: ...Štverám sa na rozhľadňu. Keď vyjde na samý vrch, zazriem v hĺbke doliny blikavé svetielka mesta. Mesto! Tak teda tu si. Zvrchu vyzeráš bezradne, poľutovaniahodne, ako korytnačka hore nohami. Ale je to iba zdanie. Napchaté

do úľľabiny a potreté nočným térom, z ktorého trčí pár očí, si opustená spružina! Tak čo? Blikáš na výstrahu, aby som zdrhol? Alebo si na mňa chceš posvietiť a strežieš bedlivo, aby som nezdupkal? Neboj sa, nemám tú najmenšiu chuť unikať ti donekonečna. Všetko sa odvíja prirodzeným spôsobom. Treba len vyčkať a ono sa to samo vykryštalizuje. Čiž, to sa už stalo. Či sa stalo to najhoršie, alebo sa nestalo v podstate nič, – teba čakať, ako to vyzrie“ (rozhlasová hra, s. 45).

Postava Čiža sa v prozaickom texte využite rovnako na vnútornú tenziu, na jej gradovanie nateraz nejestvujúcej odpovede, kto je vinný za smrť Čiža? Postava Čiža (Čížika) sa v texte personalizuje a obnoví sa dialóg, v ktorom sa naznačuje aj možný impulz na to, aby muž Ja vedome ublížil svojmu priateľovi od pohárika Čížovi, pretože ten ho ponizuje a zasiahne azda najcitlivejšie miesto akéhokoľvek muža: Čiž: Ale ona ťa nechce.... Zdá sa mi, že som pre ňu existoval iba vďaka tebe. Ty neexistuješ, už nebudem ani ja./ Čiž: Možno sa aj tebe ušla odrobinka jej lásky. Možno toho bolo aj viac.../ Čiž: Nemýľ sa. Iba omrvinky: úsmev, figliarstvo, náznak hry (nečakane). Lebo si ťuťmák. Vieš o tom?“ (próza, s. 105).

Aj v prozaickom texte si Horák vypomáha „formou rozhovoru“, akú mu umožňuje v epike vnútorný monológ alebo rozhlasový dialóg. Po manipulácii so subjektom v dave, ktorá sa sústredila na akcie okolo postavy „komentátora“ pri výučbe nového jazyka znamená, že všetko, čo obkolesuje komentátora, spája strata identity, pamäti, odstúpenie od seba samého. Obnovenie dialógu medzi Čížom a mužom Ja poprie označenie ich vzťahu za priateľstvo, lebo zvýraznený dialóg (Ja komentovňa, nerealizovaný dialóg) medzi nimi jasne vypovedá o prvoplánovom rivalstve muža voči mužovi pre univerzálnu Ženu, ktorá v tomto prípade dostala (prijala) meno z náhrobku Ildiko. Zuzana Gulíková⁷ určuje pre Horákovu stereohru označenie „priestorová statická“ a zdôvodňuje to takto: „Pre tento typ nie je podstatná reálna priestorová reprodukcia skutočnosti. Priestorové vzťahy sa vytvárajú podľa vlastného kódu, ktorý vo veľkej miere určuje už dramatický autor. Dominantné je rozloženie postáv (hlasovo, situácií, prostredí) v stereopriestore. Každá má svoj presne určený bod a z neho sa počas celej hry ozýva [...]. Hry priestorovo statické sú náročné na realizáciu. [...] K. Horák patrí k autorom, ktorí už v autorskom texte naznačujú budúce priestorové rozmiestnenie postáv [...]. Jeho hra Kurz cudzieho jazyka je dôkazom, že ani hra priestorovo statická nemusí byť statická a monotónna“. V prozaickom tvare Kurzu jazyka sa s časom pracuje tak, že rozprávač hovorí o posune deň, dva dni atď., kým v stereohre (rozhlasová hra) je „reálny čas a priestor... vždy presne určený a konkretizovaný slovnou i zvukovou charakteristikou. Čas a priestorovo fiktívno-retrospektívnych rozhovorov nie je vymedzený. Mohli by sa odohrať v poslednú noc, ale aj pred rokom. Mohli sa odohrať, ale môžu byť len čistou fikciou Muža“⁸

⁷ Gulíková, Z.: Slovenská stereohra. Slovenské divadlo, 35, 1987, č. 3, s. 360.

