

VLADIMÍR BARBORÍK:

VÝVIN SLOVENSKEJ PRÓZY PO ROKU 1989

**(VYSOKOŠKOLSKÉ SKRIPTÁ K PREDMETU DEJINY SLOVENSKEJ LITERATÚRY 8:
SLOVENSKÁ LITERATÚRA PO ROKU 1989)**

2014

ODBORNÍ POSUDZOVATELIA:

PROF. ADAM BŽOCH, CSC.

MGR. PETER DAROVEC, PHD.

OBSAH

Na úvod.....	3
--------------	---

I. DEVÄŤDESIATE ROKY

1. V znamení zmeny (Situácia I – slovenská literatúra na prelome 80-tych a 90-tych rokov).....	8
2. Slovenská próza na začiatku 90-tych rokov: vzťah k predchádzajúcim obdobiam (Medzi kontinuitou, nadväzovaním a polemikou).....	21
3. Návrat vylúčených autorov a diel (Zamlčané alternatívy k tvorbe predchádzajúcich desaťročí).....	24
4. Kontinuita modernej domácej prózy a jej presahy k postmoderne.....	36
5. Nová generácia prozaikov na prelome 80-tych a 90-tych rokov 20. storočia (Prózy ironického zvecnenia).....	52
6. Próza 90-tych rokov a jej vyústenie do nasledujúceho desaťročia (Tendencie, autori, diela).....	61

II. SÚČASNOSŤ SLOVENSKEJ PRÓZY

1. Prozaická tvorba po roku 2000.....	78
2. Situácia II – prevádzka (Tvorba ako súčasť literárneho života: jeho súčasné podoby).....	94
Doplňujúca literatúra k predmetu.....	97

Na úvod

Publikácia je venovaná slovenskej próze, ktorá vznikala, bola vydávaná a recipovaná v období od začiatku 90-tych rokov minulého storočia do súčasnosti. Vymedzený celok predstavuje literárnohistoricky neuzavretú štruktúru. Kým 90-te roky vzhľadom na časový odstup je už možné spracovať ako relatívne stabilizovanú minulosť s rozpoznateľnou vývinovou trajektóriou, nasledujúce obdobie je z viacerých aspektov (autorsky, poetologicky, námetovo a tematicky) prepojené s dneškom. V tejto situácii pre popis zvoleného literárneho poľa základnou, najsamozrejmou a najprístupnejšou jednotkou ostáva konkrétne dielo, generalizujúcejšie pojmové vymedzenia (autor, smer, postup, žáner a pod.) budú mať skôr pomocnú funkciu a ich použitie pre roky bližšie k súčasnosti nadobudne podobu propozície.

Funkčným limitom publikácie je jej pedagogické zameranie. Má poskytnúť primeranú informačnú bázu študentom odboru Slovenský jazyk a literatúra pre predmet Súčasná slovenská literatúra – próza, ktorý je v učebnom pláne magisterského štúdia. Rešpektuje dvojaký cieľ predmetu, ktorý (1.) završuje literárnohistoricky (vývinovo) poňatý prednáškovo-seminárny cyklus z dejín slovenskej literatúry a zároveň (2.) uvádza poslucháčov do aktuálnej, živej literárnej prítomnosti, ktorá kladie vyššie nároky na samostatné aktívne čítanie. Aj to je dôvodom, prečo hlavnú pozornosť venujem konkrétnym dielam. Ich výber nie je podriadený iba individuálnemu vkusu autora skrípt. Zohľadňuje spoločenský, predovšetkým literárnokritický ohlas diel, ale aj ďalšie procesy, ktoré viedli k ich predbežnej kanonizácii (prítomnosť v doterajších syntetizujúcich spracovaniach daného obdobia vývinu prózy, tematickú a tvarovú inovatívnosť či schopnosť iniciovať vývinové procesy, presah z literárneho do spoločenského kontextu...).

Ak východiskom rekonštrukcie slovenskej prózy uplynulého štvrtstoročia budú jednotlivé diela, predpokladom zvládnutia predmetu sa potom stane čítanie, t. j. zážitková, s osobným vkusom, kultúrou a zaujatím príjemcu počítajúca recepcia najdôležitejších prozaických textov vymedzeného obdobia. Pri nej by mal poslucháč zároveň aktivovať absolvované literárne vzdelanie, s pomocou ktorého čitateľský zážitok objektivizuje, vyjadří navonok (v diskusii na seminári, v seminárnej práci alebo na skúške), čím preukáže schopnosť samostatne, s využitím pojmového aparátu literárnej vedy, uvažovať o diele.

Dielo ako východisko rekonštrukcie ponovembrovej domácej prózy nie je pritom chápané ako osamotený náhodný tvorivý výkon, ale v súvislostiach, ako výpoveď, ktorá je v kontakte s inými dielami, vzniká v určitých podmienkach (ako súčasť literárneho života) a v určitej dobe (nadobúda vzťah k danej kultúrnej a v niektorých prípadoch aj spoločensko-

politickej situácii). Súčasťou tejto publikácie je preto aj náčrt súvislostí – situácie, v ktorej jednotlivé tvorivé výkony vznikali a ktorú svojim pôsobením ovplyvňovali a menili. Z tohto hľadiska bude pri jednotlivých dielach dôležitý (1.) ich *vzťah k predchádzajúcemu obdobiu* (viaceré prózy, najmä z 90-tych rokov dvadsiateho storočia si udržiavajú kontinuitu s predchádzajúcimi obdobiami vývinu literatúry, najmä s obdobím 60-tych rokov, ale aj s prózami, ktoré vyšli v záver rokov 80-tych). Ďalej nás bude zaujímať (2.) ich *úloha v aktuálnej situácii prózy*, (3.) *vzťah k dobovému literárnemu životu*, ako aj (4.) *presah z oblasti literatúry k širším kultúrnym a spoločenským súvislostiam* (ohlas a význam v širších rámcoch).

Rekonštrukcia nevyhnutných vonkajších súvislostí (všeobecno-historických, spoločenských a politických) má vzhľadom na pedagogickú intenciu práce iba podobu základného obrysu. Zameria sa predovšetkým na oddelenie vymedzeného obdobia od predchádzajúcej etapy vývinu slovenskej prózy. Prelom rokov 1989/1990 chápeme ako periodizačný medzník domácej literatúry predovšetkým preto, že sa vtedy v krátkom čase zásadne zmenili podmienky, v ktorých literatúra vznikala. Táto zmena sa v tvorbe neprejavila hneď, takpovediac zo dňa na deň, no bola určujúca pre jej nasledujúci vývin. V oblasti dejín kultúrnej produkcie, do ktorej patrí aj literárna história, má periodizácia (rozčlenenie vývinu na jednotlivé etapy) orientačnú funkciu, na rozdiel od tradične ponímaných všeobecných dejín (týkajú sa najmä politiky) tu obdobia nemožno ohraničiť presným dátumom a väčšinou ani letopočtom¹. V závere práce sa nachádza náčrt aktuálnych súvislostí, ktoré utvárajú dnešnú situáciu literatúry a týkajú sa predovšetkým literárneho života.

Vzhľadom na pedagogickú intenciu publikácia nemôže byť komplexným prehľadom prozaickej produkcie daného obdobia. Materiálovo nejde o prácu encyklopedického, ale výberového charakteru. Počet vydaných kníh prozaickej fikcie sa na Slovensku v posledných rokoch zvyšuje.² Z celkovej produkcie je v tejto knihe venovaná pozornosť dielam, ktoré majú umelecké ambície, teda snažia sa o *pôvodnú* výpoveď o svete a človeku v ňom, pričom je v nich prítomné to, čo český literárny vedec Jan Mukařovský pomenoval *estetickou*

¹ Kultúrne procesy nemajú jednorazovú, „udalostnú“ podobu: ak porovnáme napríklad charakteristické udalosti všeobecných dejín, ako sú napríklad vyhlásenie štátu, vojny, začiatok revolúcia alebo konkrétna vojenská operácia, s takou „udalostou“ literárnych dejín, akou je dielo, tak rok vydania je iba orientačným údajom – nehovorí, ako dlho dielo vznikalo, či vyšlo hneď po dokončení, ani to, či jeho pôsobenie bolo bezprostredné, alebo či si ho po rokoch „objavili“ až ďalšie generácie.

² Ak približne pred desaťročím išlo o 50 až 100 vydaných titulov, v súčasnosti ich je okolo 150. (Orientačné údaje vychádzajú z počtu kníh nominovaných na cenu Anasoft litera – nominovaný je automaticky každý prvýkrát v danom roku vydaný prozaický titul, čiže každá nová prozaická kniha.)

*funkciou*³. Dôsledkom snahy o pôvodnosť výpovede je kontakt týchto diel s *minulosťou* domácej i svetovej literatúry, s jej vývinom (aby mohli byť nové, esteticky produktívne, musí ich tvorca byť v kontakte s tradíciou, *pamäťou literatúry*). Preto do týchto skrípt nie sú zahrnuté informácie o rôznych formách tzv. žánrového písania⁴, teda o knihách, v ktorých dominuje zábavno-relaxačná funkcia (detektívky, tzv. ženská literatúra⁵, dobrodružná literatúra, sci-fi a pod.) a ktoré z hľadiska počtu titulov a nákladov tvoria väčšinu súčasnej prozaickej produkcie.

Publikácia však nie je ani komplexným prehľadom literatúry s umeleckými ambíciami. Výber autorov a diel je prispôsobený možnostiam semestrálneho kurzu a sústredený na najvýraznejšie diela, ktoré sa buď už stihli do určitej miery aj *literárnohistoricky* kanonizovať (pôjde o najmä o prózy z 90-tych rokov 20. st.), alebo sa významným spôsobom podieľajú na širšie poňatej *literárnej súčasnosti* (približne posledné desaťročie).

Výberovo poňatý celok slovenskej prózy uplynulého štvrtstoročia sa dá rozdeliť do dvoch etáp. Pri rekonštrukcii každej z nich sa uplatní iný prístup. Literárnohistorický, vývinový⁶ vychádza z predpokladu, že posledné desaťročie 20. storočia (90. roky) možno uchopiť ako celok relatívne uzavretej *minulosti*. Oproti tomu obdobie posledných desiatich až pätnástich rokov predstavuje široko chápanú *súčasnosť* prózy. Výber relevantných diel a opis ich vzájomných vzťahov (typologických príbuzností a odlišností) budú preto nadväzovať na aktuálnu kritickú reflexiu ako na východisko diferencovanej rekonštrukcie literárneho poľa dneška.

Z uvedeného rozdelenia ponovembrovej prózy do dvoch nadväzujúcich, ale relatívne samostatných celkov sa potom odvíjajú postupy ich ďalšieho členenia a modelovania. Pre obdobie 90. rokov sa uplatnia literárnohistorické diferenciačné kritériá zohľadňujúce *časovosť* (zmeny späté s časovou postupnosťou: vzťah k minulosti, nadväzovanie – popieranie,

³ Pozri štúdie Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty a Místo estetické funkce mezi ostatními (In: Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966).

⁴ Ide o produkciu, ktorú český literárny kritik Jan Lopatka v nadväznosti na Mukařovského charakterizoval ako *literatúru špeciálnych funkcií*. Viac k problematike viď Lopatka, Jan: *Literatura speciálních funkcí* (In: Lopatka, J.: *Předpoklady tvorby*. Praha : Československý spisovatel, 1991).

⁵ Termín „ženská literatúra“ („čítanie pre ženy“, „červená knižnica“) by sa nemal zamieňať s pojmi „ženské písanie“, „feministická literatúra“, „rodovo (event. genderovo) orientovaná tvorba“ (k tomu viac Nüning, Ansgar (ed.): *Lexikon der Theorie der Literatur und Kultur*. Brno : Host, 2006, heslo „écriture féminine“). Prvé vymedzenie odkazuje na populárne, zábavno-oddychové žánre určené ženskému publiku, druhé na tvorbu využívajúcu špecifickú ženskú skúsenosť, resp. rodový aspekt, napr. pri pohľade na svet a spoločnosť, ale aj pri tematizácii tela.

⁶ Vývin je v týchto súvislostiach chápaný ako postupnosť zmien, ktoré utvárajú dynamiku literárneho procesu – nejde však o lineárnu postupnosť k určitému vopred známemu cieľu, nejde o vývin v zmysle pokroku (neustáleho zdokonaľovania a prekonávania „starého“), ale o proces, ktorý umožňuje aj produktívne návraty k tomu, čo bolo.

kontinuita – zmena, vzťah k širším dobovým spoločenským rámcom, k epoche, generačný aspekt a pod.). V rámci široko poňatej súčasnosti (predbežne, literárnohistoricky podmienene a pomocne by sa dalo hovoriť o literatúre na začiatku nového storočia) sa korpus výberovo poňatej prozaickej produkcie bude diferencovať na základe hodnotových a funkčno-typologických kritérií (pôjde o usporiadanie diel do väčších celkov, skupín podľa ich vzájomnej podobnosti a odlišnosti na základe kritérií vychádzajúcich z vnútorného usporiadania próz – takým kritériom môže byť žáner, téma, autorský zámer, ideové východiská a intencie). Komplementom tohto imanentne literárneho prístupu (vychádza zvnútra konkrétneho diela, z jeho tvarovo-významového usporiadania) bude pokus o postihnutie aktuálnej *situácie* literatúry, teda širšieho kontextu, v ktorom jednotlivé dielo vzniká a do ktorého sa zaraďuje (ide o dvojsmerný pohyb, v ktorom sa *dielo* a *kontext* stávajú systémovými spoluhráčmi: dielo vzniká v určitej situácii a zároveň má šancu ju spoluvytvárať a meniť). Spomenutý kontext je viacvrstvový, patria doň tak *iné súdobé diela* rovnakého žánru, s ktorými konkrétna próza komunikuje (afirmatívne alebo kontroverzne), *aktualizovaná minulosť* domácej i zahraničnej literatúry, *literárny život* (ako priestor, vytvárajúci podmienky pre vznik a uplatnenie diela), ale aj *širšie spoločenské okolie* (s vlastným politickým i kultúrnym usporiadaním a minulosťou – do určitej miery všetko, čo utvára *životný svet* tvorcu i čitateľa). Náčrtu spoločenských súvislostí bude venovaný začiatok skrípt (pôjde o zmenu situácie na prelome 80. a 90. rokov, teda o to, ako širšie sociálne zmeny v tomto období ovplyvnili literárny život a tvorbu) a ich záver (jeho obsahom bude skusmá rekonštrukcia aktuálneho literárneho života).

I. DEVÄTDESIATE ROKY

1.

V znamení zmeny

(Situácia I – slovenská literatúra na prelome 80. a 90. rokov)

Rok 1989 ako periodizačný medzník

Periodizácia, teda rozčlenenie časového rozsahu zvoleného predmetu (v našom prípade slovenskej literatúry a v jej rámcoch prózy) na menšie úseky, má pomocnú, didaktickú funkciu. Je pokusom o vymedzenie relatívne samostatného a v súvislostiach školského vzdelávania materiálovo zvládnuteľného obdobia, ktoré sa v základných charakteristikách podstatne líši od obdobia predchádzajúceho.

Rok 1989 je predovšetkým akceptovaným medzníkom všeobecných (politických a spoločenských) dejín Československa. Sociálny pohyb, verejne manifestovaný v novembri 1989, viedol k rýchlej zmene dovtedajšieho usporiadania spoločnosti, k odstráneniu režimu, nastoleného v roku 1948, režimu ktorý mal deklarovane totalitnú podobu (v jeho rámcoch si aj ústavne zabezpečila mocenský monopol jediná, komunistická strana)⁷. Možno však rok 1989 využiť aj ako periodizačný medzník literárnych dejín?

Ak by sme dejiny literatúry chápali dôsledne iba ako autonómny vývinový rad s dôrazom na dielo v jeho čistej alebo aspoň dominantnej estetickej funkcii, odvíjala by sa periodizácia od diel *ako udalostí* svojho druhu⁸, pričom vo funkcii medzníka by niekedy mohli figurovať viaceré diela z pomerne krátkeho časového úseku (inou, *procesuálnemu* charakteru literárnych dejín primeranejšou možnosťou, by bolo vymedzenie dlhších prechodových období). Ak sa však pokúsime literatúru pochopiť ako súčasť širšieho kontextu, ak teda vezmeme do úvahy aj *podmienky*, v ktorých vzniká a pôsobí, potom záver roku 1989 môžeme využiť ako časový bod, za ktorým sa slovenská literatúra (a v jej rámci aj próza)

⁷ Všeobecno-historickej problematike roku 1989 sa viac venovať nebudem, jej zvládnutie na úrovni strednej školy s maturitou, teda schopnosť rámcovo porovnať spoločensko-politickú situáciu pred novembrom 1989 so situáciou po ňom, je však predpokladom pre pochopenie kultúrnych a literárnohistorických aspektov daného obdobia.

⁸ V slovenskej literatúre 20. storočia by takými udalosťami, ktoré si nárokuje byť periodizačnými medzníkmi, mohli byť dve Kraskove zbierky (1909 a 1912), Urbanov *Živý bič* (1927, ale práve tak a pri diferencovanejšom pohľade možno ešte skôr jeho raná novelistika), Fabryho *Uťaté ruky* (1935), Bednárov *Sklený vrch* (1954), Rúfusovo *Až dozrieme* (1956), Váľkove *Dotyky* (1959, a pri uplatnení iného meradla *Milovanie v husej koži* z r. 1965, no napríklad aj *Slovo*, prvýkrát vydané r. 1976), Johanidesovo *Súkromie* (1963); v próze z prelomu 80. a 90. rokov by sa vo funkcii periodizačného predelu mohli uplatniť tak Vilikovského *Večne je zelený...* (alebo *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*, obe 1989), ako aj Pišťankovo *Rivers of Babylon* (1991). Ale napr. v prípade Vilikovského ostáva otázkou, kam v čase umiestniť prózu *Večne je zelený...*: do prvej polovice 80. rokov, keď vznikla a v strojopisnej verzii bola prístupná užšiemu okruhu autorových známych, alebo do času, keď prvýkrát vyšla knižne a ako verejne prístupná sa stala aj potenciálnym vývinovým činiteľom domácej prózy?

ocitla v diametrálne odlišnej situácii než bola dovtedy – môžeme ho teda využiť ako periodizačný medzník.

Revolučná zmena podmienok literatúry sa vo vlastnej literárnej tvorbe nemohla prejavit' okamžite. Najskôr zasiahla sféru *literárneho života*⁹. Aby bolo možné pochopiť podstatu a rozsah spomínaných zmien, je potrebné poznať situáciu, v akej sa slovenská literatúra nachádzala pred novembrom 1989.

Spoločenské postavenie literatúry pred novembrom 1989

Prednovembrové spoločenské usporiadanie (režim) charakterizovala mocensky (zhora) deklarovaná a nastoľovaná *jednota* (totalita), ktorá v žiadnej sfére sociálneho a duchovného života neumožňovala zásadnú diferenciaciu (*pluralitu* postojov a názorov). Vedúce postavenie v spoločnosti mala od februára 1948 mocensky a neskôr aj ústavne zabezpečené *jediná* strana (Komunistická strana Československa), ovládajúca štátny aparát a ďalšie zložky verejného života. Štát mal v spoločnosti *ekonomický a ideologický monopol*: v ekonomickej sfére ovládal výrobné prostriedky (tzv. spoločenské vlastníctvo výrobných prostriedkov znamenalo, že tieto patrili štátu, pričom súkromné podnikanie bolo nemožné), v oblasti ideologickej (duchovnej) sa ako jediná mocensky presadzovala *marxistická* svetonázorová doktrína (išlo o tzv. vedecký svetonázor, ktorého základom bol dogmaticky ponímaný materializmus – vo výchovnej praxi sa prejavoval aj v podobe masívnej ateizácie, zameranej na všetky zložky spoločnosti).

Pre komunistický režim bola literatúra súčasťou ideologickej sféry a mala slúžiť jeho záujmom. Zároveň si však niektorí predstavitelia moci uvedomovali, že literatúra disponuje – v prípade, že je naozaj literatúrou, teda výsledkom slobodnej tvorivej, duchovnej činnosti – aj určitou mierou otvorenosti, mnohovýznamovosti, že nie je možné ideologicky ju normovať bez toho, aby nestratila svoju účinnosť, estetický potenciál, dôveryhodnosť. Z uvedenej *ambivalencie* (dvojznačnosti) vo vzťahu režimu k literatúre sa odvíjal aj dvojaký prístup

⁹ Literárny život je súborom inštitúcií a vzťahov, ktoré vytvárajú podmienky pre vznik, distribúciu a recepciu literárnych diel. Milan Šútovec považuje „kategóriu tzv. literárneho života... za sprostredkujúci medzičlánok“ všeobecných a literárnych dejín, „pretože v štruktúre, povahe a náplni dobových funkcií literárneho života sa zobrazujú... jednak imanentne vývinové hľadiská samotnej literatúry a jednak sa v nej premietajú – i keď často inverzne, teda akosi 'hore nohami' všetky aktívne vonkajšie postuláty, nároky, tlaky, reglementácie, preferencie, ale aj zdanlivo neutrálne vonkajšie okolnosti a podmienky existencie literatúry.“ (Šútovec, M.: Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105 (1989), č. 1, s. 29 – 43, cit. s. 32.)

komunistickéj moci k nej (a ku sfére umenia všeobecne). Na jednej strane sa režim snažil literatúru (1.) *ovládnúť, kontrolovať* a využiť vo svoj prospech (napr. ako nástroj propagandy), na strane druhej sa pokúšal (2.) *eliminovať* subverzívny (podvratný) potenciál literatúry, vytesniť (odstrániť) z nej všetko, čo by mohlo byť pre režim nebezpečné.

Na pochopenie situácie slovenskej literatúry pred novembrom 1989 je potrebné vrátiť sa do 60. rokov. Išlo o obdobie dočasnej a čiastkovej *liberalizácie* komunistického režimu. Znížila sa miera represii (útlaku obyvateľov) a čiastkovo sa začali uplatňovať niektoré občianske slobody, najmä sloboda prejavu. V tomto období sa literatúra sčasti vymanila zo služobného vzťahu k moci (v ktorom bola najmä v 1. polovici 50. rokov 20. storočia), mohla sa slobodnejšie rozvíjať a uplatniť aj svoju spoločensko-kritickú funkciu (tá sa prejavila napr. v tvorbe Ladislava Mňačka, pohybujúcej sa na pomedzí publicistiky a beletrie). Pohyb spoločnosti smerujúci k väčšej slobode bol násilne potlačený okupáciou Československa vojskami Sovietskeho zväzu a niektorých jeho spojencov (Maďarsko, východné Nemecko – NDR, Poľsko, Bulharsko) 21. 8. 1968. V nadväznosti na okupáciu sa na prelome 60. a 70. rokov začala *normalizácia*, spoločenský proces nasmerovaný proti demokratizačným tendenciám 60. rokov. V rámci normalizácie sa vytvorili podmienky, ktoré zásadne determinovali (ovplyvňovali) slovenskú kultúru a literatúru v nasledujúcich takmer dvadsiatich rokoch. Normalizácia určila aj podobu slovenského literárneho života v 70. a 80. rokoch 20. storočia.

V opozícii k plodnej názorovej a tvorivej *rôznosti* (pluralite), ktorá sa sčasti presadila v 60. rokoch, bola pre normalizáciu v kultúre a literatúre charakteristická snaha o znovunastolenie umelej, mocensky garantovanej *jednoty*, o podriadenie spisovateľov a tvorby vonkajším požiadavkám (tzv. celospoločenským záujmom), ktoré na literatúru kládol vtedajší režim. Súčasťou týchto požiadaviek bol aj deklaratívny návrat k socialistickému realizmu, teda k doktríne, ktorá ovládala slovenskú literatúru v 50. rokoch. Prostriedkom k naplneniu uvedených cieľov bol *Zväz slovenských spisovateľov* (ZSS – ďalej aj ako Zväz), ktorý na zjazde v roku 1972 prijal nové stanovky. V nich sa deklaroval ako „výberová a ideová organizácia“. Nešlo o stavovskú organizáciu všetkých spisovateľov, členmi ZSS sa stali iba tvorcovia pre režim prijateľní, teda tí, ktorí vyjadrili súhlas s novými pomermi (napr. aj s okupáciou v roku 1968) a ktorí sa v období, označenom normalizačným režimom za krízové (išlo o 2. polovicu 60. rokov a hlavne o obdobie medzi rokmi 1967 – 1969), výraznejšie neangažovali v demokratizačnom procese. Autori, ktorí z uvedených dôvodov nemohli alebo nechceli byť členmi Zväzu (boli z neho vylúčení alebo neboli doň prijatí, pretože nesúhlasili s novými stanovami), stratili možnosť verejne publikovať svoju tvorbu, pretože členstvo vo

Zväze bolo podmienkou pre existenciu spisovateľa ako verejnej osoby. Niektorí z vylúčených autorov sa do Zväzu počas 70. a 80. rokov vrátili, iní rozvíjali svoju tvorbu v paralelných, neverejných (nepovolených, zakázaných) a vo vzťahu k moci opozičných kultúrnych a komunikačných okruhoch (spoločenstvách), ktoré mali neoficiálny charakter a okrem kultúrnych aj širšie sociálne a politické ciele. Súhrnne sa opozičné spoločenstvá a ich aktivity v období normalizácie označujú slovom *disent*, ich príslušníci – disidenti¹⁰ – boli režimom diskriminovaní (nemohli nájsť primerané zamestnanie, ich deti nemohli študovať na vysokých školách), šikanovaní a prenasledovaní (niekedy aj väznení). Svoju tvorbu zakázaní autori vydávali v *samizdate*¹¹ alebo v zahraničných exilových vydavateľstvách. V Čechách mali zásahy normalizačnej moci do kultúry radikálnejšiu podobu než na Slovensku a postihli väčšinu relevantných autorov. Zároveň však prispeli k utvoreniu širokej opozičnej platformy a podnietili vznik autonómnej *alternatívnej* kultúry – a v jej rámci aj literatúry –, ktorá hodnotovo prevyšovala oficiálnu tvorbu.

Na Slovensku bola situácia odlišná. Mimo oficiálnych štruktúr tu v porovnaní s Čechami literárne tvorilo omnoho menej spisovateľov (najvýznamnejším z nich bol Dominik Tatarka). Hoci základnú vývinovú líniu slovenskej prózy tohto obdobia určovala tvorba vznikajúca v *oficiálnom komunikačnom okruhu* (vychádzajúca v štátnych vydavateľstvách a verejnosti prístupná v štátnej sieti kníhkupectiev)¹², aj tento okruh bol *vnútorne diferencovaný*. Pre verejne publikovanú tvorbu počas normalizácie bolo charakteristické latentné (skryté) *napätie* medzi *oficiálnymi proklamáciami* o spoločenskej funkcii literatúry (ktorá sa mala naplňať prostredníctvom metódy socialistického realizmu) a literárnou *praxou* doby, ktorá bola hodnotovo, postojovo i tvarovo rozrôznená a netvorila monolitný celok. Súčasťou oficiálneho komunikačného okruhu boli tak autori, ktorí svojimi postojmi, pôsobením v štruktúrach Zväzu slovenských spisovateľov a tvorbou otvorene podporovali normalizačný režim (A. Plávka, M. Lajčiak), eventuálne sa v tvorbe tematicky i tvarovo vrátili do 50. rokov, do blízkosti socialistického realizmu (J. Jonáš), ako aj spisovatelia, ktorým sa za cenu dočasného odmlčania podarilo uchovať niečo z ducha a poetiky modernistických 60. rokov (J. Johanides, R. Sloboda). Aj v 70. a 80. rokoch, v podmienkach, ktoré neboli slobodné ani demokratické, vznikli diela, ktoré patria

¹⁰ K relevantným autorom slovenského disentu patrili Dominik Tatarka, Pavel Hružík, Ivan Kadlecík a Milan Šimečka.

¹¹ Z ruštiny – išlo o nízkonákladové, v domácich podmienkach pripravené vydania („sam izdat“ = svojpomocne vydať, väčšinou prostredníctvom strojopisných kópií alebo vtedy dostupnými reprodukčnými prostriedkami), ktoré sa šírili požičiavaním a vymieňaním v užšom okruhu spriaznených ľudí.

¹² Pre českú literatúru mala väčší význam literatúra vznikajúca mimo oficiálnych štruktúr dobového režimu – v disente, *undergrounde* a exile.

k vrcholom slovenskej literatúry 20. storočia (v próze napríklad romány R. Slobodu, predovšetkým *Rozum*, prózy L. Balleka *Južná pošta* či *Agáty*, v poézii básnické dielo Š. Strážaya).

Od polovice 80. rokov 20. storočia, v období, keď sa Michail Gorbačov stal vedúcim predstaviteľom ZSSR a vyhlásil program *perestrojky* (prestavby spoločnosti), sa aj v Československu ako v krajine závislej na Sovietskom zväze začali váhavo presadzovať niektoré zmeny v usporiadaní pomerov v spoločnosti a kultúre. V literárnom živote na Slovensku sa navonok najvýraznejšie prejavili istým rozvojom literárneho a kultúrneho časopisectva¹³. Po takmer dvadsiatich rokoch od zániku *Mladej tvorby* vznikol časopis pre mladú literatúru *Dotyky* (1989) a ako širšia spoločenská platforma aj *Literárny týždenník* (1988), z mesačníka *Slovenské pohľady* odišiel normalizačný šéfredaktor Vladimír Reisel a pod vedením novej redakcie (R. Chmel, J. Štrasser) dokázal časopis presiahnuť literárny obzor smerom k širšej aktuálnej a spoločensky relevantnej problematike.

Je však potrebné zdôrazniť, že napriek spomenutým zmenám v 80. rokoch slovenská literatúra až do novembra 1989 pôsobila v podmienkach, ktoré neboli slobodné. Jej vývin a existencia boli určované vzťahom k dobovej moci – išlo prevažne o vzťah závislosti tak ideologickej, ako aj ekonomickej.

Zmenená situácia slovenskej literatúry na začiatku 90. rokov

Rýchly pád komunistického režimu na prelome 80. a 90. rokov 20. storočia, ktorý sa začal násilným mocenským zásahom proti študentskej manifestácii 17. novembra 1989 v Prahe na Národni třídě, zásadne zmenil dovtedajšie postavenie a funkcie štátu v spoločnosti. Oproti oficiálne deklarovanej a mocensky udržiavanej *jednote* predchádzajúceho obdobia sa presadila rôznosť, diferenciacia, mnohosť, *pluralita*. Výrazom novej, na reálnych demokratických princípoch a mechanizmoch založenej spoločnosti, sa stala *skutočná* parlamentná demokracia (občania si svojich zástupcov začali vyberať z ponuky *viacerých* strán, ktoré reprezentujú *rôzne* ideové, svetonázorové a hodnotové prístupy k svetu), potvrdená slobodnými voľbami v roku 1990. Štát, ktorý bol dovtedy prostriedkom na ovládnutie spoločnosti jedinou (komunistickou) stranou, prestal disponovať ideologickým

¹³ Literárne časopisy zohrali významnú úlohu v demokratizačnom procese v druhej polovici 60. rokov a preto boli na začiatku normalizácie buď zakázané (Kultúrny život, Mladá tvorba) alebo prispôbené potrebám režimu (Slovenské pohľady, Romboid).

a ekonomickým monopolom, v spoločnosti sa presadila sloboda názoru a presvedčenia, ako aj sloboda podnikania, teda ekonomika založená na princípoch voľného trhu.

V tejto situácii literatúra nadobúdala nové spoločenské postavenie. Charakterizovala ho reálna sloboda slova („odlúčenie tvorby od štátu“), teda *námetová a tvarová voľnosť* pre autorov, ale aj *strata* masívnej *štátnej ekonomickej podpory* a *spoločenskej prestíže*, ktorú postavenie oficiálneho spisovateľa prinášalo, ako aj strata do určitej miery *výlučného* postavenia, ktoré literatúra mala medzi inými druhmi umenia a inými médiami, strata výlučnosti, ktorú – reálne už dávnejšie prežitú – petrifikovalo normalizačné dvadsaťročie. V zmenených podmienkach prestali byť aktuálne alebo sa oslabili aj niektoré dovtedajšie funkcie literatúry, napr. národno-reprezentatívna či spoločensko-kritická (v pluralitnej spoločnosti, ktorá garantovala slobodu prejavu, už nebolo potrebné kritické poslanstvo šifrovať do inotajov, používať náznaky tam, kde bolo možné pomenovať veci priamo – kritickú funkciu literatúry tak prebrala publicistika). Až po roku 1989 sa slovenská literatúra definitívne vymaňuje zo svojho tradičného služobného postavenia. Ak v celej svojej novodobej histórii sa venovala sčasti aj národno-emancipačným úlohám a po roku 1948 sa mala spolupodieľať na revolučnej premene spoločnosti, na začiatku 90. rokov získala ambivalentnú (dvojznačnú) *nezávislosť*, ktorú niekedy bolo ťažko odlíšiť od nezájmu spoločnosti o pôvodnú literárnu tvorbu. Dôsledkom rozpadu zjednocujúcej spoločenskej funkcie literatúry bola (a doteraz zostáva) absencia jej záväznej vízie, neprítomnosť očakávaní, ktoré by voči literatúre spoločnosť uplatňovala (práve s tým súvisí už spomenutá strata spoločenskej prestíže tvorby i tvorcov, spisovateľov).

V literárnej tvorbe po roku 1989 sa tak mohli slobodne uplatniť *rôzne* ideové a tvarové (poetologické) prístupy k literatúre, rôzne predstavy o tom, čo literatúre je a čo by byť mohla. Zároveň sa však dielo stáva aj súčasťou produkčných mechanizmov voľného trhu, komoditou, *tovarom*. Na to, aby sa presadilo, dostalo k čitateľovi, už nepotrebuje povolenie, ale hmotné prostriedky (prostriedky, ktoré by zabezpečili redakčné spracovanie diela, jeho vydanie, distribúciu a reklamu). Rozpadom štátneho ekonomického monopolu vznikli nové existenčné podmienky pre literatúru, keď vydateľská činnosť sa stala priestorom pre súkromné podnikanie. Okrem vydateľstiev zameraných komerčne už na začiatku 90. rokov 20. storočia začali vznikať aj menšie vydateľstvá špecializujúce sa na vydávanie neziskovej, umelecky hodnotnej tvorby.

V súvislosti s ponovembrovou zmenou a diferenciaciou spoločenských funkcií literatúry sa tak postupne menili aj jej produkčné podmienky. Ak do roku 1989 vydávanie literatúry

garantoval štát, v novej situácii bolo na zachovanie umelecky ambicióznejšej a esteticky relevantnej časti literárnej produkcie potrebné vytvoriť *podporné mechanizmy*, pretože jej prevažná časť by sa prostredníctvom mechanizmov čisto trhových nepresadila (záujem čitateľov o väčšinu pôvodnej umeleckej literatúry nie je dostatočne veľký na to, aby jej predaj pokryl náklady potrebné na vydanie – platí to najmä pre oblasť poézie). Hoci vzťah štátu (moci) a literatúry sa po roku 1989 zásadne zmenil, aj v tomto období bola (a až podnes zostáva) *hlavným* podporovateľom pôvodnej umeleckej literárnej tvorby spoločnosť, pričom dominantným sprostredkovateľom zostáva štát (v 90. rokoch to bol fond na podporu umeleckej tvorby Pro Slovakia, v súčasnosti je to grantový systém Ministerstva kultúry SR). Podpora sa netýka iba samotnej literárnej tvorby, ale aj celku literárneho života (literárnych časopisov, súťaží, spisovateľských organizácií a pod.).

Rok 1989 priniesol slovenskej literatúre aj možnosť širších, mocensky nelimitovaných kontaktov s inonárodným a nadnárodným literárnym kontextom. Kým pred rokom 1989 sa oficiálne medziliterárne kontakty rozvíjali predovšetkým s politicky spriaznenými krajinami tzv. východného bloku (a v tomto rámci najmä so Sovietskym zväzom), v zmenených pomeroch sa presadila orientácia na západoeurópsku a euroatlantickú literatúru, na autorov, ktorí tu predtým najmä z politických dôvodov nevychádzali.

Nové usporiadanie literárneho života po roku 1989

Zásadná a rýchla štruktúrna premena spoločnosti utvorila nové podmienky pre literatúru. Skôr než v samotnej tvorbe, ktorá na zmeny nemôže reagovať bezprostredne¹⁴, sa nová situácia prejavila v literárnom živote. Zmena spoločenského usporiadania smerovala od umelo a mocensky nastolenej jednoty k mnohosti, od *totality* k *pluralite*. Rovnaký pohyb sa udial aj v slovenskej literatúre. V názornej podobe to ukazuje ponovembrový vývin tej zložky literárneho života, ktorou sú (1.) **spisovateľské organizácie**.

Ako sme už spomenuli, do konca roku 1989 bol *jedinou* oficiálnou organizáciou tohto druhu **Zväz slovenských spisovateľov**. Pod vplyvom spoločenského pohybu po 17. novembri 1989 bol zvolaný mimoriadny zjazd ZSS, ktorý sa uskutočnil 7. 12. 1989 v Bratislave. Hostami zjazdu boli aj nečlenovia ZSS, teda tí spisovatelia a kritici, ktorí boli pre svoje postoje počas normalizácie zo zväzu vylúčení, alebo sa nemohli či nechceli stať jeho členmi.

¹⁴ Princípom literárnej tvorby je sprostredkovanosť: na vonkajšie podnety nereaguje operatívne (ako napr. publicistika).

Ich účasť na tomto podujatí, hoci nebola všetkými členmi zväzu prijímaná so sympatiami a bez pochybností o ich štatúte¹⁵, symbolicky potvrdila *zrovnoprávnenie* troch komunikačných okruhov (oficiálna domáca literatúra, domáca literatúra mimo oficiálnych štruktúr a slovenská literatúra v exile a v zahraničí¹⁶), do ktorých boli dovtedy rozdelená literárna tvorba vznikajúca v slovenskom jazyku. Zrovnoprávnenie a teda aj hodnotové *zjednotenie* troch spomenutých okruhov išlo na zjazde ruka v ruke s rýchlou *diferenciáciou* členskej základne. Viacerí účastníci zjazdu vyjadrili názor, že ZSS zaťažený normalizačnou minulosťou a v podobe, v akej dovtedy fungoval, neobstojí zoči-voči aktuálnej spoločenskej situácii¹⁷. Otázkou bolo, či zväz transformovať, alebo ho zrušiť a založiť novú spisovateľskú organizáciu.

Časť spisovateľov sa oddelila od rokovania zjazdu a rozhodla sa založiť si vlastnú organizáciu – tak vznikla *Obec spisovateľov Slovenska* (ďalej pod skratkou OSS), po novembri 1989 prvá nová spisovateľská organizácia¹⁸. Názvom sa prihlásila k odkazu Dominika Tatarku, k jeho predstave *obce* ako kultúrneho komunikačného spoločenstva (sám Tatarka sa touto ideou hlásil k obci božej sv. Augustína).

Ďalšou spisovateľskou organizáciou, ktorej vznik bol priamym dôsledkom priebehu mimoriadneho zjazdu ZSS, bol *Spolok slovenských spisovateľov* (ďalej SSS). Bol ustanovený v procese procedurálneho pokračovania zjazdu, ako výsledok jeho záverov: na

¹⁵ Problémom zjazdu bola koordinácia procedurálnych otázok s revolučným duchom doby, ktorý ovládol námestia i celú spoločnosť. Čo sa týka vylúčených tvorcov (de iure nečlenov ZSS) prítomných na zjazde, išlo jednak o to, akým spôsobom im navrátiť členstvo, ale aj o to, akým spôsobom sa ako „hostia“ majú právo podieľať na rokovaní zjazdu (môžu vystupovať, hlasovať...?).

¹⁶ Rozdelenie slovenskej literatúry na niekoľko komunikačných okruhov má historicko-politické príčiny. Kým literatúru exilu zakladá neprítomnosť tvorcu v jeho krajine spôsobená politickými dôvodmi (pomermi, ktoré spisovateľa ohrozujú) a je viazaná na prelomové dejinné medzníky (v 20. storočí najmä roky 1938 – 1939, 1945, 1948 a 1968), domáca literatúra neoficiálneho komunikačného okruhu je spätá najmä s pomermi po roku 1968, s ostrakizáciou (vylúčením) tvorcov, ktorí sa angažovali v obrodnom procese koncom 60. rokov a neboli ochotní pristúpiť na spoluprácu s mocou, ktorá svoju legitimitu zakladala na súhlase s okupáciou v auguste 1968. Diferenciácia literatúry na spomenuté tri časti bola podstatne výraznejšia v Čechách než na Slovensku (česká nezávislá literárna scéna a český exil mali v porovnaní so Slovenskom silnejšiu personálnu a inštitucionálnu základňu, najmä vydateľskú a distribučnú).

¹⁷ I. Štrpka: „Zväz spisovateľov ako výberová ideová organizácia je za nami ako prežitá forma...“ (LT, č. 50/89, s. 13); J. Štrasser: „Jestvujúci monolitný model organizácie literárneho života sa naskrze prežil minimálne v dvoch svojich funkciách: politicko-ideologickej a spoločensko-reprezentatívnej.“ (LT, č. 51 – 52/89, s. 10.) Záznam zo zjazdovej diskusie bol uverejnený v *Literárnom týždenníku*, roč. 2 (1989), č. 50 a č. 51 – 52/89, z tohto záznamu citujem, pričom ako odkaz používam skratku zdroja (LT) s uvedením čísla časopisu, roku vydania a strany; dokumenty k ďalšiemu vývinu spisovateľských organizácií, najmä k transformácii ZSS na Spolok slovenských spisovateľov, sú aj v ďalších číslach *Literárneho týždenníka* zo začiatku roku 1990.

¹⁸ Na mimoriadnom zjazde ZSS 7. 12. 1989 sa časť účastníkov deklarovala ako voľné združenie pod názvom Obec spisovateľov Slovenska (LT, č. 50/89, s. 2), 10. 12. 1989 sa zišli na ustanovujúcom valnom zhromaždení, kde prijali stanovy a ohlásili, že v krátkom čase predložia žiadosť o registráciu svojho orgánu – týždenníka Kultúrny život (názvom sa hlásil ku kultúrnemu a spoločenskému týždenníku, ktorý bol po okupácii v auguste 1968 zrušený).

svojom ďalšom zjazde sa starý zväz transformoval na Spolok slovenských spisovateľov¹⁹, keď názvom nadviazal na spisovateľskú organizáciu, ktorá vznikla v medzivojnovom období a po roku 1948 bola zrušená.

Po zániku starého Zväzu slovenských spisovateľov boli na Slovensku dve spisovateľské organizácie (Obec a Spolok), ďalšia vznikla 29. 1. 1990 pod názvom **Klub nezávislých spisovateľov** (KNS). Založila ho skupina „názorovo blízkych spisovateľov, literárnych kritikov a vedcov humanitného zamerania“²⁰ (z programového vyhlásenia, *LT*, č. 7/90, s. 2) ako elitnú, teda do určitej miery výberovú organizáciu (výberovosť implikuje už zvolený názov – „klub“). Oproti kvantitatívne generovanej členskej základni Spolku slovenských spisovateľov bol predpokladom členstva v KNS²¹ hodnotový, kvalitatívny rozmer diela, ktorým sa autor deklaruje ako spisovateľ (išlo nielen o to, či sa sám za spisovateľa považuje, ale aj o to, či je ako spisovateľ akceptovaný inými, spoločnosťou)²².

Okrem spomenutých spisovateľských organizácií vznikli na Slovensku na prelome 80. a 90. rokov aj združenia spisovateľov národnostných menšín (maďarskej, ukrajinskej, rusínskej), ešte pred novembrom 1989 bola obnovená činnosť **Slovenského centra PEN-klubu**, organizácie združujúcej spisovateľov z celého sveta. V priebehu 90. rokov sa väčšina spisovateľských organizácií stala členom zastrešujúceho servisného združenia, ktoré dostalo názov **Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska** (AOSS).

Ďalšou významnou zložkou rozvinutého literárneho života sú (2.) **literárne a kultúrne časopisy**. Poskytujú publikačný priestor novovznikajúcej tvorbe a kritickej reflexii aktuálneho literárneho diania (recenzie nových kníh, štúdie venované širšej problematike literatúry,

¹⁹ Transformácia Zväzu slovenských spisovateľov na Spolok slovenských spisovateľov prebiehala takto: 11. 12. 1989 vznikol Akčný výbor ZSS na prípravu riadneho zjazdu a „poverený prípravou ustanovujúceho zjazdu kvalitatívne novej spisovateľskej organizácie, zvolal zjazd ZSS na 18. januára 1990“, pričom „podstatou jeho programu“ malo byť „posúdenie a schválenie stanov Spolku slovenských spisovateľov...“ (*LT*, č. 2/90, s. 2). Posledný zjazd ZSS sa konal 18. a 19. 1. 1990 v Bratislave, jeho hlavným cieľom bolo založiť „novú, demokratickú a politicky nezávislú záujmovú organizáciu spisovateľov na Slovensku – Spolok slovenských spisovateľov“ (A. Hykisch v *LT* č. 5/90, s. 2). Na rokovaní zjazdu „Jaroslav Rezník ... vyhlásil Zväz slovenských spisovateľov za zrušený a Spolok slovenských spisovateľov za ustanovený“ (*LT*, č. 5/90, s. 2). Vzhľadom na spôsob, akým SSS vznikol, ho možno považovať za nástupnícku organizáciu Zväzu slovenských spisovateľov (na rozdiel od OSS, ktorá vznikla samostatne). V čase vzniku mal SSS vyše dvesto členov, čestným predsedom bol L. Ťažký, výkonným predsedom J. Rezník, za podpredsedov boli zvolení M. Ferko a A. Hykisch, tajomníkom sa stal P. Andruška.

²⁰ Medzi zakladajúcimi členmi KNS boli o. i. aj L. Ballek, J. Bžoch, I. Habaj, R. Chmel, J. Mihalkovič, D. Mitana, V. Petřík, M. Rúfus, M. Lasica, J. Satinský, Š. Strážay, S. Štepka, P. Vilikovský.

²¹ Klub nezávislých spisovateľov mal k 15. 9. 1990 38 členov, viedol ho výbor v zložení K. Jarunková (predsedníčka), V. Petřík (podpredseda), M. Rúfus (člen výboru), S. Štepka (člen výboru), P. Vilikovský (člen výboru) (viď *Romboid*, roč. 25 (1990), č. 12, s. 5).

²² Podľa programového vyhlásenia KNS tím, čo ustanovuje „pojmem slovenského spisovateľa“, má byť „svojbytné literárne dielo, ktoré legitimuje spisovateľa ako spoločensky dôveryhodnú osobnosť“ (*Romboid*, roč. 25 (1990), č. 12, s. 3).

umenia a kultúry a pod.). Pre literárnych tvorcov predstavujú aj svojho druhu dielňu, v ktorej si môžu overiť nosnosť tvorivých postupov, pre reflexiu literatúry sú priestorom, kde možno operatívne reagovať na to, čo vzniká. Za priaznivých okolností môžu prekročiť vlastnú literárnu špecializáciu a stať sa relevantným médiom širšieho spoločenského diania (to sa podarilo Kultúrnemu životu v 2. pol. 60-tych rokov a Slovenským pohľadom v závere 80-tych rokov 20. storočia).

Počet literárnych časopisov po roku 1989 vzrástol. Okrem tých, ktoré vychádzali už predtým (mesačník **Romboid**), ktoré vznikli nedlho pred novembrom (časopis pre mladú literatúru mesačník **Dotyky**, **Literárny týždenník**) alebo v tomto období prešli zásadnou liberalizačnou transformáciou (**Slovenské pohľady**), začal v roku 1990 vychádzať týždenník **Kultúrny život**²³. **Fragment K** (neskôr iba **Fragment**) vznikol ešte v 80-tych rokoch v prostredí nezávislej, neoficiálnej kultúry a na tieto východiská nadviazal aj po r. 1989. Sľubným pokusom o vydávanie literárneho časopisu mimo centra bola na východe Slovenska **Tichá voda**, avšak po niekoľkých číslach prestala vychádzať pre nedostatok prostriedkov. Časopisy, podobne ako náročnejšia tvorba, boli odkázané na podporu – a v 1. pol. 90-tych rokov 20. storočia predovšetkým na podporu štátu. Hoci ich už nebolo možné priamo zakázať, v prípade, ak prezentovali názory, ktoré nekonvenovali aktuálnej politickej garnitúre, stačilo obmedziť alebo zastaviť prísun dotácií, aby bol časopis existenčne ohrozený. Bol to prípad Kultúrneho života, ktorý dva roky po obnovení zanikol, pretože reprezentoval kultúrno-spoločenskú líniu namierenú proti politike vtedajšieho predsedu vlády Vladimíra Mečiara (časopis kritizoval rozdelenie Česko-Slovenska a nacionalistické tendencie v spoločnosti). Z podobných, teda politických dôvodov prestali vychádzať pôvodné Slovenské pohľady²⁴. Priaznivejšie podmienky pre vydávanie literárnych časopisov nastali v druhej polovici 90-tych rokov, keď okrem štátnej podpory bolo možné získať potrebné prostriedky aj z neštátnych zdrojov (napr. od zahraničných nadácií). V tomto období začali

²³ Názvom sa Kultúrny život prihlásil k rovnomennému časopisu, ktorý zohral významnú úlohu v demokratizačnom procese v 60-tych rokoch a po okupácii v auguste 1968 bol zakázaný.

²⁴ Časopis Slovenské pohľady od roku 1988 zohrával významnú úlohu v reflexii spoločenského pohybu, prispel k presadzovaniu demokratizačných tendencií a k premene spoločenského vedomia v období tesne pred novembrom 1988. Na začiatku 90. rokov 20. storočia bol najprogressívnejším slovenským literárnym a kultúrnym periodikom (šéfredaktor J. Štrasser), otvoreným duchovnému daniu vo svete a kriticky reflektujúcim domácu kultúru, so schopnosťou presahu od literatúry k filozofii, sociológii a ďalším humanitným vedám. Na vydávanie časopisu si nárokovala aj Matica slovenská (ako vydavateľ spred roku 1948), ktorá v mala celkom iné predstavy o duchovnej orientácii tak časopisu, ako aj Slovenska. Spor o časopis bol vlastne sporom o značku (názov), mal aj symbolickú podobu a v širších (spoločensko-politických) súvislostiach bol sporom o orientáciu domácej kultúry. Vtedajšia mocenská garnitúra (reprezentovanej menom a osobou V. Mečiara) bola v tejto kauze na strane Matice slovenskej (práve tak, ako Matica podporovala túto garnitúru), redakcii Slovenských pohľadov neudelila dotáciu a časopis v pôvodnej podobe (ako reprezentant zmeny v novembri 1989) zanikol. Matica začala vydávať vlastné Slovenské pohľady (šéfredaktor M. Ferko), hodnotovou orientáciou i personálnym obsadením (redakcie a okruhu prispievateľov) diametrálne odlišné od tých, ktoré zanikli.

vychádzať nové kultúrne časopisy, v ktorých dostávala priestor aj pôvodná literárna tvorba a jej reflexia (napr. **RAK** – revue aktuálnej kultúry, $\frac{3}{4}$ revue, **Vlna**).

Pre fungujúci literárnu kultúru, ktorú môžeme chápať ako komunikačný okruh, umožňujúci spojenie medzi autorom a čitateľom prostredníctvom diela, sú nevyhnutné určité materiálne podmienky. Jednou z nich je existencia (3.) **vydavateľstiev**, podstatnej zložky literárneho života (pretvárajú dielo do média knihy, čo je predpokladom šírenia diela a jeho recepcie).

Väčšia časť pôvodnej slovenskej prozaickej tvorby vychádzala (a doteraz vychádza) v nízkych nákladoch a jej predaj nepokrýva investície potrebné na vydanie (autorský honorár, náklady na redakčné spracovanie, tlač, distribúciu, reklamu a pod.). Tieto knihy sú odkázané na podporu, ktorá môže mať dve podoby: potrebná časť nákladov na vydávanie umeleckej literatúry sa (1.) hradí zo ziskov, ktoré vydavateľstvo dosiahne pri vydávaní komerčne úspešných titulov (prekladových bestsellerov, domácej žánrovej produkcie), alebo (2.) vydavateľ získa vonkajšiu podporu (od štátu, napr. dotáciu z grantového systému Ministerstva kultúry, alebo z nadácií či súkromných zdrojov – inou možnosťou je, že vydanie knihy si zaplatí autor). Vydavateľstvá, v ktorých vychádza pôvodná (domáca) nová literárna tvorba²⁵, možno pri kombinácii viacerých kritérií (zohľadňujem najmä spôsob vzniku, edičný program a spôsob financovania) rozdeliť do troch skupín. V prvej (1.) sa nachádzajú tie, ktoré sa transformovali z bývalých štátnych vydavateľstiev (**Slovenský spisovateľ**, **Smena**, **Mladé letá**, **Tatran** a ďalšie). V 90. rokoch kombinovali vydávanie komerčnej produkcie (napr. v Slovenskom spisovateľovi vyšla reedovaná Angelika) s vydávaním umelecky náročnejších diel. (2.) Druhú skupinu tvoria veľké novovzniknuté vydavateľské podniky, fungujúce na komerčnej báze (ako veľké sú charakterizované vzhľadom na množstvo vydávaných titulov, náklady, počet zamestnancov a z toho všetkého vyplývajúci objem vynaložených prostriedkov a predpokladaných ziskov). Základom ich stratégie je vydávanie vysokonákladových a teda aj rentabilných titulov (väčšinou ide o publikácie z neliterárnej sféry alebo z oblasti populárnej, žánrovej literatúry²⁶), pričom menšiu časť svojich aktivít venujú aj vydávaniu pôvodnej umeleckej prózy (najmä od etablovaných autorov – tak vo vydavateľstve **Slovart** vychádzajú

²⁵ Novovzniknuté vydavateľstvá možno po r. 1990 rátať na stovky, ich osudy i edičné profily boli a sú veľmi rôzne a iba menšia časť z nich zohrávala úlohu pri vydávaní pôvodnej umeleckej literatúry.

²⁶ Pojem *populárna literatúra* tu operatívne (s vedomím, že ide o širšiu a vo vzťahu k umeniu nejednoznačnú problematiku) používam pre označenie tej sféry kultúrnej produkcie, ktorá má najmä zábavnú a oddychovú funkciu, pričom jej ambície sú predovšetkým komerčné, a odlišuje sa tak od umeleckej tvorby (tam dominuje funkcia estetická). Žánrovú literatúru (dobrodružnú, tzv. ženskú literatúru a pod.) chápem ako súčasť populárnej masovej produkcie, ako písanie využívajúce ustálené a záväzné žánrové vzorce (postupy). Ide o produkciu, ktorú v 60. rokoch vymedzil český kritik Jan Lopatka ako „literatúru špeciálnych funkcií“.

od 90. rokov prózy Dušana Duška a v súčasnosti aj Pavla Vilikovského, ale aj časopis RAK). (3.) Príznačným a pre rozvoj domácej umeleckej literárnej tvorby dôležitým fenoménom boli a sú tzv. malé vydavateľstvá, ktoré začali vznikať už v prvej polovici 90. rokov 20. storočia (označovali sa aj ako „nezávislé vydavateľstvá“²⁷). Tento typ vydavateľskej činnosti charakterizuje vyhranený edičný profil (predstava o tom, čo vydávať a čo nie), vychádzajúci z poňatia literatúry ako o sféry umeleckých hodnôt (vydávanie kníh je predovšetkým kultúrnou misiou a až potom obchodom, diela u týchto vydavateľov vychádzajú preto, že sú považované za literárne kvalitné, a nie preto, že by mali komerčný potenciál). Malé vydavateľstvá sa už od začiatku 90. rokov špecializovali žánrovo (**L.C.A.** sa profilovalo predovšetkým ako vydavateľstvo pôvodnej slovenskej prózy, **Modrý Peter** sa sústredil na poéziu) a typologicky (**Drewo a srd** sa venovalo postavantgardným a postmodernistickým tendenciám v súdobej slovenskej literatúre, ale aj prekladom obdobnej zahraničnej tvorby). Tieto vydavateľstvá majú minimálne personálne obsadenie, majiteľ býva často jediným stálym zamestnancom. Viaceré z nich vznikli mimo Bratislavu, no vzhľadom na výhodnejšie podmienky, ktoré hlavné mesto pre túto činnosť ponúka, sa doňho postupne presunuli. Z ďalších vydavateľstiev tu zmienime ešte vydavateľstvá **Hevi** (založil ho básnik Daniel Hevier a aktívne bolo najmä v polovici 90. rokov) a **Fragment** (nadviazalo na prednovembrové samizdatové aktivity neoficiálnej literatúry a vydáva rovnomenný časopis). Okrem bezprostredných aktivít súvisiacich s vydávaním kníh sú vydavatelia aj organizátormi literárneho života (Koloman K. Bagala, zakladateľ vydavateľstva L.C.A., v 2. pol. 90. rokov inicioval literárnu súťaž Poviedka, ktorá vo svojej dobe podnietila rozvoj žánru v domácej tvorbe).

Práve rôzne literárne súťaže a ceny sú tiež súčasťou literárneho života, formami, ktoré umožňujú presadiť sa začínajúcim autorom a propagujú literárnu tvorbu pred širšou verejnosťou²⁸. Sem patria prezentácie a krsty kníh, besedy a diskusie so spisovateľmi, ako aj všetky podoby prezentácie a reklamy. Okrem už spomenutých ďalšími inštitúciami literárneho života sú napr. **katedry slovenskej literatúry** na vysokých školách, **Ústav slovenskej literatúry** Slovenskej akadémie vied, **Literárne informačné centrum**,

²⁷ Išlo o pomenovanie do veľkej miery reklamné, ťažiacie z popularity slova nezávislý v dobovej liberálnej atmosfére. V skutočnosti práve takýto typ vydavateľskej činnosti je najviac spätý s podpornou kultúrnou politikou štátu, ako s neštátnymi a zahraničnými podpornými inštitúciami.

²⁸ K najvýznamnejším literárnym súťažiam, ktorých tradícia siaha hlboko do prednovembrového obdobia, patria Jašíkove Kysuce (pre mladých prozaikov) a Wolkrova Polianka (poézia). Od 60. rokov sa udeľuje Kraskova cena (za najlepšie debut roka), v súčasnosti má najväčší kredit cena Anasoft litera za najlepšiu prozaickú knihu roka.

Slovenský literárny fond, ale aj médiá, ktoré majú v programovej náplni reflexiu a propagáciu literatúry (verejnoprávny Rozhlas a televízia Slovenska a v jeho rámci najmä rádio Devín, v 90-tych rokoch rádio Ragtime), kultúrne rubriky denníkov a časopisov.

Po roku 1989 sa situácia slovenskej literatúry radikálne zmenila. Umelo udržiavaný a mocensky zabezpečený *jednotný* model domácej literatúry, ktorá mala plniť záväzné spoločenské úlohy, nahradila po novembri 1989 *pluralita*. Presadila sa tak v organizačných formách literárneho života, ako aj vo vlastnej tvorbe. Literatúra si začala svoje ciele, ambície a úlohy určovať sama (predovšetkým jej tvorcovia a kritická reflexia). Zároveň sa ocitla v inom ekonomickom prostredí, v podmienkach trhovej spoločnosti – ale aj vo svete rýchlo sa rozvíjajúcich technológií (najmä informačných), ktoré menili dovtedajšie vedomie i podobu človeka: s uvedenými zmenami sa slovenská literatúra na prahu 90. rokov 20. storočia musela vyrovnáť vo sfére produkcie, no predovšetkým tvorbou.

2.

Slovenská próza na začiatku 90. rokov: vzťah k predchádzajúcim obdobiam (Medzi kontinuitou, nadväzovaním a polemikou)

Literárny vývin sa neodvíja *lineárne*, ako mechanická postupnosť za sebou nasledujúcich smerov či poetík, v ktorej nové definitívne nahrádza staré, prežité. Literárna prítomnosť nie je tvorená iba tým, čo doba považuje za súčasné, ale *aktualizuje si* aj staršie podoby literatúry, v ktorých si pre seba opätovne hľadá niečo relevantné. Literatúra a v jej rámci próza sa pravidelne vracia do svojej minulosti, veď bez živého vedomia minulosti by nebola možná ani jej prítomná existencia (každá individuálna tvorba sa rodí v konfrontácii so súčasníkmi, ale aj *predchodcami*).

Zmena spoločenských podmienok na začiatku 90-tych rokov 20. storočia znamenala aj zásadnú zmenu podmienok pre literatúru. Prakticky sa prejavila ako dovtedy nevídané otvorenie publikačných možností. V rovnakom čase vychádzali diela napísané dávnejšie (niekedy aj pred dvoma desaťročiami) a diela aktuálne, prózy autorov z rôznych, dovtedy oddelených komunikačných okruhov (zakázaní autori disentu, tvorcovia z okruhu tzv. šedej zóny²⁹, oficiálni autori predchádzajúceho obdobia, spisovatelia nastupujúcej generácie). Paralelne, v tej istej dobe sa vedľa seba objavovali diela odlišné námetovo, tematicky i tvarovo a napísané autormi rôznych generácií s diametrálne odlišnými životnými osudmi. V tejto situácii *neexistovala* jednoznačná *smerová alebo štýlová dominanta* obdobia (akou bol kedysi pre recepciu domácej prózy realizmus, neskôr lyrizujúce a naturalistické tendencie a záväzne socialistický realizmus v 50-tych rokoch 20. st.). Možno hovoriť o *postmodernej situácii* domácej literatúry, v ktorej sa pluralitne uplatňujú rôznorodé tendencie, možno v nich identifikovať mnohé z *prvkov literárneho postmodernizmu*; nie je však možné postmodernizmus dejinám slovenskej prózy prvej pol. 90-tych rokov 20. st. imputovať (vnútiť) ako zastrešujúci pojem, ako označenie s nárokom na postihnutie tvorby vymedzeného obdobia ako *celku*³⁰. Prozaická tvorba v tomto čase nemala ani tak jednoznačne dominujúci žáner, akým bol donedávna, v oficiálne vydávanej literatúre v desaťročí od polovice 70-tych

²⁹ Išlo o autorov, ktorí publikovali v oficiálnom komunikačnom okruhu, avšak ich tvorba a postoje neboli konformné s požiadavkami režimu (k nim patrili napr. R. Sloboda, P. Viličkovský, M. Bútora).

³⁰ K pojmu postmodernej situácie viď český preklad francúzskeho filozofa J. F. Lyotarda (Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993), k pojmom postmoderna a postmodernizmus príslušné encyklopedické heslo in: Nünning, A. (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.

rokov 20. storočia román (hovorilo sa o „románovej situácii“)³¹. Pre situáciu v slovenskej próze 1. polovice 90-tych rokov je teda charakteristické, že sa *vedľa seba* ocitlo niekoľko základných, z rôznych vývinových období vychádzajúcich a autormi rôzneho veku napĺňaných tendencií³², pričom o žiadnej nemožno povedať, že by jednoznačne dominovala. V nových podmienkach sa do *verejného komunikačného okruhu* dostali diela prozaikov, ktorí počas normalizácie nemohli publikovať (zakázaných autorov), ale aj jednotlivé knihy, ktoré v tomto období nemohli vyjsť. Tvorili prvú dôležitú líniu ponovembrovej prózy, ktorá pred rokom 1989 predstavovala **(1.) zamlčanú alternatívu k oficiálnej literatúre 70-tych a 80-tych rokov**. Reprezentuje ju predovšetkým tvorba autorov disentu, napr. Dominika Tatarku, Pavla Hruza alebo Martina M. Šimečku, no patria do nej aj nevydané diela iných autorov (Dušan Kužel: *Lampa*, Vincent Šikula: *Ornament a Veterná ružica*)³³.

Po roku 1989 vychádzali nové knihy spisovateľov strednej generácie, ktorí začínali literárne tvoriť ešte v 60-tych rokoch, v čase poslednej veľkej renovácie slovenskej prozaickej moderny. Ich práce v 90-tych rokoch 20. storočia nadviazali na predchádzajúce dielo a rozvíjali ho, čím uchovávali **(2.) kontinuitu modernej domácej prózy** (napr. Ján Johanides knihou *Previest' cez most*, Stanislav Rakús *Temporálnymi poznámkami* či Dušan Dušek v zbierke kratších próz *Milosrdný čas*). Medzi týmito autormi má výnimočné postavenie Pavel Vilikovský: jeho tri knihy zo záveru 80-tych rokov (*Eskalácia citu*, *Večne je zelený...*, *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*, všetky 1989) sú spojovacím článkom medzi modernou a postmodernými tendenciami v slovenskej próze (Vilikovský je najvplyvnejším autorom konca 80-tych a začiatku 90-tych rokov).

³¹ Prelom 80-tych a 90-tych rokov 20. storočia znamenal v domácej próze aj definitívny koniec tzv. „románovej situácie“ (doznievala ešte v závere 80-tych rokov). Romány, ktoré boli pre túto situáciu charakteristické a na prelome 70-tych a 80-tych rokov významne určovali vtedajšiu podobu slovenskej prózy (V. Šikula: trilógia *Majstri*, *Muškat* a *Vilma*, L. Ballek: *Pomocník* a *Agáty*, P. Jaroš: *Tisícročná včela*), boli románmi orientovanými na *minulosť*, na obdobia novších slovenských dejín a využívali zväčša biograficko-spomienkový pohľad na dobu a dianie. V ponovembrovom období sa tento typ prózy už nepresadil. Najvýraznejší (a jediný výrazný) román začiatku 90. rokov, *Rivers of Babylon* Petra Pišťanky, tematizoval *prítomnosť* a bol otvorený do *budúcnosti* (mal podobu vízie, evokácie toho, čo prichádza, nie podobu spomienky, toho, čo bolo).

³² Nasledujúce rozlíšenie základných smerových a vývinových tendencií má pedagogickú funkciu a vzniká uplatnením viacerých aspektov: prelína sa v ňom biografía autora (prednovembrové osudy osoby i diela), generačná príslušnosť a typologicko-smerová i vývinová charakteristika diela (zdôraznený biografizmus ineditnej tvorby, modernistické východiská, uplatnenie prvkov literárneho postmodernizmu...).

³³ Ide o diela vytvorené ešte v prednovembrovom období (niektoré začali vznikať ešte v závere 60-tych rokov 20. st.). Do vývinových súvislostí ponovembrovej prózy ich zaraďujem preto, že v čase svojho vzniku nemohli byť vydané, alebo vyšli v limitovanom náklade a boli čítané iba v nevelkom komunikačnom okruhu: v situácii, keď im bola odopretá plnoprávna recepčná existencia (keď neboli prístupné všetkým), sa ani nemohli stať rovnocennou súčasťou literárneho procesu. K tomu prišlo až po roku 1989 – a preto sa stávajú súčasťou literárnej histórie práve tohto obdobia.

Okrem Vilikovského tvorby určujúcou pre podobu slovenskej prózy 90-tych rokov sa stala tvorba mladších, generácie a teda aj životnými skúsenosťami³⁴ navzájom spätých spisovateľov, ktorí pred rokom 1989 publikovali iba časopisecky. Najvýznamnejším autorom novej **(3.) prózy ironického zvecnenia**³⁵ bol Peter Pišťanek³⁶, ďalšími predstaviteľmi tejto línie sú Dušan Taragel a Igor Otčenáš.

Každá zo spomenutých tendencií, ktoré sa vzájomne dopĺňali a prelínali, do istej miery ovplyvnila podobu domácej prózy v 90-tych rokoch 20. storočia, ale aj neskôr. Pre niektorých autorov (disidentov), ktorí nemohli oficiálne publikovať, sa skúsenosť spoločenskej ostrakizácie (vylúčenia a prenasledovania) stala východiskom pre nový, v slovenskej literárnej tradícii dovtedy neetablovaný prístup k literatúre a písaniu – pre *radikálny biografizmus*³⁷ (dominuje v poslednom tvorivom období Dominika Tatarku); tento prístup k písaniu sa uplatnil aj v jednej línii slovenskej ponovembrovej tvorby (ešte v disente ho rozvíjal a aj v nasledujúcom období v tom pokračoval Ivan Kadlečík). V tvorbe poslednej výraznej vrstvy slovenskej prozaickej *moderny* sa už v 60-tych rokoch minulého storočia objavili niektoré prvky, ktoré spätne môžeme charakterizovať ako *postmodernistické*³⁸ (napr. groteskný pseudohistorizmus v prózach J. Lenču, R. Slobodu, M. Zelinku, P. Vilikovského) a ktoré sa rozvinuli v 90. rokoch. Na *subverzívny* (podvratný, spochybňujúci) prístup k tradícii u spomenutých autorov nadviazal na začiatku 90-tych rokov najvýraznejší prozaik novej doby Peter Pišťanek *Mladým Dónčom* (1993, ešte predtým časopisecky), polemicko-ironickým „prepisom“ tradičného realistického kánonu³⁹; subverzívny prístup k literárnej a kultúrnej minulosti je charakteristický pre celý ponovembrový literárny vývin.

³⁴ Ich určujúcou životnou skúsenosťou, tematizovanou aj v tvorbe, bola skúsenosť s tzv. reálnym socializmom počas normalizácie v 70-tych a 1. pol. 80-tych rokov.

³⁵ V protiklade k subjektívizačným modernistickým tendenciám, kde prozaický svet bol budovaný z pozície jednotlivca (a jeho súčasťou bolo aj jedincovo vnútro, duševný život), je postava v prózach týchto autorov podávaná zvonku, tak ako sa javí iným, teda predovšetkým vo svojich fyzických a rečových prejavoch. Ironický a komický účinok vzniká z rozporu medzi tým, ako sa vidia postavy (aké sú samé pre seba, ako sa hodnotia – väčšinou veľmi vysoko, pozitívne) a ako ich vníma okolie (väčšinou negatívne, ako smiešne, trápne, úbohé, hlúpe...).

³⁶ Erbovou knihou začiatku 90-tych rokov ako doby na prelome epoch bol jeho román *Rivers of Babylon* (1991), pre ďalší vývin slovenskej prózy bol rovnako dôležitý súbor kratších próz *Mladý Dónč* (1993).

³⁷ Ide o literárnu tvorbu, ktorá je utváraná na osnove tvorcovho života a má blízko k privátnym žánrom (spomienky, denník, korešpondencia). Je pre ňu typická nezvyčajná miera otvorenosti vo vzťahu k sebe aj okoliu, to, že nezamlčiava nič, čo autor považuje za podstatné (platí to aj pre intímne, erotické sféry ľudského života). Tento línia písania mala svoju tradíciu v českej literatúre 20. storočia (Jakub Deml, Jan Hanč).

³⁸ Ide o postmodernizmus „avant la lettre“ („pred slovom“), teda o určité prvky a tendencie smeru, ktoré sa prejavili ešte skôr, než sa postmodernizmus ako smerové označenie začal používať.

³⁹ Kánon v tomto kontexte predstavuje súhrn kultúrnou tradíciou spoločenstva etablovaných diel, ktorých znalosť a adekvátne pochopenie sú pre členov spoločenstva v určitej miere záväzné.

3.