⁸ Gulíková, Z.: C. d. s. 360 – 361. Karol Horák: Kurz cudzieho jazyka. Stereo. Československý rozhlas na Slovensku. VII. Festival pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry. Piešťany 1981.

Priblíženie prozaického a rozhlasového literárneho textu Karola Horáka naznačuje, že nie je možné využiť jednu z ponúk Petra Karvaša a hovoriť o adaptácii či dramatizácii (Kurz cudzieho jazyka) pôvodného textu (Kurz jazyka) toho istého autora, ba dokonca ním samým. Horákove texty sú autonómne a autentické voči nástroju svojej realizácie (rozhlas) a materializácie (kniha). Dominantná pre ich dotykové miesto zostáva postava muž Ja v intímnej kríze viny a priznania si tlaku vlastnej masky, ktorá zastierala až po okamih smrti podstatu vzťahu dvoch mužov – priateľov. Napokon odpoveď na otázku, kto spôsobil smrť Číža? už nezaváži, lebo nastalo zásadnejšie obnaženie sa muža Ja: rozpad jeho mravnej ľudskej podstaty, kde sa dobro a zlo zastrelí pojmami „stavu“: túžba, odmietnutie. Stereohra Kurz cudzieho jazyka na tento kompozičný manéver potrebuje päť „scén“⁹.

Tenzia v próze i rozhlasovej hre Karola Horáka o výučbe cudzieho jazyka je latentná a kompozične „roztváraná“ z pólu psychologického epicentra v mravnom a existenciálnom „vedomí“ ohrozeného subjektu sebou samým. Dá sa však o tenzii v Horákovom projekte človeka v štruktúre nového jazyka (nového Ja, iného Ja) premýšľať aj tak, že ide vlastne o vnucovanú zmenu identity subjektu, o spôsob, ako sa nedá uniknúť spod vlastnej masky pred vlastnou pamäťou a osobnými dejinami pod inú, ďalšiu, cudziu, neznámu, novú masku pre to isté Ja. Pointa úteku v próze i rozhlasovej hre končí rovnakým poznaním, čím ostáva otvorený personálny priestor pre postavu aj narátora. Karol Horák pracuje v próze aj v dramatickej literatúre s „modelovými“ témami, postavami a problémami, ktoré nech sú akokoľvek zložitá štruktúrované v jeho autorskej výpovedi (druh, žáner), smerujú vždy k jadrú bytia: prečo? Z otázky sa u neho odvíja – vždy bez odpovede – všetko, čím a akým spôsobom, v akom čase a priestore či súvislostiach sa možno priblížiť k prejavom, formám a nositeľom života. Tento úsek Horákovej cesty sprevádza strata ilúzie, bolesť a nie raz aj poníženie. Poznanie (o človeku) bez masky (človečiny) bolí.

Stanislav Štepka, hra na futbalozvestcov

Radošiske naivné divadlo sa uchováva v kultúrnom vedomí ako mozaika pôvabných obrazov utvorených zo štylizovaného slova, vizualizovaných predstáv, primárnych dobových či sociálnych symbolov, výrazových a sémantických nonsensov, impresívnej estetiky a spektra povahopisov, no aj odkazy na hudobnú a vokálnu literatúru, to všetko sprevádza textovú tvorbu Stanislava Štepku¹⁰ určenú pre „jeho“ súbor, či iné divadelné spoločnosti, pre médiá aj autorské večery.

⁹ Gulíková, Z.: C. d., s. 361 – 362: expozícia, kolízia, kríza, peripetia, katastrofa = klasická kompozícia drámy, dramatického literárneho textu.

¹⁰ Stanislav Štepka (1944), knižne vyšli dramatické texty Radošinské naivné divadlo 1, 1983, Radošinské naivné divadlo 2, 1989, Tri sny, Tri správy – a doslov zo snov, 1993, Otcovské znamienko, 1998, Kronika komiky 3, 2005. Pre detského čitateľa vydal Lastovičie rozprávky, 2008.