Návrat vylúčených autorov a diel

(Zamlčané alternatívy k tvorbe predchádzajúcich desaťročí)

Diela, ktorým bude venovaná pozornosť v tejto kapitole, vznikli počas normalizácie (v 70-tych a 80-tych rokoch 20. st.), no vo vtedajšej spoločenskej situácii nemohli byť publikované. Širšej čitateľskej verejnosti bola väčšina z nich sprístupnená až po roku 1989. Existovali dva dôvody, pre ktoré nevyšli v čase svojho vzniku. Prvou príčinou bola osoba autora. Išlo o spisovateľov, ktorí boli počas normalizácie (najmä na začiatku 70-tych rokov, ale aj neskôr, ako Hana Ponická) vyradení z verejného a teda aj literárneho života, čo znamenalo stratu publikačných možností. Takýmto postihom trestal režim autorov za občianske postoje, ktoré verejne prejavili po okupácii v auguste 1968 a ktorých sa nevzdali ani neskôr (odmietli okupáciu a neboli ochotní kolaborovať s režimom, ktorý ju akceptoval). Niektorí z týchto spisovateľov po strate publikačných možností hľadali iný spôsob, ako svoje diela vydať (knihy Dominika Tatarku vychádzali v exilových nakladateľstvách i doma v samizdate). Iným dôvodom nevydania bolo dielo samo, najmä jeho námet alebo téma, ktoré boli pre vtedajší režim neprijateľné: na začiatku 70-tych rokov nemohol vyjsť román V. Šikulu Ornament, pretože jeho témou bolo prenasledovanie cirkvi režimom v 50-tych rokoch, niečo, čo komunistická moc chcela zamlčať (iné Šikulove knihy v tom čase vyjsť mohli).

Návrat zakázaných tvorcov a ich diel sa bezprostredne po r. 1989 niesol na euforickej vlne celospoločenskej zmeny. Navonok bol motivovaný najmä spoločenskou potrebou verejne rehabilitovať autorov, ktorých chcel prednovembrový režim počas normalizácie odsunúť do zabudnutia, potrebou nastoliť spravodlivosť pre tých, ktorým normalizačný režim ukrivdil, ktorých poškodil. Z hľadiska rozvoja slovenskej prózy však nešlo iba o vyrovnanie sa s minulosťou, o to, aby postihnutí autori mohli plnoprávne občiansky i literárne existovať. Okrem takejto spoločensky rehabilitačnej funkcie bolo pri verejnom publikovaní tvorby zakázaných autorov podstatné aj to, že spisovatelia vylúčení na začiatku 70-tych rokov 20. st. z oficiálnej literárnej prevádzky disponovali *špecifickou osobnou skúsenosťou*, ktorú zúročili aj v literárnej tvorbe. Nešlo pritom iba o jej námetovo-tematickú stránku, ale aj o *spôsob* písania, v ktorom sa prejavila vnútorná sloboda a *nezávislosť* na požiadavkách oficiálnej literárnej prevádzky. Tento prístup bol na začiatku 90-tych rokov prítlačlivý a vývinovo produktívny aj v kontexte slovenskej literatúry ako celku. Východiskom *biografizujúcej línie* slovenskej prózy bola v tomto období literárna tvorba domáceho samizdatu.

Najvýraznejším autorom tejto línie bol **DOMINIK TATARKA** (1913 – 1989) svojou tvorbou zo 70-tych a 80-tych rokov 20. st., cez 90-te roky až do súčasnosti pokračuje najmä v tvorbe Ivana Kadlečíka. Z rozsiahlejšieho korpusu Tatarkových autobiografických textov⁴⁰, ktoré autor označoval ako „písачky“, získal na prelome 80-tych a 90-tych rokov najväčší ohlas posledný, spomienkové rozprávanie *Navrávačky* (vyšlo prvýkrát v roku 1987 v Prahe ako samizdat, v roku 1988 v exilovom nakladateľstve v Kolíne n. Rýnom a v domácom verejnom komunikačnom okruhu až po autorovej smrti časopisecky v *Slovenských pohľadoch* č. 7/89 a č. 3/90⁴¹). Text vznikol ako redigovaný a autorizovaný prepis magnetofónového záznamu⁴² životopisného spomienkového rozhovoru, ktorý s Tatarkom viedla a nahrála jeho česká priateľka Eva Štolbová (na orálne východiská, na akt „navravenia“ odkazuje názov)

Tatarkovo rozprávanie osciluje medzi viacerými časmi. Ako bilančná spomienková rekonštrukcia je tematicky obrátené do *minulosti*, no podnetom k rozprávaniu je *aktuálna* situácia (prítomnosť partnerky), pričom rozprávanie v sebe skrýva aj dôležitý *budúcnostný* rozmer – predtuchu blížiaceho sa konca (hovorí o rieke vlastného života, ktorá sa rozplynie v mori). Časťou svojej bytosti je už Tatarka obrátený „do večnosti“ (ak si pomôžeme slovami z titulu inej jeho samizdatovej práce), jedným zo základných a neustále sa sprítomňujúcich motívov je smrť (k rozprávajúcemu prichádza najmä v podobe snov o mŕtvych⁴³). V spomienkach prechádza takmer celým životom, ale najintenzívnejšie sú návraty do detstva a ranej mladosti. Rozprávanie oživuje archaické rurálne Slovensko s jeho zvykovou a obradovou tradíciou v množstve konkrétnych, až etnograficky presných výjavov. Do tohto rámca zasadzuje autor vlastnú *rodovú*

⁴⁰ Osoba i rozsiahle dielo Dominika Tatarku sa výrazne wpisujú do viacerých období vývinu slovenskej literatúry a majú svoje miesto v príslušných prednáškových kurzoch medzivojnovnej a povojnovnej slovenskej prózy. V súvislosti s ponovembrovou prózou preto sústreďujem pozornosť na text, ktorý bol v danom období prístupný a mal tak možnosť zasiahnuť do literárneho vývinu. Nevenujem sa spisovateľovej biografii a dielu ako celku, ani jeho edičným peripetiám po r. 1989. To isté platí aj pre iných autorov, s ktorými sa už poslucháčmi oboznámili na predchádzajúcich prednáškových kurzoch: tieto skriptá sa venujú iba ich ponovembrovej prozaickej tvorbe.

⁴¹ Vydania jedného diela v rôznych komunikačných okruhoch boli v tvorbe spisovateľov samizdatu bežnou praxou. V takomto prípade bude preto v ďalšom texte príslušný údaj o roku vydania v prípade potreby doplnený skratkami smz. (samizdat) a ex. (exil), rok uvádzaný bez takejto vysvetľujúcej skratky je rokom prvého vydania v oficiálnom/verejnom domácom komunikačnom okruhu. Ak odkazujem na časopisecky publikované texty, kvôli úspore miesta neuvádzam štandardný bibliografický údaj, ale iba komprimovaný odkaz, teda číslo a posledné dvojčíslenie roku vydania časopisu (napr. Slovenské pohľady 7/88 = siedme číslo SP z roku 1988).

⁴² Pod názvom *Navrávačky* vyšli dve textové verzie tohto diela: prvá, na ktorú odkazujú vyššie uvedené bibliografické údaje, má podobu monologického pásma (z tejto verzie vychádza a na ňu odkazuje aj moja deskripcia diela v týchto skriptách), druhá (2000) je verným prepisom nahrávky a má dialogickú podobu (sú v nej aj otázky a repliky Evy Štolbovej). Viac k edičným osudom diela i k samotnému textu a sekundárnej literatúre vid' fm [= Fedor Matejov]: *Navrávačky*. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 445 – 449.

⁴³ Zjavujú sa mu mama, kamaráti, ktorí kedysi dobrovoľne odišli zo života, a predovšetkým nepoznaný otec. Tatarka, podobne ako mnohí jeho rovesníci, napríklad francúzsky existencialistický spisovateľ Albert Camus, patrí do generácie synov bez otcov (prišli o nich na bojiskách 1. svetovej vojny – Tatarkovi sa otec stratil krátko po jej vypuknutí na východnom fronte).

prehistóriu, od ktorej odvodzuje svoju štylizáciu – hovorí o sebe ako o karpatskom pastierovi.

Biografia najmä v druhej časti rozprávania nadobúda v súvislosti so vstupom protagonistu do „veľkých dejín“ *memoárový* charakter. Rozprávač približuje udalosti, ktoré počas vojny a po nej formovali novodobú tvár Slovenska (SNP, kolektivizácia). Vyrovnáva sa aj s vlastnou ľavicovou, komunisticky angažovanou minulosťou. Jeho príbeh je príbehom človeka, ktorý odpadol od viery predkov, aby sa na sklonku života ku kresťanstvu vrátil. Rozprávanie presahuje individuálnu skúsenosť smerom k *podobenstvu*. Biblický fundament jeho rozprávania podporujú aj odkazy na sv. Augustína (a na jeho Vyznania ako zakladajúce dielo biografického žánru – *Navrávačky* sú naozaj Tatarkovými vyznaniami, *konfesiou*), ale aj na sv. Pavla (na autora silno zapôsobilo Pavlovo obrátenie). Štruktúra rozprávania pritom nadväzuje na biblickú tradíciu, veď Tatarkov návrat k viere je novodobou variáciou dávneho starozákonného podobenstva o návrate márnotrpného syna. Kľúčovým a viacnásobne variovaným motívom *Navrávačiek* je motív iniciácie (zasvätenia). Rozprávanie využíva štruktúru *výchovného románu* ako série iniciácií adepta spoznávajúceho svet. Zasvätenie tu má viacero podôb, napríklad sociálnu, ktorá sa napĺňa tak v rámci dedinskej society, keď ešte ako chlapec po otcovej smrti berie na svoje plecia úlohu gazdu, ale aj v širšom spoločenskom kontexte, kde variantom iniciácie je jeho príklon ku komunizmu ako k viere svojho druhu; ďalej tu ide o zasvätenie konfesijné, v intenciách katolíckej viery, ale aj erotické.

Navrávačky však nie sú venované iba minulosti. Tatarka sa neustále vracia do situácie rozprávania v polovici 80-tych rokov 20. st., k vlastnému spoločenskému postaveniu človeka občiansky marginalizovaného. Nielenže hovorí o sebe, ale svojím rozprávaním sa vytvára: „rozprávam, teda som“. *Navrávačky* nie sú iba spomienkou, ale aj reflexiou svojho žánru i média – *rozhovoru*⁴⁴, sú oslavou komunikácie ako prostriedku, ktorým sa dá vzdorovať zlej dobe a vytvárať rezistentné spoločenstvo. Okolnosťami vzniku i vnútornou štruktúrou sa *Navrávačky* približujú aj k *oral history*⁴⁵. Ich textová podoba si zachováva veľkú mieru bezprostrednosti, vierohodne sugeruje východiskovú situáciu rozprávania a v náznakoch aj jeho pôvodnú dialogickú podobu (tú napokon implikuje aj dôvernosť a otvorenosť, s akou Tatarka tematizuje tie formy života, ktoré boli dlho v slovenskej literatúre tabu, napr. erotiku).

V slovenskej literatúre reprezentujú *Navrávačky* líniu *priznane autobiografického písania*, líniu, ktorú v 90-tych rokoch tvorili predovšetkým prvýkrát verejnosti

⁴⁴ V tejto súvislosti si pripomeňme titul staršej autorovej knihy *Rozhovory bez konca* (1959).

⁴⁵ Historiografický žáner i metóda výskumu: zaznamenáva spomienky pamätníkov, spôsob, akým jednotlivci (aj historicky – z hľadiska tzv. veľkých dejín – nevýznamní) preživali a videli dejinné udalosti. Na rozdiel od „objektivity“ tzv. historického pohľadu zhodnocuje tento prístup osobné, subjektívne stanovisko spomínajúceho.

sprístupnené diela autorov dovtedy publikujúcich v samizdate či exile. Tvorba otvorene pracujúca s materiálom autorovho života nemala dovtedy na Slovensku silnú tradíciu⁴⁶.

Ďalším predstaviteľom biografizujúcej línie slovenskej prózy je **IVAN KADLEČÍK** (1938 – 2014). V 60-tych rokoch 20. st. pôsobil ako literárny kritik a výrazná osobnosť literárneho života mimo tradičného bratislavského centra: v Košiciach inicioval vydávanie literárneho štvrťročníka *Krok* (1966 – 1967), v Martine stál pri zrode kultúrneho týždenníka *Matičné čítanie* (od r. 1968). Pretože redakcia tohto časopisu sa nepodriadila nastupujúcej normalizácii, boli jej členovia prepustení (okrem Kadlečíka napr. aj Pavel Hruz), v nasledujúcom období nesmeli pôsobiť v oficiálnom kultúrnom okruhu a iba s veľkými ťažkosťami si nachádzali zamestnanie v iných oblastiach. Mali zákaz publikovať a preto Kadlečíkovi nevyšiel výber z kritických prác *Z rečí v nížinách*, ktorý už bol v tlači (vydaný až v roku 1993). V tejto situácii na začiatku 70-tych rokov sa zrodil Kadlečíkov projekt autobiografického písania, v ktorom využíval rôzne privátne žánre (úryvky z korešpondencie, zápisky denníkového charakteru, reflexie a pod.). Osobný charakter majú aj jeho eseje venované osobnostiam slovenskej i svetovej literatúry a kultúry. Svoju tvorbu v podobe knižných súborov publikoval väčšinou v českom samizdate (udržiaval kontakt s českými disidentmi, najmä s prozaikom a vydavateľom samizdatu Ludvíkom Vaculíkom) a niekedy aj v oficiálnom komunikačnom okruhu pod cudzím menom. Z kníh tohto obdobia spomeňme *Tváre a oslovenia*⁴⁷, súbor literárnych portrétov (sprítomňujúci predstaviteľov romantickej generácie Hurban, Štúr, Kráľ, Daxner...), recenzií vtedy aktuálnej českej nezávislej tvorby a esejí venovaných predstaviteľom svetovej literatúry a umenia (Saint-Exupéry, Kafka, Gorkij, Dürrenmatt, ale aj J. S. Bach), a *Rapsódie a miniatúry*⁴⁸. Na začiatku 90-tych rokov vydal už vo verejnom komunikačnom okruhu knihu *Vlastný horoskop* (1991, vyšlo spolu s prózou *Dvanásť*, predtým publikovanou v samizdate). Titulný text je pre autobiografické písanie charakteristickou kolážou osobného a verejného (tematizuje kultúrnu a politickú situáciu záveru 80. rokov a zaujíma k nej postoj – ide najmä o zásahy totalitnej moci proti nezávislým opozičným platformám). V názve, ktorý je slovnou hračkou, je

⁴⁶ Napríklad memoárová literatúra sa na Slovensku zväčša chápala ako doplnok skutočného diela a bola čítaná skôr ako svedectvo, zásobáreň faktov o autorovom živote, než ako svojbytná, estetickými kritériami merateľná výpoveď. Akoby sa nepatriilo priznávať sa k sebe samému. Možno i preto sa Slovensku vyhol veľký boom denníkovej a inej biografickej literatúry, ktorý zažili v Čechách približne v ponovembrovom období. V domácej próze sa vývin uberal iným smerom, k tvorbe ostenatívne zdôrazňujúcej svoju fiktívnosť, umelosť, „urobenosť“: zo života autora otvorene čerpajúca línia slovesnej tvorby tu našla pred verejnosťou svoj presvedčivý hlas iba nedávno, v posmrtno vydaných knihách Jána Roznera.

⁴⁷ Vyšlo v r. 1974 v samizdatovom vydavateľstve Petlice v Prahe a v r. 1990 vo verejnom komunikačnom okruhu.

⁴⁸ Smz: Praha 1981; ex: Kolín n. Rýnom 1988; 1992.

prepojené neutrálne časové vymedzenie (kalendárny rok plynúci podľa znamení *horoskopu*) s ironickou, hodnotovo príznakovou charakteristikou doliehajúcej doby (*horor*)⁴⁹. V súvislosti s týmto dielom vymedzil Kadlečíkov monografista Pavel Matejovič⁵⁰ dve línie spisovateľovho písania: „*Vlastný horoskop* zaujíma v Kadlečíkovej tvorbe osobitú pozíciu. Spolu s dielami *Rapsódie a miniatúry* a *Taroky* (1997) sa nachádza mimo dominantného tematického rámca Kadlečíkovho písania, pre ktoré je charakteristická konzervatívno-romantická optika s prevahou pátosu. Špecifické výrazové prostriedky prítomné v týchto dielach možno dať do súvislosti s ‚líniou odporu‘... [tá] má u Kadlečíka podobu rehabilitácie prirodzeného jazyka stojaceho v opozícii voči jazyku umelému... prirodzený jazyk je spätý s celou prírodnou realitou, neprirodzený a umelý ‚druhý‘ jazyk je pripisovaný metajazyku ideológii...“⁵¹ Ivan Kadlečík vo svojej prozaickej tvorbe osciluje medzi tradičným, až konzervatívnym chápaním literatúry (v tomto poňatí nadobúda slovo *záväznosť* takmer biblickú, odkazujúcu k romantickým a konfesionalne dotovaným koncepciám tvorby) a určitou hravosťou, ktorá sa prejavuje na úrovni slova aj kompozície a predznamenáva postmoderné chápanie jazyka a tvorby (viď slovné hry v názvoch viacerých diel: v nich, ale aj v dielach samotných sa slovo *oslobodzuje* od záväzkov voči „skutočnosti“). Po roku 1989 I. Kadlečík pravidelne knižne publikuje (výberovo spomeňme knihu esejí *Lunenie*; 1993, ďalej *Hlavalomy*; 1995, *Taroky*; 1997, *Listoky*; 1999).

Do okruhu ineditných autorov, ktorí nemohli počas normalizácie verejne publikovať, patrí aj prozaik **PAVEL HRÚZ** (1941 – 2008). V 60-tych rokoch bol príslušníkom mladej prozaickej generácie (Johanides, Šikula, Jaroš, Vilikovský, Sloboda...). Kým pre väčšiu časť tvorby jeho generačných kolegov bol charakteristický vypätý subjektivismus (niekedy prechádzajúci až do sentimentu), Hruzovo písanie sa vyznačovalo odstupom a ironickým zvecnením. Spolu s I. Kadlečíkom zakladal kultúrny časopis *Matičné čítanie*, z ktorého na začiatku 70-tych rokov musel odísť. Potom už nesmel pracovať v oblasti literatúry a kultúry a istý čas sa 1. pol. 70-tych rokov živil manuálne (pracoval napr. na pile alebo ako správca tenisových kurtov). Zákaz verejne publikovať mal až do polovice 80. rokov, v 2. polovici desaťročia uverejnil niekoľko próz časopisecky, knižne sa vrátil do slovenskej literatúry až v r. 1990. Viaceré Hruzove knihy publikované po novembri 1989 vznikli v normalizačnom dvadsaťročí, jedna

⁴⁹ Podobný okultno-kalendárový motivický základ využil český prozaik disentu Ludvík Vaculík v autobiografickom románe *Český snář* (1981, smz), keď jeho základom urobil reálne udalosti jedného roka.

⁵⁰ Matejovič, Pavel: *Ivan Kadlečík*. Bratislava : Kalligram, 2001.

⁵¹ pm [= Pavel Matejovič]: *Vlastný horoskop*. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 183 – 184.

z nich, vydaná najskôr v samizdate⁵², vyšla v upravenej podobe vo verejnom komunikačnom okruhu pod názvom *Pereat* v roku 1991.

Prvou knihou P. Hríza, ktorú oficiálne publikoval po vyše dvadsaťročnom vynútenom odmlčaní sa, bol komponovaný novelistický súbor *Chliev a hry* (1990, pred ním vydaný *Okultizmus* vyšiel v r. 1968). Štyri novely s enigmatickými názvami (Nielo, Vnadenie, Rašle, Šeriše) spája doba (normalizácia, teda 70-te či 80-te roky 20. st.), plán prostredia (hrdinami sú ľudia zo spoločenského okraja)⁵³ a vrstevnatá nelineárna textová štruktúra. Hrízove prózy v tejto knihe sú zložené z niekoľkých rovín (paralelných výpovedných pásiem), v ktorých kombinuje niekoľko tematických línií a rôzne jazyky (napríklad aj počítačový programovací jazyk). Takto štruktúrovaný text ruší jednoduchú časovú postupnosť rozprávania (zväčšuje vzdialenosť medzi fabulou a sujetom) a zvyšuje nároky na recepciu (Hríz nikdy nebol doslovný autor, jeho prózy sú založené na kooperácii s vnímavým čitateľom, ktorému necháva veľký priestor na domýšľanie, pričom záver niektorých próz ostáva otvorený, pripúšťa viac riešení – napr. je viac odpovedí na otázku, kto zabil protagonistu v úvodnej próze Nielo). Autor často využíva jazykové hry (už titul knihy odkazuje na antickú tradíciu, na slovné spojenie „chlieb a hry“), ktoré však nie sú nezáväzné a samoúčelné: jeho jazyk je jazykom sveta, ktorý písaním vytvára (často využíva archaické a nárečové slová a idiómy) a tento svet je dobovo príznakový (normalizácia je tu stvárnená v kriticko-ironickom kľúči, svet Hrízových próz je drsný až krutý, životné osudy postáv sa často uzatvárajú tragicky, smrťou). Niektoré tvorivé postupy, uplatnené v knihe, ju situujú do blízkosti postmodernity (textovosť, využívanie viacerých kódov, irónia), dielo ako celok však nikdy nestratí záväzné spojenie s predstaviteľným životným svetom⁵⁴. Voľným pokračovaním súboru *Chliev a hry* je kniha s podobným názvom *Chlieb a kry* (1996), kompozične i významovo komplementárna k prvej. Rovnako ako tá obsahuje štyri novely, titul odkazuje k tomu istému kultúrnemu kontextu, obe majú spoločných niektorých protagonistov, avšak ich osudy sa odohrávajú na pozadí spoločenských zmien, ktoré priniesol november 1989, pričom aj túto dobu a hemženie ľudí v nej vníma autor rovnako kriticky a skepticky ako normalizáciu. Obe knihy vytvárajú svojský diptych, deziluzívny v pohľade na ľudský život a usporiadanie spoločenských vzťahov.

⁵² *Zvuky ticha* (1976) vyšli v náklade 30 kusov v pražskom samizdatovom vydavateľstve Petlice, ktoré viedol jeho priateľ, český prozaik Ludvík Vaculík.

⁵³ Väčšina próz je zasadená do pracovného prostredia, ktoré autor poznal z vlastnej skúsenosti, z doby, keď sa musel živiť manuálne: tenisové kurty videné z pohľadu zamestnanca (teda toho, komu – ak využijeme názov knihy – ide o „chlieb“, nie o „hry“), vysokohorský vysielateľ, píla...

⁵⁴ Strata spojenia so svetom, ktorý by dielo malo sugerovať (prípadne odmietnutie možnosti takéhoto spojenia), bola charakteristická pre niektoré proklamatívne postmodernistické a životne nezáväzné kreácie domácej prózy, programovo redukované na „samopohyb znakových štruktúr“.

V ďalšom novelistickom súbore *Pereat* (1991)⁵⁵, ktorého základom bola samizdatová kniha *Zvuky ticha*, stvárnil Hruz tiež postavy na okraji spoločnosti, ľudí dožívajúcej kultúrnej formácie starého vrchárskeho sveta, ktorému sa súčasnosť vzdáva a ktorý postupne zaniká (táto kniha je literárnou analógiou k fotografickým cyklom Martina Martinčka, na základe ktorých vytvoril začiatkom 70-tych rokov režisér Dušan Hanák pôsobivý film *Obrazy starého sveta*). Aj rozsiahlejšia novela *Oči kuričove* (1996) vznikla v 70-tych rokoch. Do určitej miery vychádza zo žánru paródie (paroduje sa tu socialisticko-realistický výrobný román, názov odkazuje na klasickú báseň medzivojnového sociálne orientovaného českého spisovateľa Jiřího Wolkra *Balada o očích topičových*). *Obraz sezóny* v jednej kotolni je opakom všetkého, čo socialistický realizmus v 50-tych rokoch heroizoval (namiesto pracovného hrdinstva a kolektívnej družnosti tu Hruz stvárňuje podvody, rozkrádanie, alkoholizmus...). Na kompozičnom princípe dekameronu (súbor príbehov, prepojený rozprávačmi, ktorými sú členovia uzavretej spoločnosti) je vystavaná Hruzova detektívka *Párenie samotárov* (1993, dielo bolo pripravené na vydanie už začiatkom 70-tych rokov). Nasledujúce autorove knihy (*Hore pupkom, pupkom sveta*, 1998, *Bystrica v ...tom*, 2000) sú späté s Banskou Bystricou, rodiskom autora. Pavel Hruz je teda aj autorom svojho regiónu (určitá konkrétnosť, príznakovosť plánu prostredia charakterizuje všetky jeho prózy), no zároveň aj tvorcom univerzálnej, hodnotovo relevantnej prozaickej výpovede o človeku svojej doby. Ďalší prozaik prichádzajúci v 90-tych rokoch do slovenskej literatúry z prostredia disentu, je **Martin M. Šimečka** (1957). Po osobne ladených prózach, ktoré napísal v 80-tych rokoch (napr. *Výpoveď, Džin, Žabí rok*)⁵⁶, vydal v nasledujúcom desaťročí novelu *Záujem* (1997), knihu, ktorá v nových podmienkach nadväzuje na autobiografickú líniu slovenskej ineditnej prózy (problémovou témou je *autenticita* a jej možnosti v novej dobe).

Doteraz spomenutí autori patrili počas normalizácie do okruhu kultúrneho a literárneho disentu, hnutia, ktoré stálo v opozícii proti dobovému režimu. Ich tvorba nemohla vychádzať vo verejnom (oficiálnom) komunikačnom okruhu, pričom dôvodom bola najmä osoba autora, jeho spoločenské postoje a aktivity. Od konca 60-tych a v 70-tych rokoch 20. st. však vzniklo niekoľko diel, ktoré nemohli vyjsť, pretože ich *obsahová* (námetová a tematická),

⁵⁵ Názov podobne ako *Chliev* a hry odkazuje na antický kultúrny kontext (v preklade slovo „pereat“ znamená „Nech zhynie!“ – vyjadrovalo rozhodnutie cisára o osude porazeného pri gladiátorských súbojoch v starorímskom cirkuse).

⁵⁶ Vyšli v samizdate a rozprávač v nich tematizuje v nich skúsenosť mladého muža, ktorého rodina je prenasledovaná režimom; Šimečkov otec bol významný slovenský disident českého pôvodu politológ Milan Šimečka, ktorého česky písané esejistické knihy zo 70. a 80. rokov (napr. *Kruhová obrana, Konec nehybnosti*) patria k najdôležitejším úvahovým svedectvám o československej normalizácii.

myšlienková (posolstvo diela) a *tvarová* stránka nezodpovedali oficiálnym dobovým predstavám o podobe literatúry. Patrí k nim román **DUŠANA KUŽELA** (1940 – 1985) *Lampa*. Ako prozaik sa Kužel radí do skupiny mladých autorov, ktorí do literatúry vstupovali v 60. rokoch. Pracoval aj ako vydavateľský redaktor, na okupáciu v auguste 1968 reagoval básňou *Sonet pre Danku*, ktorú venoval pamiatke dievčaťa zastreleného okupantmi. Báseň, ale aj jeho postoje k spoločenskému daniu po roku 1968 boli dôvodom, prečo nemohol počas normalizácie literárne pôsobiť (ani ako prozaik, ani ako literárny redaktor). V tomto období písal pre rozhlas a televíziu pôvodné dramatické texty. Na románe *Lampa* začal pracovať ešte koncom 60-tych rokov (rozsiahly úryvok z neho vyšiel v *Slovenských pohľadoch* v r. 1971), v období normalizácie ho ponúkol na vydanie, ale vydavateľstvo mu ho na základe zamietavých posudkov vrátilo. Knižne vyšiel až v roku 1991.

Protagonistom románu je Ján, unikajúci pred spôsobom života, ktorý mu nanucuje okolie. Vzdal sa zamestnania vo výskumnom ústave v hlavnom meste, oženil sa a učí na dedine, no zisťuje, že to, pred čím chcel utiecť (vonkajšia prestíž bez vnútorného naplnenia), ho dostihlo v zmenenej podobe, v podobe konzumných predstáv o šťastí, ako mu ich vnucuje jeho manželka Kata (zárobok, zariadenie bytu, auto...). Odchádza od rodiny a zo školy, usadí sa v horách a potom putuje krajinou. Jánovou cestou sú dve paralelné putovania – to prvé, aktuálne vedie konkrétnym priestorom bez jasne vytýčeného cieľa, v druhom sa Ján vracia cez minulosť k sebe. Pobyt v lese mu neprinesie očakávanú samotu. Stretáva sa s rozprávkovými bytosťami (škriatok Fero a víla Jarka), no predovšetkým za ním prichádzajú nevitane návštevy „zdola“, zo sveta, ktorý opustil. Sú to kolegovia zo školy, policajti a napokon ošetrovatelia, ktorí ho v zamrežovanej sanitke odvezú na psychiatrickú kliniku. Spolupacienti ho považujú za Mesiáša. S jedným z nich, s Martinom, utečie, pri svojom putovaní krajinou sa pridá k putovnému lunaparku, stretne lásku z mladosti a so skupinou mladých ľudí založí spoločenstvo lampy. Tento pokus o ideálnu komúnu, tragicky ukončený Martinovou smrťou, stroskotáva na sporoch, ktoré si jej členovia priniesli z predchádzajúceho života. V závere románu je Ján opäť na ceste a znovu sám. Pred sanitkou, ktorá ho od úteku zo psychiatrie neustále prenasleduje, sa skryje na kríži Božích múk, pričom telom prekryje plechového Krista a zoberie na seba jeho podobu. V situácii, ktorá má symbolický presah a zároveň je aj ironickým komentárom k nemu, sa román končí bez toho, aby Jánove osudy epicky jednoznačne uzavrel.

Román *Lampa* je epickým rozvinutím predstavy spoločnosti ako sveta rolí, ktoré sa jeho obyvatelia naučili hrať a ktoré ich postupne pohlcujú. Tieto úlohy sú zameniteľné, ľudia si ich medzi sebou odovzdávajú ako štafetový kolík. So základnou myšlienkovou

osnovou románu úzko spolupracuje nielen rozsiahly, minuciózne vypracovaný systém motivického vnútortextového nadväzovania a zrkadlenia, ale aj pestrá škála alúzií, intertextových odkazov. Román využíva rôzne vrstvy kultúrnej tradície (rozprávku, evanjeliové motívy i pohanskú, do podoby púťovej atrakcie premenenú smrtku), no tie sa zároveň v jeho štruktúre aj radikálne sekularizujú – vytvárajú bizarnú zmes, v ktorej sa ich pôvodné hodnotové parametre nivelizujú a tradičné životné určenia miznú. Text *Lampy* v sebe integruje niekoľko románových typov. V nadväznosti na rozhodnutie protagonistu vytrhnúť sa z rodinného a sociálneho zázemia, odísť, je *románom cesty* či putovania. Jánovo má predovšetkým vnútorný, duchovný charakter: je cestou k sebe, k strateným, zasunutým podobám svojho ja. V tomto zmysle je možné Lampu čítať aj ako variant *výchovného románu* – novodobý autodidaktický román. Privátna Jánova cesta sa ale stáva aj anabázou spoločenskou, čím *Lampa* nadobúda aj kritickú intenciu a stáva sa *sociálnym románom* svojej doby. Spoločnosť sa v *Lampe* prejavuje predovšetkým ako sústava nátlakových, na jednotlivca útočiacich mechanizmov, ktoré prenikajú až do súkromia rodiny či intímnej sféry erotiky. Najväčšou hrozbou sú inštitucionálne rámce psychiatrie a v širšom slova zmysle vedy, mechanizmy redukujúce človeka na predmet výskumu (v tejto línii *Lampa* nadväzuje na autorov antiutopických krátkych próz *Útek z neba*, vydaný v r. 1969). Kuželov obraz úplného zvecnenia človeka korešponduje s dobou, v ktorej nedemokratické režimy začali nahrádzať priame, bezpečnostnými zložkami páchané násilie psychiatrizáciou, diskrétnejšou a účinnejšou formou spoločenskej eliminácie. Zdroj pocitu permanentného ohrozenia, ktorý z putujúceho Jána robí aj človeka na úteku, je symbolicky lokalizovaný v sanitke so zamrežovanými oknami, hrozivo križujúcej krajiny. Kužel stvárňuje blázinca spôsobom charakteristickým pre literatúru 2. pol. 20. st., ako miesto vytesnenie a eliminácie. V znepokojujúcom epickom predvedení represívno-usmerňujúcich a manipulatívnych praktík sociálnych inštitúcií, za ktorými sa dá ľahko spoznať s určitou dobou spätý konkrétny režim, sú pendantom Kuželovej prózy niektoré diela Jána Johanidesa, vychádzajúce od druhej polovice sedemdesiatych rokov (*Nepriiznané vrany*, *Najsmutnejšia oravská balada*, *Previest' cez most...*).

Lampa ako spoločenský román sa ale dokázala problémovo vpísať aj do širších kultúrno-civilizačných rámcov svojich čias. V tomto zmysle je epickou, pedagogicky znepokojenou – a v slovenskej literatúre ojedinelou – reflexiou niektorých spoločenských pohybov, ktoré nie sú viazané iba na domáci dobový horizont. Patrí k nim predovšetkým protestné, kontrakultúrne hnutia, nadväzujúce na beatnickú revoltu a artikulujúce generačnú vzburu proti konzumnému svetu rodičov, vzburu dotovanú rýchlo sa rozvíjajúcou popkultúrou a v jej rámcoch najmä prostredníctvom médií všadeprítomnou rockovou hudbou (najznámejším bolo hnutie „detí kvetov“ – hippies).

Tento pohyb vyvrcholil koncom šesťdesiatych rokov a v nasledujúcom desaťročí prešiel v jednej svojej línii do extrémistických polôh. Jeho pátos, ale aj riziká v modelovej podobe stvárnjuje Kužel prostredníctvom príbehu spoločenstva lampy.

Román *Lampa* je domyslením (a sproblematicovaním) odkazu 60-tych rokov, desaťročia, na konci ktorého začal vznikať. Neprináša však ani paušálnu kritiku obdobia, ktorá bola oficiálnym postojom v období normalizácie, a nie je ani jeho adoráciou („zlaté sixties“, zachované najmä vo vedomí pamätníkov). *Lampa* Dušana Kužela je tak aj *bilančným románom*, svojskou bodkou za jednou epochou, dielom, ktoré sumarizuje mentálny i literárny svet rýchlo sa uzatvárajúcich a na Slovensku nevyžitých šesťdesiatych rokov.

Kultúrno-spoločenská situácia na začiatku normalizácie podstatným spôsobom ovplyvnila aj edičné osudy románového projektu VINCENTA ŠIKULU (1936 – 2001) *Ornament*. Autor na ňom pracoval od konca 60-tych rokov, malo ísť o prvý románový pokus jedného z najvýznamnejších slovenských prozaikov (pred ním Šikula písal najmä diela kratšieho a stredného rozsahu – novely, poviedky a črty). Na začiatku 70-tych rokov autor prácu na takmer dokončenom diele prerušil. Hoci Šikula nepatrí k zakázaným spisovateľom a jeho knihy vychádzali aj v normalizačnom dvadsaťročí, vedel, že téma a poslanstvo pripravovaného diela nedovolia, aby román v tomto čase vyšiel: námetovo totiž čerpal z obdobia 50. rokov, tematizoval prenasledovanie veriacich a cirkví komunistickým režimom, postojovo a hodnotovo vychádzal z kresťanského svetonázoru. Pôvodný projekt románu *Ornament* sa preto vydavateľsky realizoval až v prvej polovici 90-tych rokov, keď dostal podobu dvoch na seba nadväzujúcich kníh. Sú nimi *Ornament* (1991) a *Veterná ružica* (1995).

Protagonistom a rozprávačom oboch kníh je Matej Hóz. Jeho príbeh má pomerne presné historické rámcovanie: dianie *Ornamentu*, s výnimkou úvodného incipitu a niekoľkých presne datovaných vstupov zo začiatku 70-tych rokov, odkazujúcich na čas rozprávania, sa začína jeseňou 1952 a završuje sa po Veľkej noci nasledujúceho roku. Krátky záverečný dodatok sa odohráva o pár mesiacov neskôr a tvorí prechod k *Veternej ružici*, zasadenej do 2. pol. 50. rokov.

Na začiatku rozprávania Matej Hóz žije bezstarostným študentským životom a nevelmi si pripúšťa dobovú spoločenskú situáciu (charakteristické pre ňu boli represie proti odporcom komunistického režimu). Jeho osud sa dramaticky zmení, keď ukryje Joža Patúca, rehoľníka, ktorý sa nechce dať zavrieť do internačného tábora. Vyvinie sa medzi nimi silný vzťah, v ktorom dominuje vyspelejší, vzdelanejší a svojou vierou silnejší Jožo Patúc (do istej miery ide o vzťah učiteľa a žiaka, ale predovšetkým o duchovný vplyv rehoľníka na vo viere vlašného Mateja). Priateľstvo sa naruší, keď Matej na Jožov popud

navštívi jeho príbuzných a spozná kamarátovu sesternicu Evu. Proti začínajúcemu vzťahu Patúc rázne vystupuje, zakazuje Jožovi, aby sa s jeho príbuznou čo i len stretol. Po sérii hádok Jožo tajomne zmizne z Matejovej izby, v ktorej sa ukrýval. O niekoľko dní Hóza vyšetruje Štátna bezpečnosť: vedia o jeho kontaktoch s Jožom, ale pomôže mu zásah Heribána, jedného z príslušníkov, ktorého pozná z rodnej obce. Medzitým úspešne zakončí školu, od Evy sa dozvie, že čakajú dieťa, narukuje a oženie sa.

Pokračovanie Matejovho príbehu v románe *Veterná ružica* je v prvom pláne príbehom erózie nezrelého vzťahu Evy a Mateja, rozprávaním o tom, ako sa dvaja ľudia postupne odcudzujú, navzájom strácajú – a ako sa Matej stráca aj sám sebe v prehľbujúcej sa nespokojnosti s prázdnotou vlastného života. Matej nachádza chvíľkové uspokojenie v posedeniach s kamarátmi alebo v náhodnom, citovo plytkom milostnom vzťahu s dávnou kamarátkou Irenkou.

Osudy Mateja Hóza sa aj v druhom románe odvíjajú na dobovo príznakovom pláne (rozporná postalinská éra), hoci nie sú fabulované tak dramaticky ako v *Ornamente*. V súvislosti so záhadným zmiznutím Joža Patúca z času na čas Mateja navštevujú eštecháči a pokúšajú sa ho získať pre spoluprácu. Heribán, ktorý do určitej miery Matejovi pomáha, prezradí, že to bol on, kto za ním poslal Joža. Aj učiteľské povolanie stavia Mateja Hóza pred takmer neriešiteľné dilemy. Typickým bol rozpor medzi požiadavkami režimu a kultúrnym fundamentom Hózovho sveta, ktorý má oporu vo viere. Vo vzťahu k dobe sa najnápadnejšie zúročujú významové možnosti titulného motívu veternej ružice. Názov hračky, ktorú zostrojí Hóz pre syna Lacka a vztýči pred domom na kopci, má pomerne priehľadný symbolický presah. Charakterizuje toho, kto chce vyhovieť všetkým (aby sa napokon nezavďačil nikomu), ľahotára neschopného odolávať pokušeniu, nestáleho vo vzťahoch, človeka, ktorý stratil vnútorný svetonázorový základ. Pre Mateja Hóza ním bola viera. Nejde však o prípad bežného oportunistu. Matej si túto stratu bolestne uvedomuje, nachádza ju za všetkým, čo sa mu v živote postupne kazí. V koncepcii tejto postavy sa prejavuje katolícky kultúrny a etický základ Šikulovej tvorby, poznanie slabosti človeka, ale aj jej pochopenie, vedomie, že ho nemožno definitívne zatradiť. Pod vrstvou *spoločenského románu*, ktorý stvárňuje a implicitne aj zhodnocuje dobu, sa nachádza ešte jedna typologická intencia diela: *Ornament* a *Veterná ružica* sú aj *románmi vývoja*, hoci ten má skôr deficitnú podobu. Ide o vývoj, v ktorom absentuje duchovný základ, stráca sa cieľ, cesta je blúdením, pohybom v kruhu, motaním sa.

Jediná z Matejových ciest má jasný cieľ. Súvisí s ďalším typom rozprávania, ktorý sa uplatňuje v diele, s *príbehom s tajomstvom*. Matej sa rozhodne zistiť, čo sa stalo s Jožom Patúcom, pochopí, že nemôže byť ľahostajný k osudu človeka, ktorý mu od základov zmenil život. Nenájde ho, iba stopy, z ktorých sa dá do istej miery rekonštruovať jeho

ďalší osud: Patúc mal žiť medzi Cigánmi, ilegálne kázať a skrývať sa. Zostal po ňom breviár, zápisky a klobúk, ktorý vyzerá ako prestrelený. S Jožovou pozostalosťou v ruksaku a s jeho klobúkom v ruke nastupuje Matej do autobusu do Brúsok. Nevedno, či sa naozaj vráti k žene a synovi, príbeh sa náhle končí. Len prestrelený klobúk, ktorým zdraví spolucestujúcich, akoby sprítomňoval v základnom komunikačnom geste nezvestného Joža Patúca i jeho posolstvo, pretrvávajúce v „žiakovi“, v človeku, ktorého tak ovplyvnil.

Rozprávanie v *Ornamente a Veternej ružici* je vedené ako spomienka. Motivuje ho pocit straty, dotýkajúci sa nielen uplynulého času, ale aj duchovného a kultúrneho fundamentu – živej viery, ktorému sa protagonista v čase dospievania vzdialil. Implicitnou témou Šikulovej románovej diológie je *pamäť*, garantujúca kontinuitu životného príbehu i celistvosť ľudskej osobnosti. Takto koncipované dielo v čase svojho vzniku nemohlo vyjsť, pretože by sa s najväčšou pravdepodobnosťou dostalo do kontroverzie so *zabúdaním*, charakteristickým pre dobu na začiatku 70-tych rokov.

Ornament a Veterná ružica sú biograficky dotovanými románmi. Mladý Vincent Šikula bol študentom kláštorného gymnázia, v ktorom sa pripravoval na poslanie misionára. Násilná likvidácia kláštorov a cirkevných škôl v roku 1950 mu radikálne zmenila celý život (odtiaľto pochádzajú motívy stratenosti, neukotvenosti, charakteristické pre celú jeho tvorbu). Svet, o ktorom písal, dobre poznal. Na rozdiel od priznane autobiografického písania Dominika Tatarku zo 70-tych a 80-tych rokov si Šikulove diela uchovávajú štatút fikcie: v nej je život autora *empirickým východiskom* literárneho diela, kým u Tatarku sa stáva *priznanou témou a osnovou*, od ktorej sa rozprávanie odvíja (autor a rozprávač sú identickí).

Diela autorov, ktorí boli počas normalizácie zakázaní, a diela, ktoré vtedy nemohli vyjsť, sa vo verejnom komunikačnom okruhu slovenskej literatúry objavili na začiatku 90-tych rokov s väčším, často až dvadsaťročným odstupom od doby vzniku. Ich vydanie však nemalo iba archívno-literárnohistorický, spomienkový a rehabilitačný aspekt: tie najlepšie aj čitateľsky prežili čas svojho vzniku, stali sa legitímnou a plnohodnotnou súčasťou literárnej situácie po roku 1990 a mali aj vplyv na ďalší vývoj slovenskej prózy.

4.

Kontinuita modernej domácej prózy a jej presahy k postmoderne

Tvorba niektorých z autorov, ktorí začínali svoju literárnu dráhu ešte v 60-tych rokoch (Ján Lenčo, Ján Johanides, Jozef Kot, Rudolf Sloboda, Pavel Hruz, Pavel Vilikovský, Peter Jaroš, Ladislav Ballek, v ďalšej generačnej vrstve Dušan Mitana a Dušan Dušek), sa stala dôležitou súčasťou slovenskej prózy aj po roku 1989. V čase svojich začiatkov do literatúry vstupovali s prózami sústredenými na subjekt a poučenými na postupy vtedy aktuálne západoeurópskej a americkej literatúry. Predstavovali *modernistickú* alternatívu k socialisticko-realistickým a historizujúcim tendenciám predchádzajúceho desaťročia. Na začiatku normalizácie bol tento typ tvorby podrobený kritike, viacerí prozaici sa na niekoľko rokov publikačne odmlčali a knihy začali znovu vydávať až od 2. pol. 70-tych rokov (ale nie všetci – vid' edičné osudy diel P. Hružza, spomenuté v predchádzajúcej kapitole).

V zmenených podmienkach normalizačnej literárnej prevádzky niektorí z autorov tejto generácie modifikovali svoju prózu, opustili tematiku aktuálnej prítomnosti a prostredníctvom pamäti sa uchýlili do minulosti (L. Ballek); iní vo svojej tvorbe vyhovelí dobovým požiadavkám a splynuli s kultúrnym establišmentom (J. Kot); a na okraji oficiálnej literárnej prevádzky dokázalo niekoľko tvorcov zachovať a rozvíjať svoju predstavu o literatúre zo 60-tych rokov (najdôslednejšie R. Sloboda a J. Johanides); osobitou kapitolou tohto obdobia je edičná anabáza diela P. Vilikovského (charakterizuje ju paralelná kontinuita písania a diskontinuita vydávania, keď jeho kľúčové diela vyšli až v samom závere 80-tych rokov). Po roku 1989 viacerí z tejto skupiny autorov pokračovali v tvorbe (z relevantných prozaikov 70-tych a 80-tych rokov sa odmlčal L. Ballek) a niektorí z nich vydali svoje vrcholné diela: odkaz 60-tych rokov sa aktualizoval aj po dvoch desaťročiach „ponornej“ existencie a ukázal sa byť produktívnym aj v próze rokov deväťdesiatych. Najvýraznejším spisovateľom, ktorý si svoje východiskové predstavy o literatúre preniesol cez nepriazeň 70-tych rokov do novej situácie a ktorý v celom svojom diele udržiaval kontinuitu prozaickej moderny, bol **JÁN JOHANIDES** (1934 – 2008). V 60-tych rokoch nadväzoval na podnety povojnovej európskej literatúry (v debute *Súkromie* napr. na existencializmus a nový román), pričom výrazný a čitateľsky náročný štylistický profil jeho rozprávání miestami prekrýval naliehavosť prozaického posolstva: no Johanides bol predovšetkým humanista úzkostne znepokojený situáciou človeka (jeho zosurovením) v čase devalvácie tradičných hodnôt (v 20. storočí ich narušili vojnové kataklizmy, ako aj v pôvodnom zámere emancipačné, človeka

oslobodzujúce, no vo svojej praxi a výsledkoch totalitné, totalizujúce a zotročujúce sociálne projekty – predovšetkým stalinský model komunizmu). V 90. rokoch Johanides pokračoval v línii predchádzajúcej tvorby v početných novelách (napr. *Zločin plachej lesbičky*, *Holomráz*, *Krik drozdov pred spaním*, *Trestajúci zločin*, *Dívaj sa do modrých očí Londýna...*), jeho najvýraznejším dielom z tohto obdobia je román *Previesť cez most* (1991, podtitul *Rúcha veleby pre chvíle tiesne*)⁵⁷.

Aktuálne dianie, situované do obdobia normalizácie, je v románe zhustené do relatívne krátkeho časového úseku troch dní. Protagonistom a rozprávačom príbehu je kunsthistorik Stefanides (podoba mena odkazuje k autorovi). Povrchovo, tematicky je dianie zasadené do každodennosti reálneho socializmu a má až komunálnu podobu (riešia sa v ňom problémy s prasknutými radiátormi, vybavuje sa protekcia v zdravotníctve či školstve...). Johanidesovi sa podarilo tieto empirické východiská presiahnuť, osudy postáv v jeho rozprávaní získavajú nadčasovú platnosť podobenstva. Presah má dve základné podoby: odvíja sa (1.) od schopnosti protagonistu počúvať iných, pričom pod vplyvom ich spomienok sa (2.) vracia do vlastnej minulosti, ktorú dovtedy dôsledne vytesňoval. Prostredníctvom pamäti rekonštruuje iný dávny proces rozpamätávania sa, keď sa po vojne ako mladík liečil z amnézie.

Stefanidesov aktuálny život sa významovo obohacuje neustálym odkazovaním na minulosť. Oproti jednosmernej chronológii životnej každodennosti zdôrazňuje román dôležitosť temporálnych „uzlov“, v ktorých sa pretne minulé s prítomným a ktoré hrdinu vystavia náhlemu otrasu, spôsobenému konfrontáciou s naakumulovanou, zdanlivo spoľahlivo vytesnenou minulosťou. Takéto časopriestorové posuny umožňuje zložitá kompozičná výstavba, využívajúca princíp niekoľkonásobného rámcovania (spomínanie zasadené do aktuálneho rámca je spomínaním na dávne rozpamätávanie sa po amnézii). Tento postup umožňuje spojiť rôznorodé motivické línie, späť s rôznymi postavami a zasadené do niekoľkých historických epoch. Rozprávač je citlivým médiom vlastného osudu i osudov iných, ktoré za vonkajškovou, často anekdotickou a bizarnou podobou jednotlivých príbehov dokáže odhaliť ich vnútorné tragické spojivo. Zaznamenáva zdanlivo nevinné či irelevantné prejavy ľudského správania (pohľad a s ním súvisiaci opakovaný motív očí, smiech ako indikátor úprimnosti) ako signály fatálneho ohrozenia človeka. Jeho zdroje sú pritom rovnako späť s ničivou silou veľkých dejín, ktorú predstavuje napríklad vojna, ako aj s uniformnou bezdejinnou⁵⁸ každodennosťou

⁵⁷ Rozsiahle úryvky z románu boli pred knižným vydaním publikované časopisecky ešte v r. 1989.

⁵⁸ Normalizácia, najmä 70. roky, boli často charakterizované ako doba bez pamäti, bez dejinného zmyslu a teda aj bez perspektívy (známe je označenie hlavného politického predstaviteľa vtedajšieho režimu Gustáva Husáka ako „prezidenta zabudnutia“).

normalizácie. Niektoré z motívov získavajú symbolickú platnosť: oči sa stávajú emblémom videnia, ale aj vedenia (poznania). S týmto motívom je tesne spätá aj štruktúrno-estetická stránka prózy. Minucióznej, z detailu vychádzajúcej vizualizácii stvárnenej skutočnosti zodpovedá na syntaktickej rovine pre Johanidesov štýl príznaková, viacnásobne rozvinutá, barokovo ornamentálna a pritom významovo nasýtená veta. *Previesť cez most* je románom o potrebe pamäti v dobe všeobecného zabúdania a preto – aj napriek historizujúcim exkurzom – najmä ťaživým a znepokojujúcim svedectvom o dobe normalizácie.

Po roku 1989 až do predčasnej dobrovoľnej smrti pokračoval **RUDOLF SLOBODA** (1938 – 1995) v projekte *biograficky štylizovaného* písania⁵⁹, ktorý rozvíjal už od debutu *Narcis* (1965). Na túto líniu nadväzujú najmä romány *Krv* (1991) a *Jeseň* (1994), v ktorých sa biografický rozprávač štylizuje ako „gazda“, ale aj zbierky kratších próz *Útek z rodnej obce* (1992) a *Herečky* (1995). V tomto období sa Sloboda venoval aj dráme (*Armagedon na Grbe*, *Macocha*). Z posmrtno vydaných kníh vzbudili pozornosť najmä dve: pod názvom *Láska* (2001) vyšiel rukopis zo 70-tych rokov, ktorý bol považovaný za stratený⁶⁰ a o rok neskôr bol vydaný výber *Z denníkov* (2002).

Ide o výber z viac ako päťtisícstranového celku denníkových zápiskov z obdobia od polovice roku 1979 až do septembra 1995, do času niekoľko dní pred spisovateľovou samovraždou (denníky si autor písal aj predtým, ale zničil ich); ide zároveň o výber viacnásobne upravovaný, podobu ktorého okrem zostavovateľiek určovali i zásahy vlastníkov autorských práv a vydavateľstva⁶¹. Kniha je preto výsledkom určitého

⁵⁹ Ide o tvorbu, ktorá odkazuje k autorovi (i ako k verejne alebo v určitom spoločenskom okruhu známej osobe), napr. prostredníctvom životných reálií, miestopisných údajov, životného štýlu, pričom však neprichádza k úplnému stotožneniu autora a postavy (alebo rozprávača), ktoré – najčastejšie prostredníctvom mena – zakladá autobiografické žánre (denník, spomienky, korešpondencia...). Vzhľadom na väzbu medzi tematickou stránkou prózy a autorovým životom, väzbu, ktorú čitateľ pri recepcii registruje (a ktorá môže mať rôzne podoby a rôznu intenzitu), hovoríme o *biografickej štylizácii*. V *autobiografickej* výpovedi, sústredenej na priznané *vlastný* život, sa literatúra/písanie stáva pre autora/pisateľa prostriedkom uvedomovania si seba samého (ide o pokus zachytiť sa – svoju podobu/identitu... pomocou procesu označovania).

⁶⁰ Rukopis, ktorý autor ponúkol začiatkom 70-tych rokov vydavateľstvu Smena, mal vtedy iný názov (Pamäti) a nemohol vyjsť. Nezachoval sa v Slobodovej pozostalosti, ale u jeho poľskej prekladateľky.

⁶¹ Kniha vyšla ako druhá časť dvojväzkového výberu z diela R. Slobodu vo vydavateľstve Slovenský Tatran v Bratislave. Výber editoriek (E. Jenčíková, V. Prokešová, Z. Prušková) prešiel ešte úpravou zo strany vydavateľa (napr. mená niektorých osôb boli nahradené iniciálami, eventuálne šifrou XY), pričom uvedené zásahy nemali jednotnú koncepciu, oporu v poznámkovom aparáte a neboli ani dostatočne zdôvodnené.

kompromisu, za ktorý už autor nenesie zodpovednosť. V slovenskej literatúre ide o rozsahom i poňatím ojedinelý autorský projekt⁶².

Denník v pôvodnej podobe patrí k privátnym žánrom je výsledkom kontinuálneho písania vpleteného do osnovy dní, písania otvoreného do budúcnosti a v rámci autorovho života nezavŕšeného. Nech je jeho témou hocičo, ide o niečo, čo bolo v danej chvíli pre autora dôležité, a to bez utilitárnych ohľadov na požiadavky okolia alebo spoločnosti. Slobodove záznamy sú intímne a písané predovšetkým z vnútornej potreby autora pre neho samého. Ide o spleť útržkov rôznych literárnych a rečových foriem. Vedľa seba tu nachádzame listy (privátnu aj úradnú korešpondenciu, ale napr. aj epištolu/príhovor k mŕtvemu psovi), vecné záznamy stavu počasia a kolobehu elementárnej životnej prevádzky, vpisujúce sa do kalendárového ročného cyklu (príprava jedál, práce okolo domu a v záhrade, kotnosť mačiek, zmeny ročných období, prechádzky prírodou...), ktoré sú často paralelou k vnútornému rozpoloženiu pisateľa; ďalej úryvky z pripravovanej prózy, reflexie i sebareflexie aktuálnej tvorby i starších diel, koncepty ďalšej práce, rozvrhy pracovného dňa, ale aj charakteristiku pomerov a ľudí v nich.

Úbežníkom, v ktorom sa stretávajú spomenuté podoby písania, inak námetovo i žánrovo dosť vzdialené, je subjekt pisateľa. V tomto zmysle je aj Slobodov denník pokusom odpovedať na otázku „kto som?“. Takéto hľadanie prostredníctvom kontinuálneho denníkového „prepísovania sa“ dáva záznamom zjednocujúcu podobu príbehu. Jeho podstatnou zložkou je vyrovnávanie sa s tou podobou seba samého, ktorú mu svojimi očakávaniami vnucuje okolie, predovšetkým s rolou literárneho tvorcu. V nej bol Sloboda vystavený protikladným tlakom: na jednej strane do roku 1989 pokusom prispôbiť ho oficiálnej podobe „spisovateľa v socialistickej spoločnosti“, na strane druhej urobiť z neho protiklad k oficiálnym očakávaniam, nekonformného čudáka, samorastlého filozofa či až disidenta. Denníky nie sú svedectvom ani vedomého napĺňania, ani radikálne dôsledného odmietnutia týchto očakávaní. Hovoria viac o osobnom znechutení z nich, o sérii pokusov vyhnúť sa vnucovanej úlohe.

Čitateľským problémom výberu zo Slobodových denníkov je určitá duplicita (týka sa jednak opakovania v samotnom denníku, ktorý zachytáva vonkajškový existenčný stereotyp spisovateľovho života, ale aj motívov paralelných s tými, ktoré už boli známe z autorovej beletristickej tvorby). Napriek spomenutým výhradám, ktoré sa týkajú najmä

⁶² Denník spolu s inými privátnymi žánrami sa stal v 90-tych rokoch podložíom niekoľkých textov domácej literatúry, inšpirovaných biografickou literatúrou disentu. Väčšinou však išlo o tzv. literárne, teda už v zámere verejnosti určené exploatacie (využitia/použitia) žánru, teda o jeho intencionálne (zámerné) presadenia z privátneho do verejného komunikačného okruhu. Slobodov denník zodpovedá okrídlenému výroku na margu tohto spôsobu písania: „Vierohodný denník vychádza až po smrti autora a neprináša mu ani spoločenský, ani ekonomický zisk.“ V tejto podobe ide na Slovensku skôr o výnimku, žáner sa nestal tak samozrejmov súčasťou domácej literárnej tradície ako v Čechách (z autorov tamojšieho ponovembrového denníkového boomu spomeňme J. Zábranu, J. Hanča či režiséra P. Juráčka).

edičnej stránke knihy, je tento denníkový výber spolu s Tatarkovými *Navrávačkami* najvýraznejším textom domáceho autobiografického písania v ponovembrovom období.

Dušan Dušek (1946) je prozaik, ktorý na svoju prednovembrovú tvorbu⁶³ plynule nadviazal aj v 90-tych rokoch. Platí to tak pre žánre (okrem poviedky často využíva črtu, lyrickú prozaickú miniatúru či krátke anekdotické rozprávanie), ako aj pre modalitu⁶⁴ jeho próz (ladenie je idylické) a ich regionálne ukotvenie (Záhorie). Východiskom Dušekových rozprávání je pamäť, často sú situované do detstva.

Nostalgický opar, vznášajúci sa nad je prozaickým svetom ako nad svetom definitívne minulým, pripomenie čitateľovi inú literárnu evokáciu strateného, zmyslovo plného sveta detstva, ktorú pozná z diela L. Balleka (*Južná pošta*) – a to aj napriek tomu, že Ballek je autor veľkých žánrov (román) a integrovaných celkov (prozaický Palánk ako zjednotený komplexný svet), kým Dušek sa zameriava na fragment a jednotlivosti. Najvýraznejšou Dušekovou ponovembrovou knihou je *Milosrdný čas* (1992). Východiská tejto zbierky poviedok i drobnejších prozaických útvarov sú biografické, spomienky na detstvo a mladosť, v ktorých prekračovanie prahu dospelosti (napr. erotické) má lyrickú a zároveň zmierlivo milú, domácku⁶⁵ podobu, sú kontrastne rámcované nepriazňou doby (tzv. veľkými dejinami, konkrétne časom totalitných 50-tych rokov). Aj v nasledujúcich prózach pracuje Dušek s implicitným (nepriamym) biografizmom, pričom jeho rozprávania oscilujú medzi minulosťou a aktuálnou prítomnosťou. V autorovom prozaickom svete sa postupne začínajú objavovať aj ponovembrové reálie (cesta do USA ako splnenie detského sna v *Zime na ruky*, 2006; svet filmu videný očami scenáristu a pedagóga na umeleckej škole v *Holej vete o láske*, 2010).

V porovnaní s tvorivou kontinuitou Dušana Dušeka, ktorý po roku 1989 plynule nadviazal na predchádzajúce dielo, má prozaický vývin **STANISLAVA RAKÚSA** (1940) inú, kontrastnú podobu. Rakús sa venuje literatúre nielen ako prozaik, ale aj teoreticky (ako literárny vedec sa zaoberal najmä poetikou prozaického diela, donedávna bol aj vysokoškolským pedagógom). Táto dvojdomosť sa prejavuje aj v jeho literárnej tvorbe, v reflektovane prepracovanej podobe

⁶³ Išlo najmä o komponované knihy krátkych próz (*Strecha domu, Oči a zrak, Náprstok...*). Dušek je tiež autorom kníh pre deti a mládež, píše aj scenáre pre film a televíziu.

⁶⁴ Postoj rozprávača k tomu, o čom vypovedá.

⁶⁵ Ak si pomôžeme širším kontextom slohovej typológie, potom by sa dal základný postup tej časti Dušekovej tvorby, ktorá je dotovaná rodovou pamäťou a odkazuje k detstvu, označiť ako retrospektívna *biedermaierizácia* (či dodatočné zútulňovanie) prozaického sveta (*biedermeier* – meštiansky umelecký sloh 1. pol. 19. st. v strednej Európe).

jednotlivých štruktúrnych zložiek diela (rozprávanie, kompozícia, štylistika...). V 70-tych rokoch vydal dve prozaické knihy pre dospelých (*Žobráci*, *Pieseň o studničnej vode*), ktoré mali moralistické, starosvetsky baladické ladenie a boli situované do vzdialenej minulosti (2. pol. 19. a 1. pol. 20. st.)⁶⁶. Od nich sa prózy, ktoré Rakúsovi vychádzajú po roku 1989, nápadne odlišujú. Formálne spoločný majú len žánrový pôdorys (podstatná časť Rakúsových próz vychádza z novely), ale väčšina ostatných štruktúrnych (výstavbových) prvkov autorovho ponovembrového písania prešla v porovnaní s prvými dvomi knihami zásadnými zmenami. Tá hlavná sa týkala postoja rozprávača k postave. Hoci je rozprávanie formálne vedené v tretej osobe, vyjadruje aspekt postavy do tej miery, že možno hovoriť o *personálnom rozprávaní*⁶⁷. Pokiaľ ide o plán prostredia, zasadil Rakús svoje rozprávania do konkrétneho historického času (do obdobia zhruba od konca 50-tych do začiatku 70-tych rokov 20. st.). Nedávna minulosť, poňatá však z aspektu postavy, teda ako prítomnosť, nadobudla v Rakúsových textoch vysokú mieru spoločenskej príznakovosti (ich prostredníctvom sa stávajú zrejmy sociálne procesy i dobová atmosféra, napr. začiatok normalizácie). Vyššie spomenuté postupy uplatnil po r.1989 v troch ťažiskových knihách, vo voľne prepojených prózach *Temporálne poznámky*, *Nenapísaný román* (2004) a *Excentrická univerzita* (2008). Ich dopovedaním – a z hľadiska hlavnej postavy⁶⁸ vlastne prológom – je nedávno vydaná titulná próza z knihy *Fáza uvoľnenia* (2013). Prvýkrát sa naplno, v knižnej podobe⁶⁹ autorovo nové poňatie prozaického diela výrazne a s mimoriadnym kritickým ohlasom prejavilo v novele *Temporálne poznámky* (1993).

Rozpráva o niekoľkých dňoch v živote mladého učiteľa slovenčiny na strednej škole pre pracujúcich Dušana Sakmára. Zápletku príbehu, ktorý je zasadený do Košíc začiatku 70-tych rokov, do obdobia postupujúcej stabilizácie normalizačného režimu, tvorí strata diára, do ktorého si protagonista zapisoval privátne postrehy, reflexie a pozorovania, dotýkajúce sa jeho okolia (predovšetkým kolegov zo školy a žiakov). Sakmár má strach,

⁶⁶ Historizácia bola charakteristická pre lepšiu časť slovenskej prózy, ktorá v 70. rokoch vychádzala v oficiálnom komunikačnom okruhu. Písať vtedy pravdivo o súčasnosti znamenalo vystaviť sa riziku, že kniha nebude môcť vyjsť, preto autori s vyššími tvorivými ambíciami situovali svoje prózy do minulosti.

⁶⁷ *Personálne rozprávanie* je jednou z troch hlavných *rozprávačských situácií*. Podľa rakúskeho naratológa Franza K. Stanzela ide o rozprávanie formálne vedené v 3. osobe, v ktorom sa uplatňuje aspekt (perspektíva) niektorej z postáv ako dominantná. Ďalšími rozprávačskými situáciami sú *autorská* (hovorí sa aj o vševiedacom či objektívnom rozprávačovi) a rozprávanie v *1. osobe* (Ja-rozprávanie). Podrobnejšie vid' Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění* (Praha : Odeon, 1988).

⁶⁸ Protagonisti týchto Rakúsových próz nie sú sice totožní (napr. prostredníctvom mena či biografie), ale podobajú sa na seba charakterom i životnými osudmi.

⁶⁹ Už v závere 80-tych rokov Rakús časopisecky publikoval novelu *Telegram*, ktorá sa výrazne odlišovala od jeho próz zo 70-tych rokov a priniesla väčšinu z toho, čo potom autor uplatnil v ponovembrovej tvorbe. Knižne vyšla novela až v roku 2009 ako titulná v súbore kratších próz.

pretože nevie, kto zápisník nájde a prípadne zneužije proti nemu. Finále novely ukáže, že navonok prehnané obavy protagonistu sú oprávnené, hoci pohroma prichádza z inej strany.

Námetovým a tematickým rámcom, teda dobe, sa prispôbil aj jazyk diela. Je jedným z dôležitých prostriedkov diskrétného humoru novely a zároveň indikátorom vnútorného stavu postavy. Napriek tomu, že rozprávanie je formálne vedené v 3. gramatickej osobe, uplatňuje sa v ňom personálna optika, dianie je vnímané a zhodnocované z perspektívy protagonistu. Výsledkom disproporcie medzi tým, o čom sa hovorí, a spôsobom, ako sa o tom hovorí, nepomeru medzi témou a výrazom, je komika. Úzkostlivý perfekcionizmus štylistického profilu novely vypovedá o vnútornom stave protagonistu (v rozprávaní počujeme ozvenu jeho hlasu), o jeho sváre s okolím. Doba atakuje Sakmárov vnútorný svet i prostredníctvom jazyka, postavu aj v myšlienkach sprevádza apelatívna rétorika hrozby, charakteristická pre verejný diskurz tých čias („závažný priestupok“, „zabezpečiť“, „ukazovateľ poriadku“, „bezočivá recidíva“, „odsúdiť“, „disciplína“ či „kritika poklesku“ – príklady „priesaku“ dobového jazyka do vedomia protagonistu sú z prvej strany knihy).

Pre svet, v ktorom protagonista musí žiť, je charakteristický deficit miery. Na povrchu sa prejavuje groteskne, v rade výjavov, v ktorých dominuje nezvládnutá alebo disproporčná telesnosť. Na tejto úrovni je novela sledom fyziologických črt (ide o drobný prozaický žánr, hojnejšie využívaný od polovice 19. storočia a u nás známy najmä z diel ruskej literatúry, jeho predstaviteľmi boli napr. Gogol' a Čechov).

Motív času, v texte kľúčový a signalizovaný už v titule, je významovo nosný v niekoľkých kontextoch: pre Sakmára je individuálnym problémom teoretickým (téma diplomovej práce) i praktickým (nevie sa prispôbiť sociálnemu času sveta, v ktorom musí žiť, sústavne mešká, nedokáže svoj osobný rytmus zladit' s „famóznym rytmom práce a oddychu“, platným pre všetkých) a má aj svoj spoločenský výstup, v zmysle ktorého môžeme – podľa Pavla Vilikovského – názov *Temporálne poznámky* „prekladať nielen ako *Poznámky o čase*, ale v duchu starého latinského ‚ó tempora, ó móres‘ aj ako *Poznámky o časoch* či *Poznámky o mravoch doby*“⁷⁰.

Prostriedkom chvíľkového úniku pred vonkajšími tlakmi sa stáva Sakmárovi alkohol (spôsobuje mu problémy v manželstve), no skutočnou alternatívou a protiváhou k ťaživej skutočnosti je pre neho „oslobodzujúca sila literatúry“. Ale estetický potenciál slovesnej tvorby sa v inštitucionálnych rámcoch školskej prevádzky fatálne redukuje, až stráca. Sakmár je pozorovateľom a účastníkom životného diania, ktoré vníma, prehodnocuje a prepisuje prostredníctvom osobného vzdelanostného filtra, pohľadom kultivovaného,

⁷⁰ Vilikovský, Pavel: 4 poznámky k *Temporálnym poznámkam*. In: *Romboid*, roč. 29 (1994), č. 6, s. 43 – 45.

literárne fundovaného a literatúrou zaujatého človeka. Zažité zhodnocuje predovšetkým esteticky, etické hodnotenie či diskvalifikácia sú v diele vždy nepriame (a možno práve preto tak účinné). Sakmár je denný i nočný mestský chodec, dobový pendant k flanérovi⁷¹. Urbánnosť *Temporálnych poznámok* je podložená „čitateľskou“ kompetenciou hlavného hrdinu, ktorý dokáže mesto vnímať („čítať“) ako zložitú znakovú štruktúru. Košice – Rakús im venoval aj pozoruhodnú esej – sú pre Sakmára autonómny, ľudsky zabývaný a kultúrne zvládnutým priestorom, samozrejmom súčasťou jeho životného sveta.

Práve od priestorového usporiadania mesta a rozloženia jeho cintorínov na dominantnej osi sever – juh sa odvíja elegická spomienka protagonistu na nebohú neter. Smrť dieťaťa, ktorá patrila ku kľúčovým motívom prvých dvoch Rakúsových kníh, je v *Temporálnych poznámkach* exponovaná cudne, ale vo vzťahu k pomerom príznakovo. Pretože dievčatko malo cirkevný pohreb, nemohol sa s ním rozlúčiť detský spevácky súbor z jej školy. Ako znamenie doby a jej implicitnú obžalobu vnímame skutočnosť, že tragédiu bolo možné zdieľať iba v užšom rodinnom kruhu. Pre normalizáciu charakteristické oddelenie spoločenského a súkromného vyjadril Rakús ich kontrastným stvárnením. Verejné, inštitucionálne (škola) približuje čitateľovi prostredníctvom grotesknej deformácie. Vznesené a tragické v tejto sfére už nemajú miesto, boli vytlačené do súkromia, poslednými rezíduami, ktoré tieto elementárne modalities ľudského prežívania reprezentujú vo verejnom priestore, sú cintoríny. V *Temporálnych poznámkach* sa v dobovo konkretizovanej podobe uplatňuje motív vzťahu moci (násilia) a priestoru. Jeho semiotickú stránku v recenzii novely postihol J. Rezník ml.: „... všetky hlavné tepny mesta, teda priestor, kde sa hýbe život, boli pomenované po mocenských predstaviteľoch – Švermova ulica, Leninova ulica, Park generála Petrova – tak, aby boli ľuďom neustále na očiach, aby sa im vryli do podvedomia. (...) miesta posledného odpočinku ostávajú nedotknuté: cintorín Rozália je pomenovaný podľa kaplnky svätej Rozálie. Moc nemala záujem meniť tento názov, cintorínmi sa necítila byť ohrozená.“⁷²

Temporálne poznámky prostredníctvom niekoľkých dní zo života protagonistu približujú to podstatné z dobovej spoločenskej atmosféry začiatku 70. rokov. V ohlase na dielo to postihol aj P. Vilikovský: „A práve skutočnosť, že tento bytostne slušný človek sa neustále dostáva do sváru s dobou, usvedčuje túto dobu síce veľmi diskrétno a nepriamo, ale o to účinnejšie z *bytostnej neslušnosti*.“⁷³

⁷¹ Z francúzštiny: mestský tulák, postava typická pre literatúru moderny.

⁷² Rezník ml., Jaroslav: Nadčasové temporálne poznámky. In: *Literárny týždenník*, roč. 6 (8. októbra 1993), č. 41, s. 4.

⁷³ Vilikovský, Pavel: 4 poznámky k *Temporálnym poznámkam*. In: *Romboid*, roč. 29 (1994), č. 6, s. 43 – 45.