Tentoraz svoju poetiku využil v próze Vhadzovanie do hry¹¹, ktorá nič nezamľčuje z toho, že si našla/hľadá svoje divadelné uvedenie. Osobitosť Štepkovej dramatickej tvorby, jej „éterickosť“, štylizovanosť, „naivnosť“, dostriedivosť, „impresívnosť“, neadresná adresnosť v univerzálnej pamäti dovoľuje zblížovať sa s ňou aj naprosto konvenčne: „Tvorba Stanislava Štepku je bohatá. Nemyslím teraz na počet hier, ktoré napísal, a nemyslím v číslach ani na jeho javiskové postavy. Ale na to, či je obsiahnuteľná [...] Umelý svet vie aj učiť [...] Ak by som v slovenskej dráme hľadala skutočného pútnika, je ním pre mňa Stanislav Šteпка“.¹² Štepkova noetika, poetika a estetika ťažia v súčinnosti z čara insitnosti povedaného, z úspornej dynamiky príbehu a výraznej, ba až preexponovanej dispozície, aj v tomto prípade, personálneho rozprávača. A nič sa na jeho „role“ vševediaceho komentátora nezmení ani vtedy, keď sa uvádza raz takto: „Bol som vtedy skoro najlepší murár v dedine“ a inokedy zas takto: „Priznám sa, my štyria murári sme tam stáli s vygúľenými očami a hovorili sme si to isté, ako keď sme u nás uvideli prvú motorovú oračku: pánabeka, pá-na-be-ka!“¹³ Insitnosť v umení osnovanom na slove, znaku-symbole a na predstavivosti príjemcu si žiada rešpektovanie vzájomného dohovoru, že sa uskutočňuje hra s pravidlom, podľa ktorých všetko je možné a nič nie je nemožné, lebo úplne všetko, čo súvisí s človekom, je možné. Aj preto si autor v role prozaika žiada od svojho poučeného recipienta v hľadisku i nad stránkami svojho prozaického textu, aby oživil a v rámci hry slov a deja „riadil“ svoju „detskú“ a „nesofistikovanú“ predstavivosť, vyrovnal sa bez problémov s presunmi v čase, priestore, aby porozumel hre „akcií“ prelínajúcich sa z absurdity do abstrakcie a späť, a k tomu neprehliadol tak prepotrebné „čisté“ nadšenie za všetko, čo „zdravý“ rozum neprijme. Vhadzovanie do hry počíta, popravde prehliada až ignoruje, pamäť uvádzania jednotlivých športov do života spoločnosti. Väčšmi ako tohto „lapsusu“ sa Štepkovo rozprávanie dožaduje v dejinách slovenskej kultúry tradovanej vzdialenosti medzi poznaním, seabedomim, odvahou, zvykmi a myslením a „nepopísanosťou“ človeka zo slovenskej dediny a rozhľadenosťou, suverénnosťou i uvoľnenosťou človeka žijúceho v malom/veľkom, ale vždy meste. Štepkova próza sa kompozične dovoľáva plynúceho času, jeho postupnosti, pritom nie je možné sa naň v jeho próze spoľahnúť ako na nástroj, paradoxne, časovej lokalizácie, lebo autor čas práve v tejto súvislosti neberie „vážne“. Isto je to najskôr pomôcka na kontrast navodený absurditou, keď murári nevedia, čo je futbal, nedokážu pomenovať jeho „realizačné“ zložky: „Kam sa to hrniete, Novovešťania? Bude futbal, majstrák. Tam sa hrnieme. Futbal!! To slovo už u nás ktosi v hostinci v slabšej chvíli vyslovil Aj vyslúžili vojaci vraveli, že také dačo vo svete majú. Aj iní o futbale čosi hovorili, hoci u nás

¹¹ Šteпка, S.: Vhadzovanie do hry. Ilustrácie Svetozár Mydlo. Bratislava: Ikar 2011.

¹² Čahojová-Bernátová, B.: Pútnici a tuláci v umení 20. storočia, 2009, s. 172, kapitola Stanislav Šteпка a nová dráma, s. 172 – 181.