Na spoločensko-dobový, ale aj profesijný aspekt *Temporálnych poznámok* nadväzujú ďalšie dve Rakúsove knihy: *Nenapísaný román* približuje nastupujúcu normalizáciu (prelom 60. a 70. rokov) cez pracovné prostredie divadla a vysokej školy, v akademickej sfére (fakulta v okresnom meste) sa pohybujú aj protagonisti *Excentrickej univerzity* (rozprávanie je zasadené do záveru 50. rokov).

Milan Zelinka (1942) patrí k regionálne príznakovým autorom⁷⁴: v porovnaní so svojimi vrstovníkmi prózy začal vydávať neskôr, až začiatkom 70-tych rokov. Svoje práce z prednovembrového obdobia geograficky situoval na východ Slovenska (kde sa usadil a prežil väčšinu života), v niektorých novších, biograficky dotovaných prózach sa vrátil do kraja detstva a mladosti, ktorým je okolie Trnavy. Na začiatku 90-tych rokov vydal knihu *Krajina* (1993), modelové podobenstvo o moci, ktoré napísal o dvadsať rokov skôr, na začiatku nastupujúcej normalizácie (vzhľadom na tému a spôsob spracovania kniha v čase svojho vzniku nemohla vyjsť). Po dlhšej odmlke sa do literatúry vrátil až v nasledujúcom desaťročí zbierkou krátkych próz *Príbehy z Karpát* (2005), ktorú situoval na severovýchod Slovenska, nasledujúce knihy majú biografickú, zo spomienky na konkrétneho človeka vychádzajúcu podobu: novela *Teta Anula*, ktorá ako najlepšia próza roku 2007 získala ocenenie Anasoft Litera, v pamäťovej retrospektíve rozprávača približuje celý, nevelmi šťastný život prostej ženy, a je aj holdom neokázalej statočnosti (protagonistka sa počas vojny sa zastane židovskej kamarátky, ktorá musí ísť do transportu). Pokračovaním spomienkovej línie v tvorbe M. Zelinku je próza *Rudenko* (2011), z autorovej biografie vychádza *Pristaš* (2012), rozprávanie človeka, ktorý sa priženil na východné Slovensko a je konfrontovaný s odlišným kultúrnym a mentálnym svetom. Zmysel a významové dianie Zelinkových zdanlivo realistických próz sa utvárajú v napätí medzi svetom, v ktorom postavy žijú (autor má zmysel pre jeho nenápadne absurdnú a odcudzenú podobu a dokáže ju priblížiť s humorom), a ich predstavami o tom, aký by tento svet mal byť (aktívne ho nemenia, ich reakcia na odcudzenie je citová, sentimentálna – a vyznenie próz väčšinou smutné).

Podobne ako M. Zelinka i **Alta Vášová** (1939), ktorá sa uplatnila aj ako scenáristka (*Sladké hry minulého leta*, *Neberte nám princeznú*, libreto k úspešnému muzikálu *Cyrano z predmestia*), patrí k oneskoreným debutantom (*Zaznamenávanie nepráv*, 1970). Jej tvorba osciluje medzi experimentálnymi, modelovými, čitateľsky náročnými prózami a privátnym, biograficky dotovaným písaním (napr. *Úlety*, 1995), ktoré je charakteristické pre časť jej

⁷⁴ Nejde o vymedzenie hodnotové, ale typologické: regionálna konkrétnosť neznižuje hodnotu Zelinkových próz, ale naopak zakladá ich dôveryhodnosť. Platí to aj pre osobu autora, ktorý nikdy nebol profesionálnym spisovateľom ani zamestnancom kultúrnej sféry (pracoval ako mechanik telefónnych ústrední) a žil ďaleko od tzv. kultúrnych centier (Humenné, Papín).

ponovembrovej tvorby. Túto líniu reprezentuje aj kniha *Ostrov nepamäti* (2008), ktorá získala cenu Anasoft Litera.

/Exkurz/

Postmoderna ako nová dobová paradigma: postmodernizmus v slovenskej próze 90. rokov

*Pri pokusoch o zaradenie literatúry (či umenia a kultúry všeobecne) do širších dobových a civilizačných rámcov a pri pokusoch o pomenovanie či charakteristiku týchto rámcov (o vymedzenie epochy) sa od začiatku 90. rokov často používa termín **postmoderna**, resp. **postmodernizmus**. Slovníkové heslo⁷⁵ definuje postmodernu ako „kultúrno-dejinnú epochu po moderne, resp. ako esteticko-filozofické koncepty a kultúrne konfigurácie tejto doby“ a dáva ju do súvislosti s umeleckými, politickými a mediálnymi premenami v USA v 60. rokoch 20. st., kým ako postmodernizmus označuje „literárne štýly a kultúrne javy charakteristické pre túto epochu“ (viac k uvedeným pojmom vid' citované heslo). V domácom kultúrnom a literárnom prostredí sa pojem začal používať a výraznejšie reflektovať až na prelome 80. a 90. rokov, pričom sa konštatovalo, že viaceré z prvkov a postupov charakteristických pre literárny postmodernizmus sa vyskytovali v slovenskej literatúre už od 60. rokov. Niektoré tendencie ponovembrovej prózy, ktoré môžeme označiť za postmoderné, vychádzajú z tejto línie **postmodernizmu avant la lettre** (Vilikovský, Pišťanek). V tomto období sa však objavuje aj **programovo postmodernistické písanie**, nadväzujúce na reflexiu postmoderny ako kultúrno-dejinnej epochy (T. Horváth).*

*Základné znaky literárneho postmodernizmu⁷⁶ sa odvíjajú od niektorých východísk postmoderny (v súlade s určitým eklekticismom⁷⁷ epochy ani ich vymedzenie nemá dôsledne systémovú podobu a týka sa rôznych aspektov literárneho diela). V nadväznosti na francúzskeho filozofa J. F. Lyotarda postmodernizmus charakterizuje (1.) **koniec veľkých rozprávání**, teda absencia príbehov s totalizujúcim, globálne vysvetľujúcim významovým dosahom (takýmto príbehom boli mýty, sú obsiahnuté v základných náboženských knihách, napr. v Biblii, takýto bol aj emancipačný príbeh socializmu a komunizmu). V súvislosti s predchádzajúcou charakteristikou je pre postmoderné rozprávania typická (2.) **ironia**,*

⁷⁵ Nünning, A. (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006, s. 621.

⁷⁶ Z dostupnej literatúry odkazujem záujemcu aj na knihu Wolfganga Welscha *Naše postmoderní moderna* (Praha : Zvon, 1994).

⁷⁷ Spájanie rôznorodých, v tradičnom poňatí nesúrodých slohových, štýlových alebo výrazových prvkov do jedného celku.

znižujúca a spochybňujúca absolutizujúci pátos „veľkých rozprávání“. V nadväznosti na odkaz moderny je pre postmoderný prístup k literatúre charakterizuje tiež (3.) **textovosť**, zdôraznenie skutočnosti, že literárne dielo nie je odrazom nejakej predtextovej reality (zavrhuje sa mimetický princíp, nápodoba ako prežitok realizmu), ale je umelé, urobené a svoj účinok čerpá zo svojho materiálu (textu); s týmto aspektom je spojená aj **intertextualita, medzitéxové nadväzovanie** (jeho formami sú napríklad citát, parafráza, pastiš, paródia). V postmodernistickom prístupe k literatúre (umeniu, kultúre) sa napokon (4.) **prekrýva, mieša „vysoké“ a „nízke“**, teda aj vysoká (tradičná umelecká) literatúra a populárne (žánrové) písanie (literárny postmodernizmus na jednej strane reflektuje svoje predpoklady a východiská, no na druhej má ambíciu byť ústretový voči čitateľovi – dielo tak vzniká ako výsledok **viacnásobného kódovania**, v ktorom by si každý čitateľ mal podľa vlastných potrieb a vzdelanostnej úrovne nájsť to svoje: známym príkladom tohto prístupu je román *Meno ruže* z r. 1980 od Umberta Eca, talianskeho, estetika, medievalistu⁷⁸, teoretika literatúry a prozaika, román, v ktorom sa prekrývajú viaceré žánre – detektívka, historický román, filozofická reflexia, odborná rozprava o stredovekej kultúre a duchovnosti). Viaceré z uvedených charakteristík sa vyskytujú aj v dielach slovenskej prózy predchádzajúcich vývinových období. Postmodernizmus v ponovembrovej slovenskej próze sa nedá vymedziť ako striktný a určujúci smer (napr. ako naturizmus v predvojnovom a vojnovom vývinovom období), bolo by to proti jeho povahe síce hybridného, ale dôsledne pluralitného rámca, v ktorom môžu popri sebe neantagonisticky existovať viaceré prístupy k literatúre. Ide o prístup zodpovedajúci situácii, v ktorej sa ocitla po roku 1989 slovenská literatúra, v situácii oslobodenia od niektorých prežitých funkcií (národno-emancipačná, služobná...), ale aj v situácii straty vážnosti a závažnosti. Na tieto okolnosti reagovali niektorí slovenskí spisovatelia tvorbou programovo hravou, nezáväznou, recesistickou, ktorá na začiatku 90. rokov vyjadrovala ich predstavu o postmodernizme ako o niečom novom, mladom a aktuálnom.

Jedným z nich bol aj **Dušan Mitana** (1946), autor najmladšej a poslednej generačnej vrstvy prozaikov 60. rokov⁷⁹. Jeho krátke prózy, charakteristické nedopovedanosťou a tajomstvom, získali v 70. a 80. rokoch veľký čitateľský ohlas, patril k nekonformným spisovateľom, ktorí v nepriazni normalizačnej kultúrnej prevádzky udržiavali kontinuitu s dobou svojich

⁷⁸ Historik stredovekých dejín a kultúry.

⁷⁹ V druhej polovici 60-tych rokov D. Mitana spolu s Dušanom Dušekom patrili ku kmeňovým autorom *Mladej tvorby* v poslednej fáze existencie časopisu. Knihy im začali vychádzať až v 70-tych rokoch.

začiatkov. V roku 1991 vydal román *Hľadanie strateného autora*, jeden z prvých domácich pokusov o uplatnenie postmodernistických princípov v literárnom diele. Kniha je vystavaná na princípe textovej koláže, v ktorej sa prostredníctvom protagonistu Tomáša Eliáša zjednocujú a miešajú žánrovo a štýlovo rôznorodé prvky (korešpondencia, administratívny štýl, chorobopis, privátne žánre ako denník, ale aj texty z verejných zdrojov, napr. časopisecký rozhovor so spisovateľom) a uplatňuje sa intertextualita (už v názve, odkazujúcom na monumentálny románový projekt francúzskeho spisovateľa Marcela Prousta *Hľadanie strateného času*). Otázkou, ktorú román nastoľuje (a necháva otvorenú), je identita (totožnosť) protagonistu a jeho vzťah k autorovi (autor Mitana je prostredníctvom mena i verejne prístupných biografických údajov vtiahnutý do deja ako alter ego/druhé ja protagonistu). V knihe je uplatnený princíp hry, založený na preskupovaní a kombinácii všetkých personálnych rolí spätých s epickým dielom (autor – rozprávač – postava). Výsledky Mitanovho pokusu o aplikáciu postmodernistickej poetiky sú nejednoznačné. Spisovateľov monografista⁸⁰ Tomáš Horváth s odstupom času charakterizoval *Hľadanie strateného autora* ako „typ postmoderného románu, v ktorom sa však stratila prítlačnosť tajomstva Mitanových prvých kníh“⁸¹.

Po roku 1989 vydal D. Mitana viacero kníh, medzi nimi aj román vnútorného obrodzenia *Zjavenie* (2005), príbeh človeka minulého režimu (pre ponovembrovú dobu charakteristicky je ako reprezentant režimu zvolený príslušník tajnej polície), ktorý v novej epoche hľadá uplatnenie a duchovný rozmer.

Pokus D. Mitanu o inováciu prozaického rukopisu aktuálnymi poetologickými postupmi literárneho postmodernizmu bol v rámci autorov jeho generácie skôr výnimočný, väčšina nadväzovala na predchádzajúcu tvorbu. Platí to aj pre **PAVLA VILIKOVSKÉHO** (1941), najvýraznejšieho a najvplyvnejšieho slovenského prozaika prelomu 80-tych a 90-tych rokov: a práve jeho dielo predstavuje organickú spojnicu medzi modernou a postmodernou v domácej próze. Vzťah týchto dvoch prístupov k literatúre a svetu nemá u Vilikovského podobu alternatívy (buď – alebo), ani lineárneho vývinového prechodu (od moderny k postmoderne); ide skôr o koexistenciu v rámci širokospektrálnej tvorby, ktorá v jednotlivých dielach nadobúda veľmi odlišné a niekedy až protikladné podoby. Pre slovenskú prózu tohto obdobia boli určujúcimi tri Vilikovského knihy zo záveru 80-tych rokov, vydané zhodou okolností práve v roku 1989 (väčšina textov v nich vznikla

⁸⁰ Horváth, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava : Kalligram, 2000.

⁸¹ th [= Tomáš Horváth]: *Hľadanie strateného autora*. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 272 – 274.

dávnejšie⁸²). Od nich možno odvodiť tri základné línie⁸³ autorovej tvorby, rozvíjané aj v nasledujúcom období: od naratívnej burlesky *Večne je zelený...* (1.) líniu *ironicko-persiflážnu*, ktorá sa využitím intertextových postupov (nadväzovaním na iné texty) najviac približuje postmodernizmu⁸⁴; od poviedkového výberu *Eskalácia citu* (2.) *analyticko-reflexívnu* líniu, v ktorej sa preveruje a do určitej miery spochybňuje životnú nosnosť modernistickej subjektivity, citovosti (podľa kritika Valéra Mikulu je vývinový pohyb Vilikovského próz pohybom od „citu k pocitu“, teda relativizáciou vypätej citovosti); tretia línia je (3.) *biografizujúca* (ale nie otvorene, priznane biografická) a odvíja sa od novely *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*.⁸⁵

V prózach knižne vydaných po roku 1989 uplatnil autor ironicko-persiflážny prístup v cykle *Slovenský Casanova* (1991)⁸⁶. Prózy majú epištolárnu formu, ide o súbor troch listov, písaných lektorom politickej výchovy (ideológom normalizačného režimu) Artušom Villányim „súdržke“ Achtbergerovej, ktoré zachytávajú tri etapy vývinu vzťahu (zvádzanie, erotické naplnenie, dezilúzia). Tieto peripetie sú zasadené do obdobia normalizácie a komický efekt vzniká tým, ako svoj pomer k náhodnej známosti vysvetľuje protagonista: nezáväzný sex interpretuje ako prostriedok zvýšenia politickej uvedomelosti partnerky. Jeho listy, ktoré by vzhľadom na okolnosti mohli byť romanticky podfarbenou ľúbostnou korešpondenciou, nadobúdajú charakter ideovo-politickej prednášky a vnášajú do intímneho mileneckého dialógu neprímeraný jazyk straníckych školení, plný banalít a fráz. Charakteristickým prvkom Vilikovského tvorby je „kritika slov“⁸⁷, prieskum materiálu, s ktorým ako spisovateľ pracuje. *Slovenský Casanova* reaguje na to, čo sa so slovom (jazykom) stalo v oficiálnom verejnom

⁸² Vyšli alebo boli pripravené na vydanie ešte pred novembrom 1989, pričom napísané boli ešte skôr (*Večne je zelený...* v prvej polovici 70-tych rokov, kľúčová novela Vilikovského biografizujúcej línie *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* bola publikovaná časopisecky ešte v roku 1988, kniha *Eskalácia citu* je výberom z autorových kratších próz od 60-tych rokov). Napriek dobe vzniku a edičným peripetiám išlo o prózy vývinovo dôležité aj pre 90-te roky 20. st. Práve Vilikovského dielo a aktualizácia starších jeho prác v novej situácii tak narúšajú lineárne, jednosmerné poňatie literárneho vývinu, ako aj predstavu o novembri 1989 ako prirodzenom periodizačnom medzníku, oddeľujúcom dve odlišné vývinové etapy prozaickej tvorby.

⁸³ Vymedzenie týchto línií je orientačné, v konkrétnych dielach sa žiadna z nich neuplatňuje absolútne, vylučujúc iné, skôr medzi sebou kooperujú, pričom niektorá získava v tom ktorom diele dominantnejšiu pozíciu (a aj v tom istom diele si môžu tieto pozície meniť).

⁸⁴ Súčasťou tejto línie je aj subverzívny (podvrtný) prepis dejinného prístupu k minulosti, ako sa objavuje vo veľkých rozprávaniach jednotlivých národných spoločenstiev. Vilikovský obracia naruby pátos takýchto „obrazov“ minulosti, jej protagonistov pristihuje vo chvíľach, keď „nehrajú“ v dejinách a vyzlieka ich z historického kostýmu (takéto texty písal už od záveru 60-tych rokov, napr. cyklus *Slov – ...o Divnom Jankovi, ...o Muromcovi, ...o Turčínovi*, ktorý bol knižne publikovaný až v r. 1989).

⁸⁵ Viac o autorovi a o celku jeho diela viď Darovec, Peter: *Pavel Vilikovský (alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu)*. Bratislava : Kalligram, 2007.

⁸⁶ Knižne vyšlo spolu s prekladom poviedkového súboru *Okno po erotických snoch*, ktorého autorom je Lajos Grendel, maďarský spisovateľ žijúci na Slovensku. .

⁸⁷ Spojenie odkazuje na fejtonistický, aj knižne vydaný cyklus Karla Čapka (1890 – 1938), významného českého medzivojnového prozaika, dramatika, prekladateľa a publicistu.

priestore počas normalizácie: stálym opakovaním sa významovo vyprázdnilo, ako prostriedok ideologickej manipulácie stratilo dôveryhodnosť. Vilikovského prózy reagujú na skúsenosť s jazykom v totalitnom režime (ale po roku 1989 aj na pluralitnú postmodernú pansemiózu, na situáciu, keď sa všetko stáva znakom: „...*máme už toľko slov, že nám pre ne chýbajú skutočnosti...*“, hovorí rozprávač jednej z autorových próz). Slovenský Casanova persifluje tradičný intímny žáner ľúbostnej korešpondencie, pričom nadväzuje na kontext domácej i svetovej klasickej tvorby: intertextové nadväzovanie začína už názvom, odkazujúcim na kultúrne etablovanú figúru zvodcu (Casanova), pokračuje mottom (je to apokryfné, nepravé, resp. pre potreby prózy upravené motto z Hviezdoslava – v origináli, teda v básni Slovenský Prometej nie je reč o Casanovovi, ale o Prometeovi) a jeho súčasťou je aj meno hlavného hrdinu (brutálny zvodca z Hviezdoslavovej Hájnikovej ženy sa stáva komickou figúrou, ktorá sa diskvalifikuje vlastnou rétorikou). Próza je ukážkou produktívneho, spoločensky a čitateľsky zmysluplného využitia postupov literárneho postmodernizmu. Od roku 1989 až do súčasnosti vychádzajú Vilikovského prózy pravidelne⁸⁸.

Predovšetkým v 90. rokoch oslovovali kritikov i čitateľov, boli prít'azlivé najmä rôznorodosťou žánrových a rozprávačských stratégií: román *Peší príbeh* (1992) na báze detektívky približoval čitateľovi atmosféru Bratislavy z čias autorovej mladosti; v poviedkových zbierkach *Krutý strojvodca* (1996) a *Čarovný papagáj a iné gýče* (2005) zhromaždil Vilikovský staršie i novšie texty, v ktorých rozvíjal hneď niekoľko línií svojho písania (tak napr. biografizujúcu, v sugestívnych „pamäťových“ prózach Pán spomienok a Gašpar, Melichar a Baltazárová, alebo hravo ironickú v cykle próz s neúspešným spisovateľom Kúcanským, do ktorých však tiež zakódoval niečo z vlastného života). Osobit' miesto má v autorovej tvorbe, ale i v širších súvislostiach domácej prózy 90. rokov, žánrovo nejednoznačný text *VŠETKO, ČO VIEM O STREDOEURÓPANSTVE (S TROCHOU PRIATELSKEJ POMOCI OD OLOMOUCA A CAMUSA)*. Osciluje medzi poviedkou a esejou, teda naratívnou prózou (rozprávaním) a reflexiou (už názov signalizuje skôr všeobecnejšiu úvahovo-náučnú stať, než jedinečnú príbehovú naráciu)⁸⁹. Rámcová téma je vymedzená v titule (stredoeurópanstvo ako po r. 1989 aktualizovaný a do istej miery aj módný problém) a spochybnená v samotnom rozprávaní, ktoré má pre poučeného čitateľa evidentne mystifikačný (hravo zavádzajúci) charakter (jeho základom je stretnutie rozprávača s francúzskym existencialistickým prozaikom Albertom Camusom v Brne a ich spoločné

⁸⁸ Často ide o staršie texty, niektoré pochádzajú ešte zo 60. rokov.

⁸⁹ Text vznikol ako príležitostný pre olomoucký zborník *Scriptum* (13/1994), v ktorom bola predstavená súdobá slovenská literatúra. Tento vonkajší aspekt sa premietol do témy i názvu prózy.

putovanie do Olomouca). Zrejmosť mystifikácie spočíva v tom, že próza je podľa dobových reálií zasadená do 60-tych rokov, do obdobia miernej liberalizácie režimu (rozprávač sa má zúčastniť voľby Miss Ľudová demokracia), no Camus ako reálna postava zomrel v r. 1960. To však neprekáža, aby si rozprávač na svoju otázku o identite obyvateľa strednej Európy nenašiel odpoveď práve v knihe francúzskeho spisovateľa. Záverečný citát je z Camusovho románu *Mor* (1947), vo Vilikovského diele sú aj intertextuálne odkazy na iných autorov (napr. na českého spisovateľa Ludvíka Vaculíka). Rozprávačova zmienka o nebohom otcovi, ktorý zomrel v Brne, vnáša do textu aj biografizujúci moment. V krátkej reflexívnej próze, ktorá je dobrým kľúčom k celku diela P. Vilikovského, sa tak prepájajú všetky tri základné línie jeho tvorby. Z nich najmä persiflážno-ironická, vyrovnávajúca sa s dejinami i domácou nacionalitou (národným vedomím a tradíciou), sa uplatnila aj v dôležitých dielach iných autorov (Pišťanek, Otčenáš) a stala sa charakteristickým identifikačným znakom slovenskej prózy 90-tych rokov. K téme stredoeurópanstva, národa, dejín a človeka v nich sa Vilikovský vracal aj v neskorších knihách, naj sústredenejšie v novele *Pes na ceste* (2010).

Silná prozaická generácia 60-tych rokov sa v nasledujúcich normalizačných desaťročiach vyrovnávala so spoločenskými pomermi, ktoré sa dramaticky líšili od situácie ich nástupu, pričom toto vyrovnávanie už nemalo podobu generačného pohybu, ale bolo individualizované (ľudské i publikačné osudy jednotlivých autorov v 70. a 80. rokoch sú rôzne). Táto individualizácia sa týka aj ich prínosu pre 90-te roky: nebol bezvýznamný, ale mal od autora k autorovi inú podobu. V. Šikula a J. Johanides po novembri 1989 prichádzali s prózami, ktoré udržiavali kontinuitu s tvorbou ich začiatkov a boli jej v mnohom podobné; S. Rakús si ako medzigeneračný prozaik⁹⁰ v zrelom veku a v zmenených podmienkach po roku 1989

⁹⁰ Rokom narodenia (1940) by Rakús patril do centra zoskupenia, ktoré pomenujeme ako prozaická generácia 60-tych rokov: zahŕňa autorov narodených približne v desaťročí medzi rokmi 1935 – 1945, od najstaršieho Johanidesa (1934) po najmladších Duška a Mitanu (1946). Avšak Rakúsovi prvé prózy, publikované iba časopisecky, vychádzali až na prelome 60-tych a 70-tych rokov (z hľadiska generačného nástupu oneskorene), v čase, keď sa väčšina autorov spomínaného zoskupenia etablovala už knižne.

našiel tému i prostriedky pre aktuálnu a spoločensky relevantnú výpoveď, dost' odlišnú od svojej predchádzajúcej tvorby; výrazný bol v novej situácii vklad P. Vilikovského, relevantný pre vývoj celej slovenskej ponovembrovej prózy.

Pravdou však je, že 90-te roky ako celok neboli v slovenskej literatúre dobou radikálnej generačnej diferenciacie (a ani výrazného generačného povedomia), nadväzovanie a vymedzovanie sa prebiehalo na základe iných kritérií.

5.

Nová generácia prozaikov na prelome 80-tych a 90-tych rokov 20. storočia (Prózy ironického zvecnenia)

Predchádzajúce kapitoly boli venované autorom tvorivo prítomným v slovenskej literatúre ešte v niektorej z jej prednovembrových vývinových etáp (najstarší z nich Dominik Tatarka časopisecky publikoval prvé prózy už v závere 30-tych rokov 20. st.). Nemuselo to vždy znamenať prítomnosť v oficiálnych štruktúrach literárneho života, najmä počas normalizačného dvadsaťročia boli niektorí spisovatelia alebo diela vylúčení z verejného komunikačného okruhu. Vždy ale išlo o tvorcov, ktorí boli na začiatku 90-tych rokov etablovaní a známi literárnej verejnosti, o autorov v rôznej miere a podobe *spätých* s tvorivým a existenčným kontextom predchádzajúcej a v roku 1989 uzavretej epochy slovenskej literatúry. Po novembri 1989 však podobu domácej prózy výrazne ovplyvnili diela mladých spisovateľov, ktorí už nemali skúsenosť svojich predchodcov. Najvýraznejšou postavou medzi nimi bol Peter Pišťanek. Žili a literárne začínali tvoriť mimo oficiálnych štruktúr, boli nezávislí a ignorovali pravidlá prednovembrovej literárnej prevádzky; niekoľko próz pred rokom 1989 publikovali časopisecky, no knihy im začali vychádzať až na začiatku 90-tych rokov. Spomenuté východiská mali vplyv aj na ich predstavu o literatúre, tradícii a spoločnosti, na prístup k tvorbe, ktorá pre týchto prozaikov prestala byť poslaním, službou Národu či Umeniu. Ich pohľad na stvárnovaný svet bol pohľadom zdola⁹¹: plebejsky vecným, ironicko-deziluzívnym a často výsmešným – a hoci často nadväzovali na niektoré vrstvy literárnej tradície (najmä na robustný realizmus, či už kritický, alebo socialistický), išlo o nadväzovanie kontroverzné, najmä o persifláž a paródiu.

Erbovým dielom tejto línie ponovembrovej domácej prózy je románový debut **PETRA PIŠŤANKA** (1960) *Rivers of Babylon* (prvýkrát vyšiel v roku 1991). V 80-tych rokoch písal Pišťanek najmä kratšie parodické texty z dedinského prostredia, niektoré spolu s Dušanom Taragelom⁹². Zdanlivo nezáväznú parodickú modalitu týchto próz využil a rozvinul v románovom tvare do podoby najvýznamnejšieho sociálneho románu desaťročia:

⁹¹ Pišťanek aj Taragel v 80. rokoch pôsobili vo viacerých robotníckych povolaniach (v chemickom závode, vo vodárňach...), z tohto prostredia vychádzajú ich viaceré prózy.

⁹² Obidvaja pochádzajú z Devínskej Novej Vsi, na ich prozaické začiatky mal vplyv aj spisovateľ Rudolf Sloboda, ktorý žil v rovnakej obci (v rozhovore vzťah k R. Slobodovi charakterizoval P. Pišťanek takto: „Môj vzťah k nemu je veľmi dobrý. Je to vlastne vzťah učiteľa a žiaka. Uňho som sa učil ešte skôr, než som ho poznal osobne.“ Na slovo s Petrom Pišťankom. In: *Slovenské pohľady*, roč. 108 (1992), č. 2, s. 38.). Väčšina Pišťankových a Taragelových textov z 80. rokov nebola v čase vzniku publikovaná, výber z tých, ktoré sa zachovali, vyšiel až v roku 1999 (Peter Pišťanek, Dušan Taragel: *Sekerou a nožom. Poviedky 1981 – 1999*).

Rozprávanie v *Rivers of Babylon* je zasadené do obdobia spoločenskej zmeny v roku 1989 (v čase prvého vydania išlo o aktuálnu súčasnosť). Je príbehom spoločenského vzostupu prostého dedinského mládenca Rácza. Ten odchádza z dediny do mesta, aby tam zarobil peniaze, ktoré mu umožnia oženiť sa s dcérou miestneho bohatého mäsiara. Začiatok románu sa tak podobá rozprávke, v ktorej hrdina tiež musí splniť úlohu (úlohy), aby získal, čo chce⁹³ (nevestu, bohatstvo, slávu...). Rác sa v meste zamestná ako kurič v hoteli, ktorý je centrom čierneho obchodu s valutami (vekslovania) a prostitúcie. Uzavretý málovravný mladý muž obdarený mimoriadnou fyzickou silou, veľmi jednoduchým uvažovaním a predátorským inštinktom primitíva sa rýchlo zorientuje v novom prostredí a postupne ho ovládne. V búrlivých ponovembrových časoch hotel sprivatizuje, pričom jeho pomocníkmi sa stanú bývalí zamestnanci Štátnej bezpečnosti, vplyvom a peniazmi preniká aj do politiky a za ženu si zoberie dievča z tzv. lepšej mestskej rodiny (teda nie dedinčanku, kvôli ktorej pôvodne do mesta odišiel). Rácov vzostup symbolizuje presun z kotolne („zdola“) do najlepšieho hotelového apartmánu a potom v závere románu⁹⁴ do vily nad mestom („hore“), v ktorej hrá tento mafián úlohu úspešného bohatého podnikateľa.

Pišťanek v románe využíva žánrové štruktúry populárnej literatúry. Podobne ako v *dobrodružnom románe* je príbeh rozvíjaný dôsledne lineárne a hlavný hrdina v novom prostredí prekonáva stále nové prekážky na ceste za bohatstvom a spoločenským postavením. Súvislosť s populárnymi žánrami je zdôraznená titulom, ktorý je podvojnou alúziou (odkazom) tak na diskotekový šláger zo 70-tych rokov, ako aj na biblický Babylon – mesto hriechu. Román je ilustrovaný *komiksovými* kresbami (autorom je Danglár), odkazujúcimi na typický druh populárnej, zábavnej (a pre niekoho až brakovej) kultúrnej produkcie, ktorá osciluje medzi literatúrou a výtvarným stvárnením sveta (o východiskovej súvislosti s *folklórnymi žánrami*, predovšetkým *rozprávkou* už bola reč vyššie). Hlavná príbehová línia knihy (putovanie hrdinu za bohatstvom a postavením) pripomína tradičné *realistické* prózy (napr. romány Honoré de Balzaca). Rozdiel je v uzavretí príbehu: kým v klasickom románe tohto typu po vzostupe nasleduje pád⁹⁵, Pišťanekov hrdina sa v závere dostáva na vrchol a tam aj zotrúva. Rozprávanie sa vyhýba

⁹³ Ruský folklorista Propp definuje rozprávku ako „putovanie hrdinu za predmetom nedostače“ (Propp, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava : Tatran, 1969); táto charakteristika sa vzťahuje aj na počiatočnú motiváciu konania hlavnej postavy Pišťanekovho románu.

⁹⁴ Na niektoré postavy a dejové línie románu Pišťanek nadviazal v jeho dvoch pokračovaniach *Rivers of Babylon 2 alebo Drevená dedina* (1994, 2009) a *Rivers of Babylon 3: Fredyho koniec* (1999, 2010).

⁹⁵ V domácej literatúre model vzostupu a pádu použil L. Ballek v románe *Pomocník* (1977): v novej dobe (po r. 1948) sa protagonistu Ballekovej knihy Lančarič dostáva do väzenia, v inej „novej dobe“ (po r. 1989) sa Pišťanekov Rác dostáva na spoločenský vrchol. Oba romány sú zasadené do období búrlivých spoločenských zmien, Rác z viacerými črtami (od charakteru až po fyzický zjav) pripomína Ballekovho hrdinu. O tom, že ho román *Pomocník* a postava Lančariča skutočne inšpirovali pri práci na *Rivers of Babylon*, sa Pišťanek zmienil aj v časopiseckom rozhovore: „...nebyť Ballekovho Pomocníka, tak by nikdy nebolo ani Rácza.“ (Na slovo s Petrom Pišťankom. In: *Slovenské pohľady*, roč. 108 (1992), č. 2, s. 32.)

priamemu hodnoteniu (moralizovaniu), úvahy sú v ňom redukované na minimum a vyskytujú sa najmä v pásme postáv (pričom tieto „reflexie“ vedú skôr k zosmiešneniu postáv, k nastoleniu komickej nerovnováhy medzi tým, čo si o sebe myslia a aké v skutočnosti sú) – avšak skutočnosť, že postava ako Rác má v novej dobe úspech a nikto ju nedokáže zastaviť, implicitne, ale dostatočne jasne zhodnocuje celú spoločnosť. Výpoveď slúži daniu, vpred ho posúvajú jednoduché, hutné a epicky presné vety; slovná zásoba je primeraná svetu románu, preto jej súčasťou sú aj funkčné vulgarizmy a iné subštandardné jazykové prostriedky.

Rivers of Babylon nadväzuje na niektoré staršie modely literatúry, využíva napríklad objektivnosť realistického prístupu ku skutočnosti (aj Rác hovorí o sebe v tretej osobe, priama reč postáv je v rozprávaní transformovaná do nevlastnej priamej reči, kde absentujú úvodzovky, často sa využíva polopriama reč: spomenuté gramaticko-štylistické postupy znižujú mieru subjektívosti výpovede). Vývinovo je román odklonom od modernistickej subjektivity, ktorá charakterizovala v 60-tych rokoch a potom po novembri 1989 tvorbu predchádzajúcej generácie. Je protikladný k zložitému vnútornému svetu moderných slovenských autorov. Ak Pišťankov vševediaci rozprávač dá čitateľovi nazrieť do vnútra postavy, tak iba preto, aby sa jej vysmial. S postmodernou spája román intertextualita, ale aj funkčné, téme a autorskému zámeru primerané využitie žánrových schém populárneho (periférneho, žánrového) písania, ktorým sa tzv. vysoká literatúra v mene originality (pôvodnosti) vyhýbala. *Rivers of Babylon* je čitateľsky vďačným dielom, ktoré je zároveň aktuálnym svedectvom o svojej dobe.

Druhá Pišťankova kniha *Mladý Dôňč* (1993) sa skladá z troch novelistických prác. Dve z nich majú identifikovateľný dobový pôdorys (Debutant sa odohráva na prelome 80-tych a 90-tych rokov, Muzika je zasadená do obdobia normalizácie), v titulnej próze je evokovaná bližšie neurčená dávnejšia minulosť, ktorá nadobúda až mýtický rozmer a skôr než ku konkrétnemu historickému obdobiu odkazuje prostredníctvom siete intertextuálnych alúzií k minulosti slovenskej literatúry. V *Mladom Dôňčovi* Pišťanek rozvíja tú istú a rovnako deziluzívnu koncepciu človeka, aká bola východiskom jeho debutového románu. V jeho poňatí postavu určujú živočíšne potreby, predovšetkým sex a rôzne ďalšie podoby konzumu: pre Ulmera v próze debutant je to najmä jedlo, ale aj sex nadobúda konzumnú podobu (aj uspokojenie tejto potreby sa dá zabezpečiť materiálne a bez citového interasu, prostredníctvom prostitúcie alebo pornografie). Telesnosť, ovládajúca Pišťankove postavy, takmer úplne potláča ich duchovnú a citovú stránku, pokusy povýšiť telesné uspokojenia na lásku sa končia trápny

fiaskom⁹⁶. Protagonisti *Mladého Dôňča* žijú v jednoduchom svete každodennej skúsenosti a ich príležitostná snaha nájsť v ňom tzv. vyšší zmysel vyznieva do stratena a smiešne. Radikálnej kritike zdola tak podrobuje Pišťaňek aj všetky pokusy postáv o presiahnutie (transcendenciu) svojho biologického určenia, či už majú podobu umenia, náboženstva, nacionalizmu alebo filozofie. Svetu umenia, reprezentovanému divadlom, sa autor vysmial v *Debutantovi*; v *Muzike* sa pôvodná oslobodzujúca sila hudby rozplynie v námezdnom hraní po baroch, ale aj v nutnosti naplňať ideologické požiadavky režimu (členovia rockovej skupiny musia zložiť kantátu k výročiu „Vítazného februára“). V novele *Muzika Pišťaňek* presne vystihol rozdvojenosť normalizačnej doby: skladala sa z tzv. verejného života, teda súboru vyprázdnených rituálov, prostredníctvom ktorých obyvatelia vyjadrovali svoju lojalitu režimu – a paralelne s tým sa pohybovali v privátnom svete svojich skutočných záujmov, vzťahov, túžob. V kontexte domácej ponovembrovej prózy má dôležité miesto titulná novela *Pišťankovej* druhej knihy:

S protagonistom príbehu Ľudevítom Dôňčom sa stretávame vo chvíli, keď má prvýkrát opustiť rodný dom: začína pracovať vo fabrike a spoznáva nový, dovtedy nepoznaný svet. Domáce prostredie je hyperbolizovaným obrazom úpadku a degenerácie (rodina alkoholikov, postihnutá mentálne i fyzicky). Dôňč sa zamestná vo fabrike a napokon sa dostane aj do mesta, v ktorom ešte nikto z jeho okolia nebol a ktoré predstavuje tajomný, povestami opradený priestor. Navštívi tam aj verejný dom a obohatený o nové skúsenosti sa na chvíľu vráti domov, aby vzápätí odišiel hľadať zmiznutého deda, ktorý jediný predtým dokázal zabezpečiť normálne fungovanie gazdovstva a rodiny.

Na rozdiel od ostatných dvoch noviel knihy sú východiská titulnej prózy priznane literárne. Mladý Dôňč je súborom intertextuálnych odkazov, v ktorom sa prekrýva niekoľko vrstiev slovenskej literárnej tradície. Obraz rodiny má oporu v *kritickom realizme* Timravy, predovšetkým v próze Ľapákovci, pričom úpadok je tu exponovaný v grotesknej hyperbolizácii (zveličení), ktorá rozprávania posúva smerom k paródii. Vzťah k literárnej tradícii, hoci ide o vzťah subverzívny (podvratný), nadväzuje Mladý Dôňč aj prostredníctvom jazyka diela (hojne využíva archaickú lexiku i syntax, napr. inverzný slovosled alebo onykanie ako formu oslovenia). Pišťaňek nadväzuje aj na ďalšie žánrové a kultúrne schémy: *výrobný román* ako jeden zo základných typov socialistického realizmu je východiskom stvárnenia fabriky, v tradičnej slovenskej kultúrnej opozícii dedina – mesto má oporu aj obraz mesta ako mýtického priestoru

⁹⁶ Lásku chce márne od svojej príležitostnej sexuálnej partnerky napr. protagonista novely *Muzika* Martin Junec, avšak nakoniec sa musí zmieriť so skutočnosťou, že ona „*prechádza svojim i jeho životom s citovým nasadením morskej huby*“. (*Mladý Dôňč*, 1993, s. 199.)

hriechu a neresti. Novela je čitateľsky vd'ačnou, veselou literárnou hrou s postupmi a žánrami, avšak nejde o hru samoučelnú. Zviditeľňuje určité kultúrne a mentálne stereotypy, aktuálne v čase jej vzniku, ale aj dnes. Je demontážou národného mýtu prostredníctvom jazyka a postupov literatúry, ktorá ho utvárala. Tento Piš'ankov príspevok k téme slovacity a Slovákov nadväzuje na ironickú líniu tvorby P. Vilikovského (cyklus Slov... zo záveru 60-tych rokov, naratívna burleska *Večne je zelený...*). Mladý Dôňč bol v 1. pol. 90-tych rokov aj príspevkom k vtedy aktuálnej téme postavenia literatúry v nových spoločenských podmienkach, ktoré definitívne pochovali jej tradičné funkcie (národno-buditeľskú – výchovnú, národnoreprezentatívnu, služobnú, spoločensko-kritickú...), vychádzajúce z mýtizovaného pojmu ľud a jeho idealizovaného obrazu.

Parodickým nadviazaním na socialistický realizmus Peter Piš'ánek získal a dotvoril si štýlové prostriedky, ktoré sa zdali byť modernizmom definitívne prekonané: jednoduchú a jednoznačnú vetu (áno, áno – nie, nie); hutné pomenovanie, ktoré bolo v opozícii ku komplikovanému a často neurčitému vyjadreniu vnútorného stavu roztriešteného moderného subjektu; výraz zodpovedajúci stvárňovanému plebejskému svetu a jeho obyvateľom, ktorí v snahe prežiť nemajú čas zaoberať sa vlastným vnútom. Spomenuté nadviazanie predstavovalo začiatkom 90-tych rokov dôležitú štýlovú inováciu jazyka slovenskej literatúry a malo vplyv aj na ďalší rozvoj slovenskej prózy. V Piš'ankovom pohľade na svet nedominoval subjekt, nemá tú výlučnosť a hodnotovú dominanciu, ktorú mu udelila moderna. Je to pohľad sociálny až sociologizujúci, ktorým vidí človeka zvonku, ako súčasť spoločenských vzťahov a kolektívnych identít, ale zároveň bez tradičnej idealizácie a štylizácie (napr. ľudovej). K takto zvecnenému človeku pristúpil ako k materiálu, bez ilúzií a bez utopickej výstuže predstáv o šťastnej budúcnosti, ktorá tvorila ideové východiská socialistického realizmu. Z neho prebral niektoré zobrazovacie postupy (napr. jednoznačnosť a určitú monumentalizáciu pri tvorbe postáv), no zároveň zosmiešnil jeho ideologický základ. Rovnako vecne však dokázal vidieť aj človeka v novej epoche, v období po r. 1989. Prozaické začiatky Petra Piš'anka v 80-tych rokoch biograficky i štruktúrne (štylisticky i pohľadom na svet) súvisia s tvorbou **DUŠANA TARAGELA** (1961): viacero ranných próz napísali spolu (neskôr knižne vyšli v súbore *Sekerou a nožom*, 1999). V spolupráci pokračovali aj neskôr, keď začiatkom 90-tych rokov iniciovali parodickú sériu časopiseckých príbehov na pokračovanie o tajnom agentovi Rogerovi Krowiakovi a stali sa jej najvýznamnejšími autormi (vychádzala v Kultúrnom živote v rokoch 1990 – 1992, knižne vyšla pod titulom *Vlastnou zbraňou zblízka*, 2002). Aj niektoré samostatné Taragelove

poviedky a novely napísané v 80-tych a 90-tych rokoch sú typologicky príbuzné s tvorbou Petra Pišťanka. Spája ich téma normalizačnej súčasnosti, prostredie priemyselnej výroby (napr. Taragelova novela *Cudzinci v noci* i Pišťankova parodická poviedka *Súdruh Bozonča* – ideálna pracovná sila sa odohrávajú v chemickom kombináte), ale aj ironický postoj k stvárňovanému svetu. Východiskom samostatnej Taragelovej knižnej tvorby je parodická subverzia (podvrátenie) niektorých foriem žánrového písania (dobrodružnej literatúry, rozprávky...) a rôznych druhov príručiek (kniha z roku 2006 *Vražda ako spoločenská udalosť* podáva nezaujímavým jazykom „základy spoločenského správania pri vražde“, zbierka kratších próz *Polrok bez sexu* z r. 2013 vychádza zo žánrového základu tzv. ženskej literatúry). Prvou Taragelovou samostatnou knihou sú *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* (1997): čitateľská intencia (zameranie) tohto súboru krátkych próz je dvojaká, sú určené – ako to signalizuje už titul knihy – deťom i dospelým. Základným rozprávačským postupom je tu hyperbola (zveličenie), porušenie miery, medzi deťmi a rodičmi je nastolený príkry kontrast, oproti tradičnej idealizácii detského sveta, utváraného podľa želaní dospelých, alebo oproti jednostrannému uplatneniu tzv. detského aspektu modeluje Taragel svojich malých hrdinov ako hysterických tyranov alebo čudáckych neurotikov, ktorí ničia nervy i život svojim rodičom. Ak už východiskový žáner tradičnej, napr. ľudovej rozprávky je postavený na určitom zveličení, na fantazijnej extenzifikácii stvárňovaného sveta, v *Rozprávkach pre neposlušné deti...* sa tento princíp uplatňuje ad absurdum: hyperbolizácii podliehajú aj štandardné princípy rozprávkového žánru, napr. postup trojnásobného opakovania, ktoré Taragel znásobuje (v Rozprávke o Katke, ktorá sa všade stratila sa protagonistka stratí prvý, druhý, tretí, ale aj dvestosedemdesiaty tretí raz). Grotesknú modalitu rozprávania zvýrazňuje výtvarná a grafická podoba knihy. Ilustroval ju – rovnako ako Pišťankovo *Rivers of Babylon* alebo časopiseckú sériu o Rogerovi Krowiakovi – Dangler, ktorého výtvarný prejav vychádzajúci z komiksu a karikatúry vyvracia naruby ustálené predstavy o ilustrácii detskej knihy – práve tak, ako Taragelove „rozprávky“ narúšajú tradičnú predstavu o forme a funkciách detskej literatúry.

Parodické prvky v prózach Pišťanka a Taragela sú súčasťou repertoáru zvecňujúcich postupov, veď samotný žáner paródie je založený na zvecnení, na osamostatnení a rekonfigurácii nápadných prvkov pôvodnej štruktúry, ktorá začína byť pociťovaná ako významovo vyprázdnená, klišéovitá, predvídateľná a teda esteticky neproduktívna. Ostáva len „vec“ (súbor znakov, charakteristických postupov) videná zvonku, ktorej pôvodné vnútorné významové určenie sa stráca – podobne ako je človek u Pišťanka nahliadaný iba vo svojej javovej, iným prístupnej podobe, bez ochoty vziať vážne jeho vnútornú (subjektívnu)

sebaprojekciu, ktorá sa vždy ukáže ako falošná, smiešna. Spomenutý deziluzívny zvečňujúci prístup k stvárňovanej skutočnosti spája tvorbu Pišťanka a Taragela s prozaickými prácami **IGORA OTČENÁŠA** (1956). Prvé prózy publikoval časopisecky ešte pred rokom 1989, debutoval súborom rôznorodých kratších próz *Kristove šoky* (1991, Kraskova cena za prvotinu). Súvislosť niektorých textov s tvorbou Pišťanka a Taragela je zjavná na pláne prostredia (dedina, fabrika, krčma...), ale aj pri stvárnení postáv, ktoré sú modelované „zdola“ a ironicky (s dôrazom na ich biologickú stránku a jednoduché plebejské záujmy), či pri odkazoch na popkultúru (v poviedke *Môj svet je vidiek* odkazuje titul na dobovú populárnu pieseň). V iných prózach svojho debutu nadväzuje autor na tradíciu antiutopickej⁹⁷ literatúry, kritizujúcej totalitné spoločenské systémy: poviedka *Zo života živého obrazu* je rozprávaním o zvecnení, ktorému podlieha jednotlivец zapojený do veľkých kolektivistických projektov (odkazuje k prednovembrovému fenoménu spartakiád, masových cvičení, v ktorých tisícky vzájomne koordinovaných účastníkov utvárali svojimi telami alegorické obrazy). S utopickým prístupom, ktorý v zásade predstavuje alternatívu ku skutočnosti, modelové dotiahnutie niektorých jej tendencií vo vízii, predstave (platí to rovnako pre pozitívnu aj negatívnu utópiu), je do určitej miery spätá aj ďalšia Otčenášova kniha *Keby... (Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska)* (1998).

Kniha vyzerá ako učebnica dejepisu: platí to tak pre rozprávanie (je venované „historickým“ udalostiam po skončení druhej svetovej vojny, teda spoločenskému a politickému vývinu Slovenska po r. 1945), ako aj pre formálnu a grafickú stránku diela (je ilustrované „dobovými“ fotografiami s príslušnými popiskami, na margách sú v heslovitej podobe zhrnuté najdôležitejšie udalosti – tento postup predtým využil aj Pavel Vilikovský v burlesknej novele *Večne je zelený...*). Otčenáš však nie je historik a to, čo napísal, nie je učebnica, ale parodická mystifikácia jednej podoby historiografického diskurzu. V dobovom kontexte išlo o polemicko-parodickú reakcia na produkciu nacionalizujúcej historiografie (reprezentovali ju najmä historici Vnuk a Ďurica: podtitulom a grafickou úpravou obálky kniha priamo reaguje na prácu Milana S. Ďuricu *Dejiny Slovenska a Slovákov*). Zdanlivo vecným jazykom podáva udalosti, ktoré sa nestali. Ako už titul napovedá, rozprávanie je postavené na predpoklade, že v určitom momente sa svetové dejiny (a v závislosti od nich aj dejiny Slovenska) uberali iným

⁹⁷ Antiutópia na rozdiel od tradičnej utópie predstavuje budúcu spoločnosť nie v podobe ideálu, ale katastroficky, v podobe, ktorú by dostala, keby sa niektoré pôvodne pozitívne idey dotiahli ad absurdum, pervertovali (zvrátili vo svoj opak) a zneužili sa. Najznámejším dielami tejto línie sú alegorická *Zvieracia farma* a román *1984* od britského spisovateľa Georga Orwella. *1984* podáva víziu totalitnej spoločnosti, ktorá už neovláda svojich členov len fyzicky (prinucovaním, násilím), ale aj zvnútra, mentálne, tým, že sa zmocňuje ich vedomia.

smerom, než v skutočnosti (2. svetovú vojnu vyhral Hitler), a pokúša sa na základe tohto predpokladu domyslieť aj ďalší vývin až k súčasnosti (ide o uvažovanie na spôsob „čo by bolo, keby...“). V tejto súvislosti nadväzuje próza na tzv. *alternatívny historizmus*⁹⁸ a prináša inú, možnú, hoci nerealizovanú verziu minulosti. Postavy Otčenášovho rozprávania sú historické (Hitler, Tiso, Mach, Ďurčanský...), majú svoje skutočné charakterové črty, len ich osudy sú iné než tie, ktoré poznáme z dejepisu. Zdrojom komiky v rozprávaní nie je len čitateľom evidovaný rozdiel medzi realitou histórie a autorskou fikciou, mystifikáciou, ale tiež skutočnosť, že jedno aj druhé (fakt i výmysel) je možné podať rovnakým spôsobom, rovnakou štylistikou a s využitím totožnej rétorickej výstuže.

Ironický tak nie je iba Otčenášov vzťah k minulosti, ale aj k spôsobom, akými sa o nej vypovedá. Názorne predvádza, ako sa jazyk histórie (vedy, poznania, vzdelania) v určitých podmienkach (najmä v ideologicky reglementovaných spoločnostiach, u nás napr. v prednovembrovom režime) kontaminuje (znečisťuje) jazykom ideológie, presvedčovania, manipulácie. *Keby* zviditeľňuje a zosmiešňuje tieto tendencie, teda prispôsobovanie obrazu sveta predstavám aktuálne vládnucej garnitúry (o tom, že rekonštrukcia minulosti slúži aktuálnym potrebám, svedčí u Otčenáša viacnásobne sa vyskytujúci rozpor v hodnoteniach niektorých osobností: ako kladné vystupujú v čase, keď sú na politickom výslní, ako záporné v čase, keď sa dostávajú do nemilosti a prehrávajú). V prípade obrazu minulosti nejde len o priamu lživosť určitých tvrdení, ani o zamlčovanie nepohodlných faktov, ale o spôsob práce s jazykom, v ktorom do zdanlivo objektívnej výpovede nenápadne a práve preto manipulatívne preniká hodnotový aspekt. Každá ideologicky znečistená výpoveď chce adresátovi vnútiť istý postoj, citovú orientáciu, ktorá by ho mala viesť aj k určitému, zvonku vyžadovanému konaniu. Otčenášova kniha tento zámer predvádza v parodickom zveličení a tak ho demaskuje.

V 90-tych rokoch 20. st. nebol alternatívny historizmus v slovenskej literatúre celkom novým fenoménom. Ako súčasť širšej parodickej a mystifikačno-ironickej línie slovenskej literatúry (vytvárali ju niektoré prózy J. Lenču, M. Zelinku, P. Jaroša, R. Slobodu či P. Vilikovského) sa objavuje už v 60-tych rokoch. Z diel spomenutej línie sa záujmom o jazyk, ktorým sa

⁹⁸ Alternatívny historizmus je legitímnou súčasťou historiografického uvažovania, ako aj spôsobom literárneho spracovania minulosti, založeným na jej možných, ale nenaplnených, neuskutočnených priebehoch. Význam tohto prístupu pri poznávaní minulosti výstižne zhrnul popredný slovenský historik Ľubomír Lipták: „Súčasná historiografia sa nevyhýba úvahám o alternatívach dejinného vývoja, nepovažuje ich za pusté márnenie času. Alternatívne scenáre nás nútia presnejšie analyzovať faktory, ktoré viedli k tomu či onomu vývoju, oceňovať osoby, udalosti, postavenie i pomer síl, nosnosť ich predstáv, plánov i nástrojov ich uskutočňovania.“ (Lipták, Ľ.: „Vzostupy“ a „pády“ Gustáva Husáka. In: Plevza, Viliam: *Vzostupy a pády (Gustáv Husák prehovoril)*. Bratislava : Tatrapress, 1991, s. 178.) V literatúre patrí k najznámejším dielam alternatívneho historizmu román Roberta Harris *Fatherland* (1992), rozvíjajúci – podobne ako Otčenáš – situáciu po Hitlerovom víťazstve v 2. svetovej vojne.

stvárnjuje minulosť, ale aj parodickou intenciou Otčenášova práca najviac približuje k *Didaktickej kronike rodu Hohenzollerovcov* od Jána Lenču (napísané 1964, kompletne vydané 1968) a cyklu Slova Pavla Viličovského (Slovo o Divnom Jankovi, ...o Muromcovi a ...o Turčínovi), ktorý vznikol na prelome 60-tych a 70-tych rokov (niektoré prózy boli už vtedy publikované časopisecky, ako celok vyšiel cyklus v *Eskalácii citu* až v záver 80-tych rokov).

Peter Pišťanek, Dušan Taragel a Igor Otčenáš sa vo svojej tvorbe z 90-tych rokov 20. storočia vymedzili voči predchádzajúcim modernistickým tendenciám domácej prózy, teda predovšetkým voči autorom, ktorých začiatky boli spojené so 60-tyimi rokmi. So subjektom empatizujúci (do subjektu sa vcitujúci) modernistický prístup nahradili zvecnením, deziluzívnym pohľadom zvonka. Ironicky prehodnotili domácu tradíciu, či už literárnu (Pišťanek v *Mladom Dôncovi*), alebo národno-historickú (Otčenášovo *Keby*). Tzv. vážnu literatúru priblížili k populárnym žánrom i popkultúre ako znovuobjavovanému fenoménu ponovembrového obdobia. Posilnili epickú zložku prózy, príbehovosť, v rozprávaní položili dôraz na vonkajšie dianie, ktoré dostalo prednosť pred analýzou vnútra postáv, pred psychologizovaním – rovnako ako irónia pred citovosťou. Debutujúci Peter Pišťanek na samom začiatku 90-tych rokov vydal posledný relevantný sociálny román slovenskej prózy s objektivizujúcou tendenciou, román, ktorý nie je založený na strete jednotlivca a spoločnosti (a na uplatnení osobného, individualizovaného pohľadu), ale nahliada spoločnosť zvonku, nezaujato, konštatujúco, vecne. Pišťankova tvorba z 90-tych rokov, najmä prvé dve knihy, predstavuje najvýraznejšiu inováciu slovenskej prózy v prvom desaťročí po novembri 1989.

6.

Próza 90-tych rokov a jej vyústenie do nasledujúceho desaťročia

(Tendencie, autori, diela)

V priebehu 90-tych rokov zásadné spoločenské zmeny, ktoré sa v oblasti literatúry prejavili najskôr v usporiadaní literárneho života, začali podstatnejším spôsobom formovať aj konfiguráciu aktuálnej domácej prózy. Tzv. postmoderná, za svojim predobrazom vo svete o približne dve desaťročia oneskorená a zrýchlene reflektovaná situácia sa prejavila v slovenskej literatúre ako kombinácia plurality a nezáväznosti, v paralelnej existencii poetík i v rôznosti spôsobov, akými sa nadväzovalo – afirmatívne i konfrontačne – na rôzne domáce i svetové tradície. Samotný postmodernizmus ako literárny smer bol za tohto stavu iba jednou z možností, väčšinou vymedzovanou iba veľmi vágne. Predstavy o tom, ako by mohla a mala vyzeráť aktuálna próza od polovice 90. rokov, nemali podobu ucelených programov, ktoré by sa vzájomne polemicky konfrontovali alebo iným spôsobom spolu komunikovali. Možno ich odvodiť skôr z hotových prozaických výkonov, ale v ich rôznorodosti sa ťažko dala nájsť tvorba s takým významom a dominanciou, akú len pre pár rokmi (na prelome 80. a 90. rokov) mali pre súčasníkov diela Tatarku, Vilikovského či Pišťanka. Neznamená to, že sa prestali objavovať kvalitné prózy, načrtnutý stav skôr súvisel s vonkajšími príčinami, s postupne sa meniacim postavením literatúry v rýchlo sa meniacej spoločnosti, so situáciou, v ktorej si literárne a spoločenské pole ešte len hľadali vzájomný vzťah⁹⁹.

V nasledujúcich kapitolách sa pokúsím postihnúť aspoň základné z tendencií, ktoré sa začali objavovať v domácej próze približne od polovice 90-tych rokov (či v tomto čase začali byť zrejmé ako tendencie), pričom zmienim aj tvorbu niekoľkých pozoruhodných spisovateľov, ktorá sa len ťažko zaraďuje do generačných alebo smerových súvislostí. Pôjde o autorov nových a väčšinou mladších, ktorí sa ako prozaici etablovali v domácej literatúre až v tomto desaťročí.

Dobové aktualizácie starších tendencií v tvorbe mladšej generácie

(Dekadencia, modernizmus a magický realizmus po slovensky)

⁹⁹ Viac o tejto situácii nájde záujemca v prvej kapitole skrípt.

Od polovice 80-tych rokov sa začalo formovať zoskupenie mladých básnikov, ktorí sa prezentovali ako „barbarská generácia“. Jej jadro tvorili Ján Litvák, Kamil Zbruz a Andrijan Turan, voľnejšie s nimi boli spojení aj Ivan Kolenič a Jozef Urban. Prichádzali s emocionálne vypätou a zážitkovo dotovanou poéziou vychádzajúcou z generačného pocitu mladých ľudí, ktorého základom bol vzdor, protest (do určitej miery nadväzujúca na básnické a spoločenské gesto amerických beatnikov¹⁰⁰). V ponovembrovom období viacerí členovia tohto voľného združenia začali písať a vydávať aj prózu. Ivan Kolenič (1965), najvýraznejší básnický debutant z obdobia pred r. 1989 (zbierka *Prinesené búrkou*, 1986), vydal dve novelistické prózy, ktorými nadviazal na odkaz literárnej dekadencie, na literatúru fin de siècle (obdobie prelomu 19. a 20. storočia) a jej poetiku šoku a provokácie sa pokúsil preniesť do novej literárnej i spoločenskej situácie. Prvá z nich, nazvaná *Mlčať* (1992), už dobovo symptomatickým titulom odkazuje na vtedy aktuálnu problematiku krízy jazyka, komunikácie, vyjadrovania, teda aj krízy literatúry; hrdina prózy sa svoj pocit životnej vyčerpanosti, vyžitosti snaží prekonať silnými dráždidlami, medzi ktorými popri erotike nechýba ani krvismilstvo, násilie či zločin. *Mlčať*, ale aj nasledujúca Koleničova próza *Porušenie raja* (1994), boli už v čase vydania čítané ako do istej miery anachronické pokusy o renováciu dekadentnej moderny. Podobne bol hodnotený aj v roku 1993 vydaný *Spitý imidž* Kamila Zbruz (1964), žánrovo ťažko identifikovateľná publikácia na polceste medzi avantgardným experimentom a recesiou.

Najvýraznejším a napriek tomu trochu zabudnutým prozaickým dielom sa z autorov „barbarskej generácie“ v 90. rokoch predstavil **Ján Litvák** (1965). Jeho knižný debut *Samoreč* (1992) je zbierkou krátkych prozaických textov, založených na výraznej štylistickej inovácii. Šesť básní v próze má nezreteľnú, miestami sa strácajúcu dejovú líniu, ich spoločnou témou je hľadanie vlastnej, osobnej reči, odkazujúce na limity bežného, spoločne zdieľaného jazyka. V kontexte dobovej prózy je Litvákova prvotina alternatívou k brutálne jednoznačnému aktu pomenúvania u Pišťanka, ale aj voči koncepčnému postmodernizmu 90. rokov (T. Horváth), ktorý sa snažil odkryť vyprázdnenosť textových štruktúr prostredníctvom imitácie a paródie (v tejto koncepcii bola literatúra už iba súborom postupov riadených nadosobnými jazykovými štruktúrami, ktoré mali ovládať subjekt). Ján Litvák je autorom viacerých kníh, ktoré sú osobné a pritom žánrovo synkretické (ide o texty, v ktorých sa

¹⁰⁰ Beatnici (z angl. beat generation = zbitá generácia), nekonformné literárne, ale aj spoločenské hnutie mladých Američanov v 2. pol. 50-tych rokov, jeho najznámejšími predstaviteľmi boli básnici Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti a prozaik Jack Kerouac, erbovými dielami Ginsbergovo Vytie (Howl, 1955) a Kerouacovo Na ceste (On the Road, 1957). Tvorba tohto zoskupenia bola u nás známa a až kultovo populárna (aj zásluhou výborných prekladov českého básnika Jana Zábranu), s Ginsbergom sa pri jeho návšteve Československa v polovici 60-tych rokov stretli v Bratislave členovia básnickej skupiny Osamelí bežci.

stierajú presné žánrové vymedzenia, o práce kombinujúce postupy cestopisu, reportáže, eseje, prózy a poézie), vo viacerých z nich autor zhodnotil svoje skúsenosti z niekoľkých ciest do Indie.

Najvýraznejším mladým autorom 90-tych rokov nadväzujúcim na modernistické východiská bol Vladimír **Balla** (1967, práce podpisuje iba priezviskom Balla). K literárnej moderne a v širšom zmysle k literárnosti sa hlásil aj zjavnými a skrytými intertextuálnymi odkazmi v textoch svojich próz (Kafka, Thomas Mann, Handke...). Prvé prozaické práce publikoval od roku 1992 časopisecky (Dotyky, Literárny týždenník), debutoval zbierkou poviedok *Leptokaria* (1996, Cena Ivana Krasku za najlepší debut). Už v nej sa Balla predstavil ako vyspelý autor s premyslenou koncepciou prozaickej výpovede a charakteristickým, aj v neskoršej tvorbe variovaným typom postavy. Je ním osamelý až disociovaný subjekt, stvorený z útržkov literárnych sugescií (jeho hypercitlivosť a narcizmus odkazujú k dekadencii, odcudzenosť k existencializmu či Kafkovi) a fragmentov nevlúdnej provinčnej skutočnosti. Balla nadviazal na domácu, literárnu Európou a svetom inšpirovanú modernistickú líniu prózy 60-tych rokov, reprezentovanú najmä J. Johanidesom a sčasti R. Slobodom, rozvíja jej citlivosť voči sociálnemu margu (v slovenských pomeroch ho reprezentuje „okres“/„okresnosť“ ako analógia k provinčnosti, malosti, trápnosti), banalite každodenného prežívania: jej ubíjajúcu všednosť dokázal tento prozaik vyvážiť jazykovo artistne štylizovaným spôsobom stvárnenia. Napriek viacerým výrazným postmodernistickým znakom je Ballova tvorba zakotvená v modernizme, pretože jej východiskom je stvárnenie sveta v zdôraznene subjektívnej hypostáze, hoci aj ide o subjekt už len v akejsi zvyškovej, stále ubúdajúcej, invalidnej podobe. S jeho aspoň náznakovým zachovaním súvisí aj nárok na originalitu ako konštitutívny znak moderny (tento nárok sa v postmoderne, ktorá demaskovala subjekt ako antropomorfnú ilúziu zdedenú po osvietenstve a literatúru predstavila ako výsledok práce nadosobných jazykových štruktúr, stiera ako iluzívny). Kombinácia literárnych a životných východísk v Ballovom písaní sa v jazyku jeho diel prejavuje ako osobitá podoba prekladu z reči intelektuála do reči pospolitého človeka a naopak. Ballov výraz osciluje medzi týmito dvomi idiómami, v napätí medzi nimi vzniká aj určitý druh neradostného humoru. Druhá Ballova kniha *Outsideria* (1997) je kolážou vytvorenou z pôvodne samostatných próz a prozaických fragmentov, z ďalších kníh tohto plodného autora spomeniem výberovo zbierky krátkych próz *Gravidita* (2000), *De la Cruz* (2005), *Cudzí* (2008) a štylizovane biografický spomienkový román *V mene otca* (2011).

Ak centrom Ballovoho prozaického sveta je osamelý, spoločenských väzieb zbavený a sám pre seba nesamozrejmý subjekt, v rozprávaniach Pavla Rankova (1964) sa stal dominantným

prvkom príbeh (plán deja). Tento autor sa v 90-tych rokoch a prvej polovici nasledujúceho desaťročia prezentoval krátkymi prózami (*S odstupom času* – 1995, *My a oni / Oni a my* – 2001, *V tesnej blízkosti* – 2004; neskoršie romány, napr. *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*) patria už do inej vývinovej línie slovenskej prózy). Pre Ballove postavy je neistá ich existencia, pre Rankovove to, čo sa s nimi a okolo nich aktuálne deje, kde končí ich vlastná projekcia skutočnosti (vízie, sny, predstavy) a kde začína skutočnosť sama. Takéto rozštiepenie dovtedy všednej, až banálnej reality, jej ozvláštnenie iracionalitou bolo v časoch Rankovových začiatkov už tradičným východiskom prózy s tajomstvom. Na Slovensku tento čitateľsky vďačný subžáner úspešne rozvíjal od konca 60-tych rokov D. Mitana, zo svetových autorov mu novú, filozoficky i psychologicky náročnú a tvarovo virtuóznou, až experimentálnu náplň od 50-tych rokov nachádzal argentínsky prozaik Julio Cortázar, v jednoduchšej podobe, vystavanej na prekvapivom vyústení premyslenej zápletky prózu s tajomstvom spopularizoval Roald Dahl. Tento menej náročný model rozvíjal v domácich pomeroch aj Rankov. Kritické zhodnotenie výsledkov jeho snahy bolo nejednoznačné: pre niektorých kritikov predstavoval typ eklektického, na cudzích i domácich vzoroch závislého autora, pre iných napĺňal predstavu o vyrovnávaní kroku so svetovou prózou, završenie slovenského sna o modernej, aj mimo územia Slovenska konvertibilnej literatúre.

Výrazným autorom 90-tych rokov bol predčasne zosnulý prozaik, talentovaný rozprávač **Václav Pankovčín** (1968 – 1999). Sčasti pokračoval v domácej tradícii regionálne¹⁰¹ príznakovej prózy, tú však zároveň ozvláštnil nadviazaním na jednu z výrazných línií svetovej povojnovej literatúry, ktorá od 60-tych rokov dostala nie celkom presné pomenovanie *magický realizmus*¹⁰². Pankovčín pochádza z východu Slovenska, z obce Papín¹⁰³ neďaleko

¹⁰¹ V novej slovenskej literatúre k prozaikom, u ktorých celok alebo časť diela má svoju identifikovateľnú regionálnu konkretizáciu, patria napr. niektorí predstavitelia naturizmu a lyrizovanej prózy, F. Hečko, V. Šikula, L. Ballek, P. Jaroš či P. Hruz.

Spojenie *regionálna literatúra* má v bežnom používaní negatívne konotácie, regionalizmus sa často zamieňa s provinčnosťou. Pojem však možno použiť vo viacerých vecných a hodnotovo neutrálnych významoch. Označuje (1.) literatúru vznikajúcu mimo centra: historicky by v tomto prípade bola väčšina domácej literatúry regionálnou, keď napr. do r. 1918, keď centrom bol Martin, bola z regiónu väčšina relevantných autorov (Hviezdoslav, Kukučín, Timrava...). V ďalšom význame pod regionálnou literatúrou rozumieme (2.) tvorbu tematicky a motivicky spätú s regiónom prostredníctvom jazyka (nárečové prvky), reálií, identifikovateľného plánu postáv (príkladom môže byť Hečkov *Červené víno* a pri novších autoroch väčšina Šikulovej či Zelinkovej tvorby, Ballekove knihy venované Palánku, Jarošova *Tisícročná včela* alebo Rakúsove *Temporálne poznámky*). Regionálne môže byť (3.) aj jedným členom protikladu regionálne – univerzálne/globálne, kultúrnej opozície odvodenej z dichotómie konkrétne – všeobecné. V takomto vymedzení má už aj hodnotovú príznakovosť podľa toho, či sa autor vo svojom diele obracia k určitému lokálne vymedzenému spoločenstvu (národ, kraj, obec...), alebo kladie dôraz na všeobecný ľudský základ, na to, čo nás ako ľudí spája ponad lokálnu príslušnosť, rodové určenie či konfesiu.

¹⁰² Pojem *magický realizmus* sa často používa ako súhrnné označenie pre modernú hispanoamerickú literatúru (literatúru národov Južnej a Strednej Ameriky) približne od polovice 60-tych rokov, od čias tzv. juhoamerického literárneho boomeru (v tomto období, medzi rokmi 1963, keď vyšiel román J. Cortázara *Nebo, peklo, raj*, a 1968, v ktorom bol vydaný Márquezov román *Sto rokov samoty*, sa táto tvorba úspešne presadila v Európe i vo svete).

Humenného. Z tohto priestoru vychádzal pri tvorbe fiktívnej obce Marakéš, ktorá sa stala centrom jeho prozaického sveta v poviedkových a novelistických knihách *Marakéš* (1994), *Tri ženy pod orechom* (1996) a *Bude to pekný pohreb* (1997). Pankovčín sa pokúsil o vytvorenie modernej mytológie miesta, pre jeho fantazijný priestor, zaľudnený originálnymi nezvyčajnými postavami, platia slová Jána Johanidesa o Orave, ktorú charakterizoval ako kraj, kde „o zázraku sa hovorí ako o niečom bežnom“. Nápadná spätosť s magickým realizmom, najmä s Márquezovým románom *Sto rokov samoty*, však predstavuje aj určitý problém pri recepcii Pankovčínových kníh: čitateľ a kritika boli postavení pred otázku, či a do akej miery je množstvo iracionálnych a fantaskných prvkov v jeho prózach – napr. voľné cestovanie v priestore a čase, zjavenia a prítomnosť zosnulých vo svete živých – primeraných svetu, do ktorého ich vkladá. Nie celá tvorba tohto autora bola viazaná na regionálno-mýtický priestor Marakéša, román *Polárny motýľ. Priestor 3 x 4* (1997) má biografické podložie a je spomienkou na študentský internátny život.

Časť autorov mladšej generácie nadviazala v 90-tych rokoch na niektoré už skôr známe a slovenskou literatúrou apropriované (osvojené, zvládnuté) modely prozaickej tvorby. Výsledky takéhoto prístupu boli rôzne, niektorým – najmä Litvákovi a Ballovi – sa podarilo prekročiť východiskové inšpirácie smerom k originálnej a v danom čase aj vývinovo relevantnej výpovedi.