¹³ Šteпка, S.: Vhadzovanie do hry, s. 5, 6.

futbal zatiaľ nikto nevidel. Musíme to vidieť!“¹⁴ Videli murári futbal v meste, a tak sa rýchlo zorientovali: „Ten keby kopol do toho čudného guľatého, muselo by to zaletieť až na Moravu, teda do Česka“¹⁵. Po tejto expozícii „nevedomého nadšenia“ sa čitateľ zapojí do nenáročnej, ale pôvabnej hry výmyslov, nonsensov, protirečení, významových skratiek, nadsádzok a prvosignálových úkonov, lebo nič nevediacia dedina sa rozhodne: „Zavoláme sem Piešťancov a porazíme ich ako nič! A keby nie, tak ich ubijeme. Nemajú byť takí manyslení, no nie:? Aj Spartu porazíme, aj I. Čs. Š. K. Bratislavu porazíme. Kto pôjde okolo, každého natlačieme!“¹⁶ Dedinskí murári a ich dedinčania s trénerom, ktorý má ľavé ruky na všetko, čo do nich zoberie, s pánom učiteľom, so zručným kováčom, nelakomým krčmárom, pôvodne nič nevedeli o „guľatej potvore“ a zrazu sú pripravení obrátiť futbalový svet hore nohami. Od toho rozprávačského zvratu sa ustáľuje reťazenie „akcie“ o víťaznom futbale a do priestoru dediny (povšimnime si onomastiku Gaštanica, Hliník, Hlbočina, Čertova pec, Petrovičov háj) sa navrstvujú sekvencie, ktoré odpovedajú na situačné inšpirácie s odpoveďou na otázky kto?, čo?, ako?, aby sa aj absurdita navrstvovania nonsensu ustálila na ich doslovnom uskutočňovaní, teda na reálnom stavaní múrov z tehly a malty na futbalovom ihrisku počas hry, na zabávaní a zneisťovaní fanúšikov a vyrušovaní protihráčov vtipnými, no nie agresívnymi rečami a na tom, ako sa chýbajúca technika futbalovej hry nahradí „reálnym“ lietaním dedinských hráčov futbalu pod vedením pána učiteľa na ihrisku súpera.

Sémantika športových frázem sa mení v Štepkovej próze o futbale na hru nezmyslov, na pomôcky popierajúce prítomnosť zdravého úsudku, na detinskú hru, ako za každú cenu možno dosiahnuť priaznivý výsledok a svoj futbalový cieľ. Sedliacky prešibaný „zdravý“ rozum, jeho praktickosť a účinnosť sa uplatní aj tam, kde sa s ním nepočíta, zmätie mešťanov, skúsených mestských športovcov, vzoprie sa technickej vede, úplatní sa v obchodovaní atď. Od príbehu Vhadzovania do hry čakajme to, čo Štepka rozdáva roky a čo jeho diváci milujú, človečinu v jej spontánnom prebúdzaní sa a v nevinnej prostoduchej, ale aj „údernej“ priamočiarosti. A k tomu všetkému to najpodstatnejšie pre prozaický text, prostoreké, ale štylisticky prepracované rozprávanie o všeličom a ničom, a to vyvoláva svojou odovzdanosťou téme a rafinovanou „utáranosťou“ rozprávača ľahký úsmev aj čitateľovo uspokojenie. Víziou pre Štepkovu tvorbu by mohli byť aj záverečné slová, ktoré mu venuje Čahojová-Bernátová¹⁷, podľa ktorej „Dramatik tému egocentrizmu, ale aj otvárania sa pre iných, rozvíja v rozličných situáciách, prostrediacich, čase. Vypovedá o ceste od seba k iným, A to je aj téma, v ktorej znamení sa ocitá človek postpostmodernej doby i jej umenia“. A to mohlo byť aj dotykom i návodom pri zblížovaní sa tuláka s pútnikom v „živej“ slovenskej literatúre a kultúre.

¹⁴ Štepka S.: C. d., s. 6.

¹⁵ Štepka S.: C. d., s. 7.

¹⁶ Štepka S.: C. d., s. 11.

¹⁷ Čahojová-Bernátová, B.: C. d., s. 171.