Feminizmus

Začiatok 90-tych rokov bol obdobím zrýchlenej recepcie teórií, ideí a konceptov, ktoré boli v prednovembrovom období prístupné iba v obmedzenej miere. Zároveň sa v tomto čase stali súčasťou spoločenského diskurzu problémy dovtedy nereflektované alebo potláčané, medzi nimi aj problematika postavenia žien v spoločnosti a od nej sa odvíjajúci súbor otázok

Hispanoamerická literatúra je ale podstatne členitejšia, magický realizmus v nej tvorí iba jednu významnú líniu, reprezentovanú najmä menami Gabriela Garcíu Márqueza či Maria Vargasu Llosu. Magický realizmus je historicky, mentálne, kultúrne a tematicky spätý s priestorom, v ktorom vznikal, teda s miestom zrážky a postupnej koexistencie viacerých rôznorodých kultúr (prírodné národy, veľké civilizácie predkolumbovskej éry, katolicizmus španielskych a portugalských kolonizátorov...): tento priestor ho aj literárne motivuje a odôvodňuje, preto pokusy preniesť niektoré jeho motívy (fantazijnosť, zázračnosť, iracionalitu...) do domácej literatúry sa často ukážu ako neúspešné, končiace na úrovni ornamentu a bez skutočne ústrojnej spätosti s plánom prostredia (Jaroš: Tisícročná včela). (Viac o problematike hispanoamerickej literatúry pozri Anna Housková: *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v eseji a v románech)*. Torst : Praha, 1998; kniha prináša kompetentný historický i typologický prehľad problematiky vrátane registra základných tém a toposov tejto tvorby.)

¹⁰³ S Papínom je spätá aj tvorba prozaikov Jána Pataráka a Milana Zelinku.

v širokom slova zmysle rodových. Išlo o diskusiu, rozvíjanú v západoeurópskych spoločnostiach kontinuálne desiatky rokov a zasahujúcu celú sociálnu sféru – ekonomiku, právny systém a prirodzene aj kultúru a umenie. Na túto líniu uvažovania o spoločnosti na Slovensku nadviazali členky feministického združenia Aspekt (pod týmto názvom založili aj knižné vydavateľstvo a vydávali najvýznamnejší časopis takéhoto zamerania v 90-tych rokoch).

Jednou z nich bola **Jana Juráňová** (1957), prozaička, autorka divadelných hier a kníh pre deti, najvýznamnejšia predstaviteľka feministickej literatúry¹⁰⁴ na Slovensku. Do oblasti literatúry vstupuje feminizmus s predpokladom, podľa ktorého podobne ako v iných oblastiach spoločenského života sa dominancia mužov prejavuje aj v literatúre (empiricky je postrehnuteľná v početnom nepomere medzi spisovateľmi a spisovateľkami) a v jazyku (zdieľaný jazyk je jazykom mužov a vyjadruje ich záujmy a pomer ku svetu); zároveň ženská skúsenosť so svetom a jazykom sa tak radikálne líši od mužskej, že na jej základe vzniká zásadne odlišná a v tejto odlišnosti rozpoznateľná literárna tvorba. Úlohou feministickej literárnej tvorby by teda malo byť nachádzanie jazyka, ktorý by primerane dokázal vyjadriť ženskú skúsenosť. Tieto tézy Jana Juráňová po prvých dvoch knihách *Zverinec* (zbierka poviedok, 1994) a *Siete* (dvojnoveľa, 1996) najdôslednejšie uplatnila v intertextovom pamflete *Utrpenie starého kocúra* (2000). Polemicky nadviazala na prózu Pavla Vilikovského *Eskalácia citu I* (knižne v súbore próz *Eskalácia citu*, 1989), ktorá je rozprávaním o znásilnení invalidného dievčaťa. Námetom Vilikovského prozaickej fikcie bola skutočná udalosť, resp. jej ohlas v tlači; Juráňová tento prípad rozvíja a domýšľa z pohľadu obeť, ktorá sa cíti dvojnásobne ponížená: nielen tým, čo ju postihlo, ale aj tým, že poslúžila ako východisko k fabulácii, ktorej autorom bol muž z hľadiska rodovej príslušnosti v zásade neschopný zdieľať jej extrémnu skúsenosť (tým, že sa zmocnil udalosti, ktorá patrila iba jej, ju v prenesenom slova zmysle druhýkrát „zneužil“). Rozhodne sa spisovateľ potrestať: zoznámí sa s ním, využije jeho opitosť, unesie ho a uväzní na odľahlom mieste, pričom svoju samotu má využiť na pokánie. Juráňovej polemická próza sa točí okolo otázky, či môže písať muž v mene ženy, a odpovedá na ňu záporne. *Utrpenie starého kocúra* je ideologicky fundovaný text, epická ilustrácia určitej tézy.

Rovnaké sú aj ideové východiská ďalšej Juráňovej prózy, rozsiahlej novely *Orodovnice* (2006). Polemicky zameraná kniha sa skladá z najprv samostatných a napokon sa

¹⁰⁴ V tejto súvislosti sa používajú aj všeobecnejšie pojmy *ženské písanie*, event. *písanie žien*. Vymedziť literárnu tvorbu žien ako „ženskú literatúru“ by v tomto kontexte bolo zavádzajúce, pretože termín odkazuje na populárnu literatúru (jej žánre určené ženskému publiku, ako napr. červená knižnica alebo dievčenský román, sa niekedy nediferencovane označujú ako ženská literatúra).

prelínajúcich vnútorných monológov troch žien, ktoré sa zložia do slovensky reprezentatívneho príbehu jednej patriarchálno-katolíckej rodiny. Významové dianie novely sa pohybuje od spoločenského k privátnemu: všetko z vnútorného sveta postáv je podmienené alebo motivované zvonku (rodovými stereotypmi, vytesnenými historickými traumami, pokrytectvom inštitucionalizovanej viery...). Kniha má spoločensko-kritické ambície tak smerom k súčasnosti (masmédiá, cirkev, politika), ako aj do minulosti. Spoločným zdrojom tráum, ktoré prežívajú protagonistky je rodina – novodobé Slovensko v malom – reprezentovaná dvoma bratmi (jeden ľudák, druhý odbojár, komunista a režimistický spisovateľ). Dejiny sú v *Orodovniciach* stvárnené ako svet mužov, do ktorého sa bezdejinné ženy jednoducho nedostanú. Aj v ďalšej próze *Žila som s Hviezdoslavom* (2008) rozvíja Juráňová tradičný sujet feministického písania, osud ženy ukrytej v tieni veľkého muža, tentoraz manželky básnika P. O. Hviezdoslava Ilony Novákovej. Zmyslom takejto prózy je dať hlas tej, ktorú nebolo počuť, ukázať, že aj ona má právo na svoj príbeh (či aspoň, ak budeme parafrázovať slová P. Vilikovského, právo „povedať si svoju vetu vo svojom príbehu“).

Ako programovo feministická a postojovo jednostranná je tvorba Jany Juráňovej na Slovensku dost' osihotená. To už nemožno povedať o širšie poňatom „ženskom písaní“ či „písaní žien“: v súčasnej slovenskej próze, ktorá má skutočne výpovedné ambície, v posledných rokoch dominujú autorky (A. Vášová, M. Haugová, E. Farkašová, M. Kompaníková, I. Dobrakovová, S. Žuchová, Z. Kepplová, M. Rosová, M. Modrovich...). Nepochybne ide o fenomén, ktorý súvisí s hlbšími štruktúrnymi zmenami v spoločenskom a literárnom poli – ale rovnako platí, že pre emancipáciu žien v slovenskej literatúre posledného štvrt'oročia veľa urobili príslušníčky domáceho feministického hnutia, združené okolo vydavateľstva a časopisu *Aspekt*, teda aj Jana Juráňová, či už vlastnou tvorbou, ale aj neúnavnou organizačnou prácou.

Programový postmodernizmus

Už v diskusii nad súdobou modernou prózou v 60-tych rokoch sa hovorilo tvorbe, ktorá zviditeľňuje „nielen svoje čo, ale aj ako“, o písaní „obnažujúcom svoju metódu“, teda o takom prístupe, pri ktorom autor nielen jazykovo stvárnjuje určitú víziu sveta, ale reflektuje aj spôsob, akým to robí. Na začiatku 90-tych rokov sa tento prístup uplatnil vo vyhrotenej podobe v niekoľkých tézach, ktoré spochybňovali tak tradičnú podobu autorstva (autorský

subjekt s nárokom na pôvodnosť – v nadväznosti na francúzskeho teoretika a kritika Rolanda Barthesa bola reč o „smrti autora“), ako aj vzájomný referenčný vzťah literatúry a skutočnosti (literatúra mala vznikáť ako samopohyb jazykových, žánrových či iných tradíciou etablovaných štruktúr bez subjektívneho ručenia, teda opäť len z literatúry). V takomto chápaní zásadný význam získavala intertextualita, tvorba prestávala byť priestorom jedinečnej výpovede, ktorú garantuje subjekt, ale vpisovala sa do siete, v ktorej jednotlivé „uzly“ (diela) boli navzájom prepojené, spolu komunikovali a na seba odkazovali (autonómnosť takéhoto priestoru vo vzťahu k vonkajšej realite potvrdzovalo teoretické rozpracovanie problematiky fikčných svetov).

Uvedené poňatie, ktoré zároveň rušilo väčšinu tradičných spoločenských funkcií literatúry, bolo pre časť nastupujúcich autorov začiatkom 90-tych rokov prítomné aj preto, že táto doba naozaj spochybnila prednovembrové, do veľkej miery umelo udržiavané poňatie literárnej tvorby. Reakciou na jeho prežívajúce formy bolo ich recesívno-parodické spochybnenie a podvrátenie. Tento prístup si osvojilo aj voľné združenie mladých literátov Maternica (už názov bol ironickým odkazom na Maticu ako prežitú národno-konzervatívnu inštitúciu, mentálne kotviacu v 19. storočí). Jeho členom bol aj Tomáš Horváth (1971), dvojdomý autor (prozaik a neskôr aj literárny vedec¹⁰⁵), ktorého reflektovane analytický a koncepčný prístup k literatúre sa premietol aj do prozaickej tvorby. Od začiatku 90-tych rokov do polovice nasledujúceho desaťročia vydal viacero kníh najmä kratších próz (*Akozmia* – 1992, *Niekoľko náhlych konfigurácií* – 1997, *Vražda marionet* – 1999, *Zverstvo* – 2000, *Divák* – 2002, *Antikvariát* – 2004). Vo svojom písaní využíva rôzne formy intertextuality, najmä paródiu. Ide o tvorbu, ktorá zdôrazňuje vlastnú hravosť a nezáväznosť vo vzťahu k realite: akoby výsledkom skeptického prístupu k možnostiam výpovede a literatúry bolo úsilie potvrdiť písaním márnosť písania. Horváth je autorom literatúry, ktorá priznane vzniká z literatúry, pričom „odhaľuje“ štruktúry, postupy, stratégie, stojace za dielom (žánrové, štylistické, motivicko-tematické...). Parafrázuje niektoré žánre, často aj tie, ktoré sú z hľadiska tzv. vysokej literatúry považované za poklesnuté (detektívka, thriller, psychologická próza s tajomstvom...), ale aj konkrétnych autorov a literárne smery (L. Klíma, Kafka, Cortázar, no aj slovenský naturizmus a z jeho predstaviteľov Švantner). V 90-tych rokoch Horváthovo písanie napĺňalo jednu z možných predstáv o tom, čo by mal byť postmodernizmus v próze (išlo najmä o využitie jeho subverzívnych intencií). V tomto prístupe sa prelínal názor na

¹⁰⁵ T. Horváth je autorom viacerých literárnovedných monografií (napr. *Dušan Mitana* – 2000, *Rétorika histórie* – 2002), v posledných rokoch sa intenzívne venoval reflexii detektívneho žánru, výsledkom jeho práce je monumentálna a v slovenských pomeroch výnimočná práca *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru* (2011).

literatúru či literárny program s tvorbou, pričom koncepčno-rationálna stránka dost' často prevažovala, a to na úkor elementárneho čitateľského zážitku.

Príslušníkmi rovnakého generačného zoskupenia ako T. Horváth sú aj autori parodickej prózy *Univerzita* (1996) Marek Vadas (1971) a Eman Erdélyi (1972): s Horváthom zdieľali recesisticky uvoľnenú atmosféru vysokoškolského literárneho života na začiatku 90-tych rokov (ďalší autor, ktorý vyšiel z tohto prostredia, podpisoval svoje práce menom Tom von Kamin a v roku 1996 vydal prózu *Tom von Kamin: I. alebo Žltý penis*). *Univerzitou* autori nadviazali na žáner tzv. univerzitného románu (vo svete ho spopularizoval David Lodge, na Slovensku je jeho najvýznamnejším predstaviteľom S. Rakús¹⁰⁶), ktorý ironicky a často až satiricky zviditeľňuje mechanizmy akademickej vzdelávacej a vedeckej prevádzky. Pre rozprávanie Vadasa a Erdélyiho bola východiskom situácia na vysokých školách po roku 1989, keď mnohí z pedagógov boli nútení rýchlo a často oportunisticky prispôbiť sa novej dobe. Štylistický profil rozprávania v tomto diele, ale aj postoj rozprávača k stvárnenej skutočnosti nadväzuje na vtedy aktuálnu a vplyvnú tvorbu Petra Pišťanka. Marek Vadas ešte v prvej polovici desaťročia samostatne debutoval knihou *Malý román* (1994), zbierku krátkych, sčasti snovo a impresionisticky ladených próz a lyrických epických miniatúr. Témou jeho neskoršej prozaickej tvorby sa stala Afrika (*Liečiteľ* – 2006, *Čierne na čiernom* – 2013).

Postmodernizmus sa v slovenskej ponovembrovej literatúre nepresadil ako čistý, programovo vyhranený smer (nedá sa o ňom hovoriť v rovnakom zmysle, ako hovoríme o existencializme či novom románe v 60-tych rokoch), zanechal však svoju neprehliadnuteľnú stopu v tvorbe niektorých relevantných autorov. Viaceré jeho charakteristické prvky sú identifikovateľné v prózach P. Vilikovského, P. Pišťanka, I. Otčenáša či Ballu.

Trendy literatúra

Postmoderná situácia sa do literárneho poľa vpisovala aj stieraním hodnotových a typologických hraníc medzi tzv. elitnou či vysokou tvorbou a populárnou produkciou (literatúrou špeciálnych funkcií). Ani predtým nešlo o uzavreté a vzájomne nekomunikujúce systémy, avšak literárny postmodernizmus a jeho dôraz na viacnásobne „kódovanú“ tvorbu (na diela zložené z niekoľkých žánrových a štruktúrnych vrstiev, na knihy, ktoré je možné

¹⁰⁶ Rakús sčasti využil žánrovú štruktúru univerzitného románu v prózach *Excentrická univerzita* a *Nenapísaný román*.

čítať viacerými spôsobmi¹⁰⁷) hranice medzi vysokou a populárnou literatúrou spriestupnil v dovedy nevidanej miere. Na pomedzí týchto dvoch subsystémov vzniká aj *trendy literatúra*, čerpajúca svoju energiu z jedného aj druhého.

Trendy literatúra nadväzuje na sériovú, funkčne limitovanú a komunikačne (čitateľsky) špecifikovanú populárnu produkciu, ku ktorej zaujíma vedome ambivalentný vzťah. Otvorene prijíma jej vonkajšie stratégie, predovšetkým reklamné, stotožňuje sa so snahou osloviť čo najširší okruh čitateľov. Súčasťou marketingu je prezentácia autora, utváranie jeho identity (napr. u Michala Hvoreckého ako rebela, ktorý prerástol zatuchnutú konzervatívnu provinciu, ako značky či inými spôsobmi) alebo naopak jej utajovanie (Maxim Matkin). Tvorcovia tejto literatúry však zároveň zdôrazňujú vlastnú odlišnosť od východiskového, nekomplikovane populárneho typu produkcie – väčšiu šikovnosť, schopnosť reflexie, nadhľad, gramotnosť. Ponúkajú zároveň „šampón aj kondicionér“, teda zábavu i umenie v jednom. Ak je v tejto súvislosti reč o marketingových stratégiách, tak preto, že v niektorých prípadoch je čoraz ťažšie stanoviť hranicu, pred ktorou končí dielo a za ktorou sa začínajú viac či menej záväzné reči o ňom, najmä ak nie je zrejmé, čo je produktom čoho. Vyššie spomenuté stratégie knihu nielen sprevádzajú, ale poskytujú v podobe rôznych doslovov a iných sprievodných javov záväzné výkladové inštrukcie k čítaniu a napokon prenikajú aj do jej významových štruktúr: autor-značka a „značkovosť“ sa stávajú súčasťou významového diania diela a dosť často ho aj prekrývajú. Trendy literatúru v 2. polovici 90-tych rokov a v nasledujúcom desaťročí vytvárali autori rôznych generácií, určitá rôznorodosť sa prejavila aj vo výsledkoch ich písania. Ide o pomerne heterogénnu skupinu kníh, ktoré sa líšia tak autorským zámerom, ako aj hodnotovým nastavením diela (jeho vzťahom k umeleckej literatúre). Väčšinu z nich spájajú románové ambície, no predovšetkým pokus o spoločenský presah, aktualizácia intencia: na rozdiel napr. od 60-tych rokov nepodávajú „svedectvo o dobe“, ale „zachytávajú trendy“ – civilizačné, konzumné, duchovné, spoločenské, ľúbostné... (väčšinou ide o hotové názory a životné pravdy prispôbené tej ktorej cieľovej skupine). Nevyklučuje sa ani tematizácia bližšej minulosti v prípade, že sama táto minulosť je aktuálne „trendy“. Súčasťou takéhoto písania je aj okázalá a na obdiv vystavovaná nonkonformita, kriticizmus, šokantnosť a pod.

Časťou svojej tvorby sa k trendy literatúre približuje dramatik, básnik a prozaik Viliam Klimáček (1958), ktorý ešte v 80-tych rokoch založil dodnes fungujúce divadlo GUnaGU. Jeho prvou knihou bola básnická zbierka *Až po uši* (1988), po roku 1989 publikoval viacero

¹⁰⁷ Vid' poznámku o Ecovom *Mene ruže* v exkurze venovanom postmodernizmu v 4. kapitole.

próz (*Ďalekohľadenie* – 1991, *Panic v podzemí* – 1997, *Váňa Krutov* – 1999, *Nad'a má čas* – 2002, *English is easy, Csaba is dead* – 2004... Príkladom trendy písania je Klimáčkova kniha z roku 2007 *Námestie kozmonautov*, ktorá zvíťazila v súbehu o román roka. Ako dielo písané pre konkrétnu príležitosť tematizovalo to, o čom sa predpokladalo, že mohlo v čase vydania zaujať. Román využíva generačný aspekt, stvárňuje svet tak, ako ho vidia nie veľmi úspešní ľudia stredného veku, ktorí vyrástli v reálnom socializme a po novembri už nemali dost' síl naplno sa presadiť v okresných pomeroch. Aktuálnu sociálnu problematiku (nezamestnanosť) Klimáček zručne skombinoval s absurditou a bizarnosťou (motív domáceho majstra, ktorý v šope vyrába raketu) do dobre čitateľného celku, ktorý nenudí a ani hlbšie nezasiahne.

Najznámejším predstaviteľom trendy literatúry je prozaik a publicista Michal Hvorecký (1976). Pozornosť vzbudil predovšetkým titulnou novelou debutového prozaického súboru *Silný pocit čistoty* (1998), príbehom tínedžera, ktorý rafinovaným a krutým spôsobom zavraždí spolužiačku a stane sa po tomto čine mediálnou hviezdou. Hvorecký do rozprávania zakomponoval väčšinu dobových emblémov, ako reklama, konzum, značkovosť, manipulačná sila médií... Akcentoval v ňom zároveň generačný pocit, predstavil svet mladých ľudí odmietajúcich tradičné kultúrne hodnoty a spoločenské normy, ako aj modernistický introspektívny model literatúry: predstavitelia nesentimentálnej, spotrebiteľsky orientovanej sebastrednej generácie už neuvažujú nad stavom sveta, ale chcú si užiť všetko, čo ponúka – a podobne, pokiaľ ide o literatúru, ich už nezaujíma vnútorný svet postáv, ale chcú sa baviť akčným príbehom. Hvorecký na chvíľu znovuoživil tradičnú kultúrnu dichotómiu mladí – starí a dal jej dobovo aktuálny imidž. Po debutovej knihe vyšla Hvoreckému zbierka *Lovci & zberači* (2001), v ktorej antropologickú dichotómiu (rozdelenie pravekého človeka na dva typy) aplikoval na konzumnú súčasnosť, v ďalšej tvorbe sa sústredil na dobovo vyžadovaný románový žáner (*Posledný hit, Plyš, Eskortá...*), nedávno vydal aj knihu pamätí (*Spamäti*, 2013). Hvorecký je najvýraznejším predstaviteľom súčasnej podoby spisovateľa, popri prozaickej tvorbe sa publicisticky angažuje vo verejnej sfére (a blogosfére – prostredníctvom diskusných fór v elektronických médiách), je aktívnym účastníkom literárneho života (čítačky, prezentácie kníh...), autorom žánrovo a tematickým pružným a zároveň kompatibilným s globalizovanou literárnou prevádzkou (znalosť jazykov mu umožňuje aktívne sa podieľať na vývoze svojho literárneho diela do zahraničia, najmä nemeckej jazykovej oblasti, a využívať príležitosti na tvorivé pobyty).

Ak sa meno M. Hvoreckého ponúka ako určitá „značka“, cieľavedome budovaná autorom samým, iný autor trendy písania Maxim E. Matkin sa rozhodol na seba upozorniť tak, že svoju identitu zatajil (ide o pseudonym, ktorý má však tiež podobu značky – neobjavuje sa len

na obálkach kníh, ale aj v rubrike novín, kde odpovedá na otázky čitateľov, týkajúce sa partnerského života). Matkin sa svojich čitateľov na konci 90-tych rokov rozhodol osloviť prostredníctvom vtedy nového média, prvý román publikoval vo forme čítania na pokračovanie v elektronickom časopise In-zine a knižným vydaním sa tak obracal k už pripravenému publiku. V tom čase – a platí to aj v súčasnosti – začali pri uplatnení literárnej tvorby dôležitú úlohu zohrávať vonkajšie okolnosti (marketing, schopnosť prezentovať dielo ako udalosť a autora ako značku či človeka s príbehom alebo tajomstvom), ale napríklad aj dráždivý, mnohosľubný a trochu tajomný titul (Matkin ho pre svoje knihy dokázal vymyslieť, vid' názvy prvých románov: *Polnočný denník* – 2002, *Láska je chyba v programe* – 2004, *Mexická vlna* – 2005, *Mužské interiéry* – 2007, *Miluj ma ironicky* – 2007), ako aj určitá seriálovosť (knihy vychádzajú v pravidelných intervaloch, pripravené publikum už čaká na ďalšiu). Matkin sa od prvých kníh približoval žánrovému písaniu (jeho najúspešnejšou odnožou je na Slovensku ženská literatúra, reprezentovaná autorkami ako Keleová-Vasilková či Nagyová Džerengová), avšak prvoplánový sentiment tohto typu produkcie dokázal navonok nahradiť iróniou, pričom jeho prózy mali v porovnaní s populárnou produkciou konkrétnejšie generačné a miestami aj historické kontúry (príbeh využíva napätie medzi súčasnosťou a spomienkami na detstvo v „starom“ režime – pred rokom 1989). Ako generačnú výpoveď možno čítať Matkinovu *Mexickú vlnu*, rozprávanie o súdobých tridsiatnikoch, ako aj o nových fenoménoch – trendoch –, ktoré tejto vekovej kategórii priniesli 90-te roky (život bez stáleho partnera – singles, napätie medzi kariérou, vzťahmi a predstavami o rodinnom živote...).

Trendy literatúra je úzko spätá s novými formami literárneho života, ktoré sa na Slovensku začali objavovať postupne v priebehu 90-tych rokov, so zmenou obrazu spisovateľa v tomto období, ako aj so svetom médií. Jej autori reflektovane využívajú prvky a postupy populárnych žánrov (horor a sci-fi u Hvoreckého, ženská literatúra u Matkina), no zároveň neskrývajú ambíciu svojou tvorbou niečo vypovedať (najčastejšie by malo ísť o generačnú výpoveď).

Znovuobjavenie subjektu: prechod do ďalšieho desaťročia a k súčasnosti

Významná časť literatúry 90-tych rokov mala konceptuálny alebo nedeklarovane programový charakter, nadväzovala buď na určité modely a postupy literárnej tvorby (dekadencia, modernizmus, magický realizmus), programové tézy (postmodernizmus, dekonštrukcia),

tradíciu (hoci išlo o nadväzovanie subverzívne a parodické, ako v prípade P. Pišťanka) alebo na modely ideologické (feminizmus). Aj východiskom pre stvárnenie subjektu, kedysi východiskovej zložky modernizmu, boli skôr jeho predchádzajúce literárne hypostázy (Balla), než aktuálna individuálna skúsenosť – výsledkom bol abstraktný model subjektu, za ktorým sa strácala jeho empiricky predstaviteľná a historicky či dobovo konkretizovateľná podoba. Na prelome 90-tych rokov dvadsiateho a nultých rokov dvadsiateho prvého storočia sa slovenská próza začala znovu približovať k súčasnosti, k aktuálne zakúšanému svetu. Sprostredkovateľom tohto pohybu bol opäť subjekt, ale už v inej než tradične modernistickej kultúrnej forme, subjekt konkrétnejší, vznikajúci s využitím biografických (príp. aj autobiografických) licencií a postupov a manifestujúci príslušnosť k svojmu „tu“ a „teraz“.

V prvej polovici nultých rokov bol najvýraznejším autorom prechodu k biografickej subjektivite Mária Kopcsay. Tento prístup, aktuálny aj dnes, vymedzuje zároveň v širokom slova zmysle poňatú *súčasnosť* domácej prózy.

Výrazne sa uplatnil v pozoruhodnom, hoci v čase vydania takmer prehliadnutom románovom debute **Jaroslava Rumpliho** (1971) *Svet je trest* (1999). Niektoré autoreflexívne pasáže knihy, zaoberajúce sa procesom písania, budia síce dojem trochu oneskoreného vyrovnávania sa so sugesciami postmodernizmu, a aj hlavná a v titule proklamovaná myšlienka knihy, podľa ktorej je svet trestajúcim a neodpúšťajúcim mechanizmom, je povahy skôr abstraktne špekulatívnej než empirickej, ale jej epické rozvinutie v pláne prostredia a postáv je prekvapivo presvedčivé. Príbeh zachytáva dve fázy jedného života: tou prvou je pobyt protagonistu v Británii, kde si zarába ako opatrovník imobilných, v druhej je sám po nehode pripútaný na invalidný vozík a stará sa o neho imigrant z bývalého Sovietskeho Zväzu. Okrem toho, že rozprávanie má prekvapivé a pôsobivé vyvrcholenie, tematizuje reálie, ktoré sa stali pre najmä mladšiu literatúru nasledujúceho obdobia charakteristickými a takmer záväznými: skúsenosť s pobytom v cudzine a na ňu naviazané otázky domova a identity. Skeptickým, miestami až katastrofickým pohľadom na aktuálnu skutočnosť ako skutočnosť civilizačne úpadkovú pripomína Rumpliho román dnes populárnu tvorbu francúzskeho autora Michela Houellebecqua (najmä jeho debut *Rozšírenie bojového poľa*). Po vydaní debutu sa Rumpli na niekoľko rokov publikačne odmlčal, až takmer po desiatich rokoch vydal ďalšiu knihu *V znamení hovna* (2008) a po nej *Kruhy v obilí* (2010).

Najvýraznejším prozaikom prvej polovice nultých rokov sa stal **MÁRIUS KOPCSAY** (1968). Upútal pozornosť už prvými prácami, ktoré posielal do literárnych súťaží (bol finalistom súťaže Poviedka), debutoval zbierkou kratších próz *Kritický deň* (1998, cena Ivana Kraska za debut). Kritika knihu prijala nejednoznačne, jedna jej časť s porozumením a druhá

odmietavo. Už prózy tejto ešte nie celkom vyrovnanej knihy spája pre Kopcsaya charakteristická postava súčasného hrdinu, outsidera, ktorého vnútorný život a fantázia sú bohatšie než jeho schopnosti spoločensky sa uplatniť. Debutová zbierka je prvou časťou voľného prozaického cyklu, jeho pokračovaniami sú knihy *Stratené roky* (2004) a *Zbytočný život* (2006). V Kopcsayovej tvorbe dominuje každodennosť, jeho hrdinovia žijú v ustavičnom strachu o prežitie, sú zamestnaní permanentným riešením praktických problém, ich život je plný nenaplnených ambícií a mindrákov. Pod rôznymi menami a označeniami, ktoré majú spoločný významový základ a signalizujú neúspech, slabosť či apatiu (Troska, Mucha, Spáč), prechádza Kopcsayovými prózami rovnaký, generačne príznakový hrdina. Detstvo a mladosť strávil prežil v období normalizácie (70-te a 80-te roky 20. st.) a nedokázal včas zareagovať na možnosti, ktoré ponúkla zmenená doba po roku 1989. Nie je prítiažlivý, má sklony k neurózam a hypochondrii, nedokáže naplniť svoje erotické sny, nie je ani takým spoľahlivým partnerom a otcom, ako by chcel. Sám seba vidí ako zbytočného človeka a s pribúdajúcimi rokmi sa v tomto pociete utvrdzuje (postupnosť dobre signalizujú deficitné tituly poviedkového triptychu – od aktuálnej situácie, *kritického* dňa, prechádza hrdina cez *stratené* roky k vedomiu *zbytočnosti* vlastného života). Kopcsayovi sa prostredníctvom protagonistov jeho próz podarilo vystihnúť generačne príznakový životný pocit človeka, ktorý sa ocitol v medzipriestore dvoch sociálnych a technologických epoch (reálneho socializmu 70-tych a 80-tych rokov a nanovo konštituovaného raného kapitalizmu rokov 90-tych), ale aj v medzipriestore dvoch období života – detstva (ktoré sa už nevráti) a veku dospelosti (s jeho nárokmi sa nevie vyrovnáť, stotožniť, zmieriť). Na prvý pohľad je Kopcsay prozaik každodennosti, ktorú jeho protagonisti vnímajú ako banálnu, agresívnu a deprimujúcu. Nelíši sa veľmi od prozaickej skutočnosti P. Pišťanka, toho Kopcsay pripomína aj jazykom (vo svojich rozprávaniach využíva subštandardné výrazy, aj vulgarizmy). Rozdiel je v autorskej perspektíve. Pišťankov rozprávač sa díva na svet, do ktorého zasadil svoje príbehy, zvonku, zachováva si od neho rozprávačský odstup, kým subjekt Kopcsayových próz vie, že súčasťou tohto nevlúdneho svet je aj on sám. Vnútorné napätie a napokon aj neokázalý pátos dodáva Kopcsayovým prózám nenápadný pohyb protagonistov od toho, čo ich obklopuje, rôzne podoby väčšinou iluzórného úniku, upínanie sa k niečomu, čo presahuje pascu bezprostrednej situovanosti: k fantázii denného snívania, k zvyškom prírody v našom okolí, no predovšetkým k detstvu, buď k vlastnému, alebo k tomu, ktoré postavy znovuprežívajú prostredníctvom svojich detí.

V názve románu *Domov* (2005) sa objavuje u Kopcsaya častý a v románe kľúčový motív nezabývanosti, dôležitý aj pre tvorbu nasledujúcej prozaickej generácie. Rozprávanie je

zasadené do obdobia jedného roka a rámcované sťahovaním do nového bytu, v ktorom protagonista, „podnikateľ s písmenkami“ Mucha, hľadá a nevie nájsť skutočný domov. Aj jeho príbeh – ako vo väčšine Kopcsayových próz – je na povrchu humorný až groteskný, ale skryte tragický. Záverečná vízia smrti ako posledného a vlastne jediného skutočného „domova“ je podaná ambivalentne: možno ju chápať ako fraškovité zveličenie hypochondrických tráum neurotického hrdinu, ale aj ako existenciálne nahliadnutie pod povrch vecí a javov. Kopcsayov zdanlivo insitný, ale v skutočnosti premyslený literárny svet je založený na vnútornej reflexii postavy. Rozprávanie je síce formálne vedené v tretej osobe, ale prepojenie medzi kvázi vonkajškovým rozprávačom a hrdinom prostredníctvom polopriamej a zmiešanej reči zabezpečuje neustálu, vnútorne účastnú prítomnosť protagonistu v diani. Kopcsayovo písanie nadväzuje na tradíciu novej, civilizačne orientovanej sociálno-diagnostickej slovenskej prózy (Rudolf Sloboda 70-tych a 80-tych rokov, Ivan Hudec, Jozef Puškáš, Dušan Mitana, z autorov 90-tych rokov Peter Pišťanek a Dušan Taragel). Na prvý pohľad neusporiadaný, syntakticky „roztraseň“ na mnohých miestach významovou vatou kontaminovaný jazyk¹⁰⁸ má okrem toho, že nepriamo charakterizuje protagonistovi blízkeho rozprávača, aj autonómnu funkciu: práve na miestach, kde komunálna slovenčina postáv presakuje aj do pásma rozprávača, je diagnosticky primeraná „roztekajúcem sa“ svetu, ktorý tento jazyk utvára. Ide teda o funkčnú, štýlotvornú neumelosť, nie o negramotnosť či insitné písanie.

Próza *Mystifikátor* (2008), pokus ozvláštniť rozprávanie prvkami sci-fi, upozornila na problematické miesta Kopcsayovho písania, na jeho neschopnosť rozlúčiť sa s niektorými detskými fascináciami a podnetmi (autor ešte vydal novelu *Medvedia skala* – 2009 a poviedkovú zbierku *Veselé príhody z prázdnin* – 2011).

Prostredníctvom Kopcsayovej tvorby sa v slovenskej próze výraznejším spôsobom opäť objavili rozpoznateľné kontúry vonkajšieho sveta – súčasnosť (aj jeho protagonistu by sme mohli pomenovať ako *súčasníka*, slovom, ktoré patrilo skôr prednovembrovej epoche a postupne sa z verejného diskurzu vytratilo). Ak na začiatku 90-tych rokov dominoval literárnemu stvárneniu spoločnosti Pišťanekov sociologizujúci nadhľad, o desať rokov neskôr vytvoril Kopcsay svoju prozaickú verziu komunálnej skutočnosti prostredníctvom pohľadu

¹⁰⁸ Podobu a zároveň funkčnosť jazyka Kopcsayových próz, v ktorom sa uplatňuje aspekt postavy, možno priblížiť krátkym úryvkom: „Spáč ráta s tým, že nebude musieť šoférovať a dá si pred jedlom aperitív na uvoľnenie, je to prakticky teda vlastne akosi jediná radosť v jeho živote a v poslednom čase nielen radosť, ale takpovediac prakticky povinnosť a nevyhnutnosť, duševná očista, jediný spôsob ako večer neupadnúť do úplnej depresie (...). Ale kým si túto terapiu organizmus nevyhnuje hneď ráno, zrejme sa ešte nedá hovoriť o alkoholizme.“ (Zvýraznil V. B.)

človeka, ktorý je jej zajatcom. Takáto osobná, dôveryhodne empirickým subjektom
garantovaná perspektíva bude určujúca pre slovenskú prozaickú tvorbu až do dnešných dní.

II. SÚČASNOSŤ SLOVENSKEJ PRÓZY

1.

Prozaická tvorba po roku 2000

Literatúra aktuálna a súčasná

Z vývinového hľadiska pojem súčasná literatúra nie je celkom totožný s označením aktuálna literárna produkcia. Výsledky aktuálneho diania sú nám práve teraz k dispozícii vo svojej materiálnej podobe, teda – v oblasti literatúry – väčšinou ako nedávno vydané knihy (kritériom ich aktuálnosti sú vonkajšie okolnosti, teda čas ich vzniku, čím sú novšie, tým sú ako produkty aktuálnejšie). Iba samotná aktuálna existencia im však nezaručuje, že budú aj súčasné. Rozhoduje o tom ich významový potenciál, teda schopnosť komunikovať s literárnou a v ideálnom prípade aj so spoločenskou a ľudskou súčasnosťou, eventuálne túto súčasnosť utvárať. Aj literárna – v našom prípade prozaická – súčasnosť má svoje časové rozpätie, ktoré sa mení v závislosti od situácie, od vývinového rytmu literatúry (tak môžeme hovoriť o „dlhej“ súčasnosti, o obdobiach bez výraznejších vývinových zmien, ale aj o súčasnosti „krátkej“, nastupujúcej po výraznejšom paradigmatickom zlome a rýchlo vystriedanej zlomom ďalším).

Pri porovnaní s dynamickými 90-tymi rokmi je obdobie posledných približne desiatich rokov dobou bez výraznejších paradigmatických zmien, teda dobou, ktorú môžeme charakterizovať ako zmienenú „dlhú“ súčasnosť. V nej sa ďalej uplatňujú viaceré tendencie i väčšina autorov z predchádzajúcej vývinovej etapy, zároveň sa výraznejšie a v jednotlivých prípadoch aj v podobe pozoruhodných tvorivých výkonov presadzuje znovuobjavená *subjektivita*, model prózy ako *osobnej výpovede*. Inou, skôr zvonku, teda spoločenskou objednávku motivovanou tendenciou je *historizácia prózy*, väčšinou naviazaná na románový žáner: jej výsledky sú problematické tak vo vzťahu k dejinnému vedomiu (nejde o jeho rozšírenie, ale skôr o prozaickú replikáciu jeho aktuálneho stavu), ako aj v pomere k žánru a literárnej tradícii (autorom tejto línie sa väčšinou nepodarilo dosiahnuť úroveň najlepších diel venovaných nedávnej minulosti, ktoré vznikli v prednovembrovom období, úroveň napr. Ballekovho *Pomocníka* či *Agátov*). Pokiaľ ide o minulosť, jej presvedčivejší obraz priniesla próza osobnej pamäti (Rozner), než knihy založené na predzjednaných historizujúcich konceptoch (Rankov, Krištúfek). Zo súčasnej prózy sa takmer vytratil generačný aspekt, aj autormi kníh, ktoré sa etablovali v širšom spoločenskom priestore (napr. získali v súčasnosti najpopulárnejšie literárne ocenenie Anasoft Litera), sú príslušníci rôznych vekových

kategórií, predstavitelia celého generačného spektra (od Vilikovského, Vášovej, Rakúsa či Zelinku cez Ballu a Vadasa až po Kompaníkovú). V tvorbe inak veľmi rôznych autoriek a autorov možno nájsť v posledných rokoch určité tematické spojivá: v súvislosti s možnosťami voľnej migrácie sa napr. znovu objavila ako nosná téma domova (Kopcsay, Žuchová, Kompaníková, Kepplová), inak tradičná a v domácej literatúre etablovaná v tvorbe viacerých významných autorov predchádzajúcich generácií (napr. Šikula, Ballek, Rúfus, Válek, Dušek). Nasledujúci prehľad na rozdiel od predchádzajúcich kapitol nemá systematizujúce, ani typologické ambície, nie je ani pokusom o vyčerpávajúcu sumarizáciu všetkého, čo sa v slovenskej próze objavilo v posledných rokoch. Keďže ide o súčasnosť, nie je možné prejsť od jednotlivých textov k ich literárnohistorickej konceptualizácii (modelovému zovšeobecneniu) – na to ich ešte nevidíme z dostatočného časového odstupu. Ponúkam charakteristiku diel, ktoré v posledných rokoch zaujali literárnu kritiku, pričom niektoré z nich získali aj širší spoločenský ohlas (diel, ktoré – v neposlednom rade – stoja aj za prečítanie).

Znovuobjavovanie seba: podoby subjektivity v súčasnej próze

Na rozdiel od tradične modernistického subjektu, ktorý smeroval k univerzálnosti (k zachyteniu „človeka ako takého“ – napr. v diele Jána Johanidesa), je pre jeho nanovo konštituovanú podobu v slovenskej próze charakteristická dobová a generačná konkrétnosť¹⁰⁹. Ide o líniu, ktorej najvýznamnejším predstaviteľom bol na prelome 90-tych rokov dvadsiateho a nultých rokov dvadsiateho prvého storočia Mária Kopcsay a ktorá sa potom uplatnila v tvorbe viacerých autoriek a autorov rôznych generácií a odlišných životných skúseností (Blažková, Farkašová, Žuchová, Dobrákovová, Kepplová...). Do nej sa veľmi prirodzene včlenili aj posmrtné vydané texty Jána Roznera, ktoré vznikali v celkom inej situácii (v emigrácii) a dobe (už od 70-tych rokov 20-teho storočia). V tomto poňatí nadobúda subjekt biografickú¹¹⁰ alebo štylizovane autobiografickú konkrétnosť, inou možnosťou je prekrytie otvorene autobiografického písania literárnou štylizáciou (Rozner).

¹⁰⁹ Ide o rozdiel medzi vyjadrením určitej nadčasovej predstavy, vízie, koncepcie subjektu, teda medzi subjektom *modelovým*, a subjektom *konkrétnym*, stvárneným (zobrazeným) s väčšou mierou dobovej a spoločenskej určitosti.

¹¹⁰ Biografickosť v tejto súvislosti znamená stváranie postavy v horizonte jej života, pričom vedomie tejto celostnej perspektívy sa premieta aj do vnútra postavy. Takéto stváranie nemusí mať iba v užšom zmysle životopisne vyčerpávajúcu podobu a nemusí sa naplniť iba v románe. Zmiený horizont sa uplatní aj v kratších

Horizont individuálneho života dokázala **Monika Kompaníková** (1979) prepojiť s dvomi témami, ktoré sú relevantné aj v širšom kontexte súčasnej prozaickej tvorby, s témami *pamäti a domova*. Debutovala prozaickým súborom *Miesto pre samotu* (2003), v nasledujúcej knihe *Biele miesta* (2006, novela) sa generačne príznaková tematika domova objavila v netradičnom stvárnení. Kým vo väčšine próz, ktoré napísali autorky jej generačného okruhu (Kepplová, Modrovich, Dobrakovová) sa otázka domova kladie v súvislosti s odchodom do cudziny, Kompaníková ju nastolila ako problém sociálneho margu. *Biele miesta* sú príbehom sestry a brata, ktorí vyrastali s matkou vo vymierajúcej dedine. Rozprávanie je rámcované dvoma pokusmi o návrat domov. Pri prvom súrodenci nachádzajú rodný dom obývaný cudzími ľuďmi, pri druhom už iba jeho základy na zdevastovanom, na smetisko premenenom pozemku, ktorý bol kedysi záhradou. Ich príbeh je vyrozprávaný retrospektívne, ako sled fragmentárnych spomienok na neradosť detstvo a dospievanie. Kontrastom k sprítomňujúcej „práci pamäti“ je permanentná absencia (záhadná neprítomnosť otca, deti opúšťajúce dedinu i matku, matkino zmiznutie...) spojená s uvedomelým zabúdaním. Dialógy matky s možno mŕtvym a možno iba neprítomným manželom majú podobu „zaklínania“, sú však pravým opakom bežného privolávania, sprítomňovania, keď si želáme aby tu niekto neprítomný s nami bol – zaháňajú do zabudnutia, do ničoty¹¹¹. Dedina, do ktorej sa súrodenci chceli vrátiť, sa mení na jedno z „bielych miest“, na miesto zabudnuté a zároveň miesto zabúdania. Novela sa tak stáva podobenstvom o „negatívnej pamäti“, o zabudnutí, vytesnení. Kým napr. Žuchová a Kopcsay píšu mestské prózy, Kompaníková znovuobjavuje rurálny svet, dedinu, ktorá bola kedysi tradičným idylickým toposom slovenskej literatúry, aby tento svet vzápätí vyľudnila, nechala zaniknúť, zbavila dôvodov, pre ktoré existoval. Miesto (plán prostredia) v Kompaníkovej novele existuje autonómne, vo vzťahu k človeku ľahostajne, príroda nemilosrdne pohlcuje človekom opustený priestor, no sama je poznačená ľudskou prítomnosťou a nadobúda podobu nevládneho zapleveleného „medziprostredia“ (ktoré už nie je ani čistou prírodou, ani prostredím kultúrnym, skultivovaným, v ktorom žihľava prerastá záhradu, odpadky a vrak auta – to všetko kontrastuje s očakávanou vidieckou idylou). Kompaníková je aj autorkou ďalších kníh (pre deti napísala *Hlbokomorské rozprávky*, 2013), za prózu *Piata loď* (2010) získala cenu Anasoft Litera.

žánroch, kde môže byť iba naznačený (s určitou licenciou by bolo možné hovoriť o osude, osudovosti či o iných kultúrnych formách, ktoré vyjadrujú alebo naznačujú životné smerovanie).

¹¹¹ „Nie je tu nikto, kto by bol na teba zvedavý! (...) Ale na teba už všetci zabudli. Na teba si nikto nespomenie. Zabudnutý si, rovnako ako ja. (...) Komu chýbaš? Bezvýznamný človek...“

Rozprávačsky virtuózna a zároveň naliehavá próza Zuzany Cigánovej¹¹² (1947) *Šampanské, káva, pivo* (2007) bola v čase vydania prekvapením pre kritiku i čitateľov. V literárnom prostredí dovtedy nie veľmi etablovaná autorka postavila svoje rozprávanie na pomerne jednoduchej dejovej osnove: každá z troch na seba nadväzujúcich noviel prináša príbeh jedného z členov pôvodne aspoň navonok súdržnej rodiny, ktorá sa postupne rozpadne (syn, ktorému matka rozbila vzťah, utečie pred jej nekritickým zbožňovaním, otec sa ocitne na ulici ako bezdomovec). Viac ako samotnou témou zaujala Cigánová spôsobom stvárnenia, ktorému dominuje spontánne rozprávačstvo nadväzujúce na výdobytky modernej prózy¹¹³. Protagonisti jednotlivých noviel, navzájom viacnásobne zviazaní spoločnou minulosťou, sú aj personálnymi sprostredkovateľmi diania. Všetko, čo sa tu odohráva, vidíme pohľadom niektorého z nich – prvý príbeh očami matky a syna, druhý v sprostredkovaní synovej milenky a tretí tak, ako ho prežíva dovtedy marginálny (a marginalizovaný) otec. Striedanie stanoviska, z ktorého vnímame dianie, rytmizuje prózu na úrovni vyšších výpovedných celkov; vo vete má túto funkciu frekventované anaforické priradovanie spojku *a*, ktorá sa zároveň – ako najjednoduchší, až detsky naivný a zároveň vzrušene naliehavý spôsob nadväzovania i ako signál „vôle k rozprávaniu“ – významne podieľa na expresívne hovorovej a emočne príznakovej modalite vysloveného.

Výrazná subjektívizácia súčasnej prózy neznamená výhradnú sústredenosť na seba. Vo viacerých dielach sa relevantnou súčasťou subjektu stáva vzťah k inému, najmä k blízkym ľuďom v bezprostrednom okolí, ktorí sú odkázaní na vonkajšiu pomoc. Pre protagonistku a rozprávačku novely Etely Farkašovej (1943) *Stalo sa* (2005) je takýmto človekom mentálne odchádzajúca umierajúca matka, pre Jaroslavu Blažkovú (1933), populárnu a diskutovanú autorku 60-tych rokov (*Nylonový mesiac, Jahniatka a grandí*), ktorá po okupácii v roku 1968 emigrovala do Kanady, v próze *Happyendy* (2005) životný partner. Príbuznosť týchto diel neuvára iba rovnaká životná situácia protagonistiek, ktoré sa starajú o blízkeho človeka v závere jeho života. V oboch prípadoch okrem zabezpečenia elementárnych fyziologických potrieb ide aj o „dotváranie“ toho druhého spomienkou, neustále oscilovanie medzi náročnou, ťaživou prítomnosťou (ktorú určuje jednoznačne fatálny výhľad do budúcnosti), a tým, čo sa

¹¹² Zuzana Cigánová je známa predovšetkým ako herečka (napríklad zo slávneho filmu Otakara Vávru *Romance pro křídlovku*, 1966), po roku 1990 jej vyšlo aj niekoľko kníh (beletrizovaný cestopis *Kúsok cesty okolo sveta, K+K, Dopadne to dosť dobre, pes bude rád*, nedávno (2012) ďalšia próza *Špaky v trní*).

¹¹³ V texte absentujú úvodzovky vydeľujúce prehovory postáv, preto formálne celý patrí do pásma rozprávača. Avšak zásluhou využitia väčšiny postupov, ktorými sa toto pásmo približuje k postavám (nevlastná priama reč, polopriama reč...) a rozprávačský prúd miestami k vnútornému monológovi protagonistov, získava rozprávanie vrstevnatú štruktúru a stáva sa dialogickým (problematika odstupňovania rozprávania a prechodných útvarov medzi pásmom postáv a rozprávača je zrozumiteľne vysvetlená v *Štylistike slovenského jazyka* od Jozefa Mistríka).

zachovalo v pamäti z minulosti. Knihy Blažkovej a Farkašovej znovuožívajú hodnotový svet spätý s kresťanskou tradíciou ľudskej dôstojnosti a sociability, svet súcitu, empatie či starostlivosti o iného.

Spomenutým knihám sa základným námetovým rámcovaním približuje aj najnovšia novela jednej z výrazných autoriek strednej generácie SVETLANY ŽUCHOVEJ (1976) *Obrazy zo života M.* (2013). Je to Žuchovej štvrtá kniha: po debutovom súbore pomerne heterogénnych próz *Dulce de leche* (2003) v ďalších dvoch novelistických prácach *Yesim* (2006) a *Zlodeji a svedkovia* (2011) stvárnila svet novodobých migrantov, mladých ľudí, ktorí sa pokúšajú uplatniť v zahraničí, v novom prostredí, ktoré im napriek vynaloženému úsiliu zostáva cudzie a odmieta ich: protagonistkou prózy *Yesim* je mladá speváčka, dcéra tureckých emigrantov, ktorá sa snaží usadiť vo Viedni, no naráža na predsudky navonok korektného cudzieho prostredia. Opäť ide o človeka v medzipriestore, ktorý sa vymkol z pôvodného kultúrneho zázemia a do nového má sťažený prístup.

Stylisticky boli tieto práce pokusom o regeneráciu čitateľsky náročného modernistického modelu literatúry, dominoval im obrazný jazyk s množstvom prirovnaní a neukončené výpovedné celky, sprostredkujúce vnútorný svet protagonistov. V porovnaní s dvomi predchádzajúcimi Žuchovej prózami sú *Obrazy zo života M.* jazykovo skromnejšie, menej manieristické a smerujú k tomu podstatnému, k výpovedi:

Novela sa skladá z relatívne samostatných kapitol, každá sa odvíja od ústredného motívu (často ho signalizuje už názov: Nočná práca precízne stvárňuje služobný prevádzkový rytmus v nemocnici, Pohyb športovú aktivitu, Rast vývin vzťahu...). Tradičné rozprávanie stojí na energii udalosti ako zmeny, pracuje s vybočením z každodennosti, s okamihmi, ktoré predurčia ďalší osud postáv. Žuchovej próza s týmto poňatím nepriamo polemizuje, jej protagonistka je človekom vytrvalej drobnej práce sústredene a zámerne venovanej elementárnym a opakujúcim sa činnostiam, ktoré si však dokáže uvedomovať. Nesústreduje sa na jedinečnosť udalostí, ale na kontinuum diania, vyplnené zdanlivými maličkosťami; dôležitá je pre ňu frekvencia, s akou sa vyskytujú v jej živote (kľúčovými slovami pre jej vyjadrenie sveta sú príslovy: „*Niekedy... Niekedy... Niekedy... každodenne... Dlho... Chvilu... nikdy...*“). Nejde pritom o ustrnutie či zacyklenie, iba o iný spôsob práce s časom. Oproti krátkemu času udalosti je M. zameraná na omnoho dlhší čas životných procesov. Tými podstatnými, ktoré spájajú jednotlivé obrazy do celku diela, sú dospievanie a umieranie. Protagonistka sa stáva dospelou akoby paralelne s mamou, ktorá zomiera.

Matkino umieranie predstavuje os, okolo ktorej sa nerozšiahly, no kompozične dômyselne zostavený motivický register otáča. Rozprávanie postupuje nelineárne, v každej kapitole sa prelína aktuálne dianie s retrospektívami. Ak najnápadnejším prvkom predchádzajúcich Žuchovej diel bol príznakový, na sériách prirovnaní založený štýl, tu sa účinnejšie presadzuje diskretnější postup, na prvý pohľad nemanifestované usporiadanie. Jeho zásluhou sa iteratívne¹¹⁴ stváranie života, teda podrobné, z detailov opakovaných činností a každodennej rutiny poskladané rozprávanie, nestáva rozvláčnym a vyjadruje postoj k svetu. Jeho súčasťou je aj určitý odstup protagonistky, prostriedok, ako si zachovať dôstojnosť. Ten ju zároveň spája s niektorými výraznými postavami literárnej tradície. Camusov Mersault¹¹⁵, autobiograficky projektovaný protagonista posmrtné vydaných próz Jána Roznera¹¹⁶, Hemingwayove postavy – to všetko sú ľudia žijúci s vedomím toho, že prehrali, no usilujú sa, povedané slovami P. Vilikovského, „ostať pánmi vlastnej porážky“. Hrdinku Žuchovej prózy s nimi nespájajú nejaké vonkajšie motivicko-osudové konexie, hoci spôsob, akým sa vyrovnáva s umieraním matky, nevdojak oživí sugescie z *Cudzince*. (Keď sa M. v nedeľu dozvedela, že mama zomrela, išla na kúpalisko; vo vzťahu ku Camusovmu románu sú významovo zaťažené obe motivické sekvencie, tak kúpanie po smrti blízkej osoby, ako aj nedeľa). Dôležitejší je ale spôsob, akým čelí tomu, čo prichádza a čo ešte môže prísť: otvára sa všetkým možnostiam a to tak, že nepochybné do svojho života zväzujúce aktuálne konvencie – ani konvenciu sebelásky, konvenciu na seba zameraného a iba seba intenzívne prežívajúceho subjektu. Odstup, spomenutý vyššie, uplatňuje predovšetkým voči sebe. Nie je to pritom ľahostajnosť, len úsilie uchovať si možnosť ručiť za seba.

Tematicky sa *Obrazy zo života M.* približujú k vyššie spomenutým prózám Farkašovej a Blažkovej, avšak skúsenosť, ktorú si Žuchovej hrdinka odnáša z umierania blízkeho človeka, je iná: „*Ja som zažívala, že mi umierala mama, ale mama zažívala svoje vlastné umieranie. Nemali sme žiadne spoločné zážitky.*“ Kniha spochybňuje tak samotnú blízkosť (demaskuje ju ako konvenciu, podobne ako Camus v *Cudzincovi*), ako aj možnosť zdieľať s druhým jeho odchádzanie. Hodnota Žuchovej rozprávania má svoj základ tak v dôslednosti, s ktorou sa jej protagonistka k takémuto pohľadu na svet prepracovala, ako aj v neúhybnosti, s akou svoju skúsenosť vyjadrila.

¹¹⁴ Iteratívum je sloveso, vyjadrujúce pravidelne sa opakujúce dianie. Iteratívne rozprávanie sa sústreďuje na vyjadrenie všedných, každodenných a na prvých pohľad banálnych činností a dejov, teda na tie aspekty života, ktoré tradičná, príbeh rozvíjajúca narácia založená na zmene a jedinečnosti prehliada.

¹¹⁵ Protagonista románu francúzskeho existencialistického spisovateľa Alberta Camusa *Cudzinec* (1942).

¹¹⁶ Ján Rozner: *Sedem dní do pohrebu* (2009, o próze a autorovi viac v nasledujúcom výklade).

Jan Beňová (1974) vydala v 90-tych rokoch tri básnické zbierky (*Svetloplachý* – 1993, *Lonochod a Nehota* – 1997); jej rozsiahla novela *Plán odprevádzania* (2008) priniesla v prvej časti ambivalentnú priestorovú konkretizáciu domova, ktorým je Petržalka, ako aj pamäťovú rekonštrukciu bratislavského detstva v 80-tych rokoch (knihy využíva rovnaké, pre súčasnosť charakteristické toposy, ako napr. M. Kopcsay). Aj ďalšia Beňovej próza (*Preč! Preč!*, 2012) je biograficky dotovaná, za reflexiou vyprázdňujúceho sa citového vzťahu presvitajú kontúry aktuálnej literárnej prevádzky (zahraničný tvorivý pobyt...).

Pre začiatok 21. storočia charakteristický jav pracovnej a vzdelávacej migrácie, ako aj s ním spojené novo sa tvoriace sociálne skupiny sa stali hlavným námetovým východiskom próz Zussy Kepplovej (1982). V debute *Buchty švabachom* (2011) má jej písanie generačnú podobu („my, ktorí sme sa vydali do sveta“), ktorá sa v druhej knihe *57 km od Taškentu* (2013) sociologizujúco konceptualizuje a konkretizuje v slove expat (ide o osobu žijúcu a pracujúcu v krajine, v ktorej sa nenarodila a nevyrastala). Prózy druhej knihy charakterizuje napätie medzi *typizáciou* (východiskom je zvolený typ – expat, pričom toto určenie by malo podstatným spôsobom určovať jeho osudy) a *individualizáciou* (rozprávanie začína byť predsa zaujímavé vtedy, keď sa postava dokáže vymknúť svojej determinácii). Kepplovej postavy v titulnej novele druhej knihy svoje životy modelujú ako príbeh vychádzajúci z recipovaných kultúrnych vzorcov – z nich vydestilovanú „citovosť“ si dopriavajú už celkom vedome a konzumne. Z modernistického poňatia života ako umeleckého diela (s nárokom na pôvodnosť) sa stáva život ako vedomá replika predobrazu, ktorým je nejaké dielo (tu napr. filmy *Casablanca* a *Jules a Jim*). Expátov v Kepplovej stvárnení charakterizuje zemepisne ani kultúrne neukotvený hedonizmus ako potreba stále nových a silnejších dojmov. Žijú vo svete, ktorý sa už vždy fatálne na niečo podobá, hoci ani nemusíme vedieť na čo.

Aj pre tvorbu **IVANY DOBRAKOVEJ** (1982) bola určujúca skúsenosť pobytu mimo rodnej krajiny (autorka dlhodobo žije v Taliansku). Zaujala už debutovou zbierkou kratších próz *Prvá smrť v rodine* (2009), v ktorej sa križia dve intencie – pokus o výpoveď a snaha o literarizáciu textu, prejavujúca sa využitím niektorých postupov, ktoré sa v priebehu posledného polstoročia už etablovali v jednej línii slovenskej prózy. Žánrovo ide o prózy s tajomstvom, ich účinok je vystavaný na napätí plynúcom z neistoty, ktorá z ponúkaných verzií príbehu je vlastne platná (či dianie je „skutočné“, alebo ide iba o výplod precitliveného vedomia protagonistu). Avšak skutočne produktívnym východiskom Dobrakovovej tvorby je *expresia*, subjektívna nutnosť vyjadriť vnútorné napätie navonok („vypovedať sa“), ktorá sa

stáva základnou modalitou autorkinho rozprávania. Táto poloha je aj východiskom druhej knihy I. Dobrakovovej, rozsiahlej novely *Bellevue* (2010).

Protagonistka a rozprávačka svojho príbehu študentka Blanka sa rozhodne stráviť časť prázdnin pomocou telesne postihnutým v sanatóriu Bellevue na okraji Marseille. Spočiatku má jej pobyt štandardnú podobu, späť s udomácnovaním sa v inom prostredí, nadväzovaním vzťahov a riešením zväčša prevádzkových záležitostí, teda s elementárnou potrebou vyznať sa v prostredí, štruktúre inštitúcie, vo vzťahoch a hierarchii panujúcej medzi dobrovoľníkmi, postihnutými a personálom ústavu. Prostredie je rozdelené na dve časti, ktoré sa dotýkajú a predsa sú na prvý pohľad striktné oddelené: na svet zdravia a svet choroby. Túto hranicu rozprávanie postupne problematizuje, resp. upozorňuje na jej ľahkú priestupnosť smerom ku chorobe. Nové prostredie, ktoré malo byť azylom a v ktorom chcela Blanka prácou pre iných vzdorovať vlastným problémom, spustí či urýchli postup vnútornej zmeny, vrcholiacej stratou kontaktu s realitou; naplní sa hrozba, o ktorej celý čas vedela a ktorú si nechcela pripustiť. Zo sveta zdravia prechádza do sveta choroby (duševnej), pridáva sa k tým, ktorým mala pomáhať a domov sa vracia ako pacient.

Udalosti, späť s mladou protagonistkou, sa skladajú do dvoch paralelných, sprvoti sa prekrývajúcich a postupom času čoraz viac oddelených príbehových línií. O tej prvej, o dianí, ako sa premieta vo vedomí hlavnej postavy, sa dozvedáme priamo z jej rozprávania – sebaypovede; druhou, implicitnou, no nemenej dôležitou líniou je čitateľská rekonštrukcia predpokladaného „objektívneho“ diania. Predpoklady však nestoja na recepčnej ľubovôli, opierajú sa o indície, ktoré nám poskytuje rozprávačka, o reakcie, ktoré prichádzajú zvonku, od iných ľudí. Napätie v diele utvára nevyrovnaný, stále sa meniaci vzťah medzi týmito dvomi svetmi, naliehavosť dodáva novele skutočnosť, že vlastné sprvoti takmer nebadané, postupne sa zväčšujúce a napokon katastrofické vzdľaňovanie sa svetu normálnych ľudí si uvedomuje aj protagonistka, avšak mu nie je schopná zabrániť. Schopnosť sebareflexie vlastného stavu je zdrojom úzkostnej obavy, že kontakt so skutočnosťou sa preruší definitívne a protagonistka zostane vydaná sebe napospas, že vlastné vedomie sa jej stane doživotným väzením.

Jazyk novely nie je priehľadným neutrálnym médiom, ale vyjadrením určitého stavu vedomia. Rozprávanie utvárajú najmä rozsiahle prirad'ovacie súvetia, v ktorých sa jednotlivé motívy (autonómne výjavy) i prehovory iných postáv zorad'ujú v lineárnej postupnosti do jednoty vyššieho syntaktického celku.

Zachováva sa tak ich autonómia, najmä v závere diagnosticky sugerujúca aj určitú osihotenosť, vytrhnutie z kontextu, pobývanie „vecí“ mimo vzťahy a súvislosti. Ide o signál, že vedomím už len registruje jednotlivé vnemy, no stratilo schopnosť spájať ich a hierarchizovať (jazykové zobrazenie hierarchických vzťahov by naopak využilo hypotaktickú vetnú skladbu).

Subjekt Dobrakovovej rozprávania je sústredený na seba a zároveň osamelý a opustený. Nejde pritom o sebastrednú narcistnú subjektivitu, charakteristickú pre našu súčasnosť, ale o tragické vyčlenenie zapríčinené tým, čo presahuje vôľu jednotlivca, o stratu kontaktu so svetom iných

V tretej knihe s názvom *Toxo* (2013) sa Dobrakovová vrátila k forme súboru kratších próz. Väčšina príbehov sa odohráva v Taliansku, biografická protagonistka, pripomínajúca hrdinky predchádzajúcich autorkiných kníh, sa ocitá v životnej fáze partnerských vzťahov a materstva. Prózy vzájomne i s predchádzajúcou tvorbou spájajú pre Dobrakovovú charakteristické modalities úzkosti a deficitu, slušný prozaický štandard zbierky presahuje novela *Rosa*, pozoruhodná aktuálna variácia na dávnu literárnu tému sluha a pán.

Neočakávanou a pritom integrálnou súčasťou slovenskej prozaickej situácie sa pred pár rokmi stalo posmrtné vydané prozaické dielo memoárového charakteru vytvorené literárnym kritikom, publicistom a prekladateľom¹¹⁷ **JÁNOM ROZNEROM** (1922 – 2006). Tri knihy spomienkových próz poetologicky ťažia zo subjektívizujúcich tendencií 60-tych rokov, ale aj z neskoršej biografickej lekcie disentu. S veľkým ohlasom bol v čase vydanie prijatý najmä román *Sedem dní do pohrebu* (2009), v ďalších dvoch knihách *Noc po fronte* (2010) a *Výlet na Devín* (2011) sa vrátil v spomienkach do obdobia dospievania a mladosti v Bratislave (30-te a 40-te roky dvadsiateho storočia).

Východiská knihy *Sedem dní do pohrebu* sú priznane autobiografické. Jej námetovou osnovou je týždeň autorovho života na sklonku roku 1972, tých sedem dní, ktoré uplynuli od smrti Roznerovej manželky Zory Jesenskej do jej pohrebu. Manželia boli verejne známymi, kultúrne činnými osobnosťami: Ján Rozner pracoval po roku 1945 ako redaktor stranického denníka Pravda, na prelome 40. a 50. rokov bol obávaným kultúrnym publicistom, ktorý presadzoval ideologickú líniu Komunistickej strany. Zora Jesenská (1909 – 1972) sa už koncom 30. rokov

¹¹⁷ Ján Rozner bol vplyvným kritikom tak v období socialistického realizmu v prvej polovici 50. rokov, ako aj v nasledujúcom liberálnejšom desaťročí. Po roku 1968 bol vylúčený z oficiálnej kultúrnej prevádzky, dôvodom boli jeho protiokupačné postoje. Tento zákaz postihol aj jeho manželku, významnú prekladateľku a publicistku Zoru Jesenskú. Po jej smrti (1972) Rozner emigroval v druhej polovici 70-tych rokov do Nemeckej spolkovej republiky.

etablovala ako literárna kritička, predovšetkým však bola zakladateľskou osobnosťou slovenského prekladu, najmä z ruskej a sovietskej literatúry. Oficiálne deklarovaný protiokupačný a protinormalizačný postoj zaplatila stratou miesta i možnosti prekladať. Dôležité, aj pre jej vzťah k Roznerovi, je rodinné – a v tomto prípade aj spoločenské a kultúrne zázemie Jesenskej: pochádzala zo známej martinskej rodiny, bola neterou klasika slovenskej literatúry Janka Jesenského, mala teda to, čo na Slovensku takmer výhradne zakladala kultúra – pôvod. V tomto ohľade bola antipódom svojho manžela, nacionálne nepríznakového nedoštudovaného žurnalistu, ktorý pre mnohých bol a pre viacerých zostal príkladom politicko-kultúrneho arivistu, človeka derúceho sa na povrch po každej radikálnej zmene pomerov.

V knihe *Sedem dní do pohrebu* prepojil Rozner *memoárový* a *románový* (beletristický) prístup. Dielo je rovnako priznane subjektívnym svedectvom a prameňom faktických informácií, ako aj autonómny román, ktorý si podržiava svoju významovú platnosť aj ponad východiskovú materiálovú bázu. Prvkom, ktorý Roznerov text najnápadnejšie odlišuje od pamätí, je rozprávačská forma. Namiesto očakávanej, v memoárovej literatúre obligátnej 1. osoby je rozprávanie vedené v zdanlivo objektívnejšej osobe tretej; ide však o personálneho, na protagonistu sústredného rozprávača. Hlbšiu motiváciu takéhoto riešenia pochopí čitateľ až pri bližšom „zoznámení sa“ s protagonistom: s radikálnym introvertom, ktorý seba dokáže vidieť ako niekoho iného. Aj spomienky na rôzne, často formatívne etapy vlastného života sú napriek až bezohľadnej, na Slovensku výnimočnej úprimnosti, akoby nezainteresované. Máme pred sebou výpoveď, ktorá nezohľadňuje bežne používané argumentačné stratégie memoárového písania, výpoveď práve preto presvedčivú.

Smrť manželky, ktorá by za iných okolností mohla byť východiskom úľavného vypísania sa z trúchlenia, sa vzhľadom na okolnosti stáva podnetom pre *spoločensko-kritickú* reflexiu doby. Román rozvíja pradávny antický motív, aktualizovaný práve normalizáciou: ide o vzťah režimu k mŕtvym odporcom, o jeho strach z niektorých nebožtíkov. Pohrebu Zory Jesenskej, ktorú uložili do rodinnej hrobky na národnom cintoríne v Martine, „asistovali“ príslušníci Štátnej bezpečnosti: zasahovali do výberu hudby a snažili sa cenzurovať smútočný prejav kritika a romanistu Jozefa Felixa, jednej z mála osobností domácej kultúry, ktorá nemala strach prísť sa rozlúčiť s nebohou. Na aktuálnu spoločensko-kritickú intenciu diela nadväzuje niekoľko žánrových typov, niektoré s románovým základom, iné vychádzajúce z krátkych žánrov. Roznerova kniha rekapituluje príbeh vzťahu oboch protagonistov: v tejto línii má charakter *ľúbostného románu*,

jedného z najpresvedčivejších a najmenej konvenčných v novšej slovenskej literatúre. Vzťah Jesenskej a Roznera bol neobvyklý a komplikovaný, veď problémy zakladal už vekový rozdiel a radikálne odlišné charaktery – aj k tomu, čo ich spájalo, k literatúre, sa dostali z celkom rôznych strán a prostredí. Vzťah sprevádzali, celkom podľa zákonitostí žánru, prekážky (najmä pochopiteľné výhrady voči Roznerovej osobe zo strany Jesenskej rodičov), ale tiež nepochopenie okolia (aj niektorí priatelia Jána Roznera zdieľali názor, že si ju zobral pre peniaze) či dlhoročná animozita nevesty voči svokre, s ktorou sa nedokázala rozprávať (Roznerova mama hovorila iba po nemecky). Ďalšou, nielen tematickou, ale aj žánrovo príznakovou a v čase najrozľahlejšou vrstvou diela je biografická línia. Má podobu *výchovného románu*, je príbehom formovania postavy okolnosťami a navzdory okolnostiam: príbehom dospievania bez zomrelého otca, očarenia avantgardou v jej literárnej, divadelnej i filmovej podobe, príbehom ambícií, ktoré narážajú tak na nepriazeň doby, na smolu (stratený rukopis juvenilného, no na Slovensku asi prvého pokusu o štruktúrnu teóriu filmu), ako aj na vlastné limity (alkoholizmus, často zmieňovaná ľahostajnosť voči sebe i vlastnej tvorbe...).

Román *Sedem dní do pohrebu* do seba integroval aj ďalšie žánro-tematické funkcie: obsahol aj prvky porovnávac-reflexívnej *geografickej črty*, venovanej dvom „hlavným“ mestám slovenskej kultúry, Martinu a Bratislave. Priestor má u Roznera svoju pamäť, kultúrnu a spoločenskú príznakovosť: platí to aj pre Bratislavu, keď jeho próza produktívne nadväzuje na tradíciu – v slovenskej literatúre nevelmi bohatú – literárneho stvárňovania tohto mesta, jeho znovuvybudovania prostredníctvom slov.

Roznerovo žánrovo a významovo mnohvrstevnaté dielo predstavuje jeden z vrcholov slovenskej prózy na začiatku nového tisícročia. Je pozoruhodné, že hoci išlo o prácu vydanú z pozostalosti, ktorá vznikla v celkom iných podmienkach než boli tie, za akých sa dostala k čitateľovi, ústrojne vplynula do súčasnej prozaickej situácie a mala pre jej utváranie stimulujúci charakter.

Román a dejiny – pokusy o novú historizáciu prózy

Aj podobu súčasnej prózy do istej miery určuje vonkajšia objednávka. Nemá už takú mieru záväznosti, ako pred rokom 1989, keď išlo najmä o ideologicky motivované a mocensky zabezpečené požiadavky. Môže mať podobu tematickú (o čom by sa malo písať),

ale aj žánrovú: pre slovenskú literatúru je dlhodobý charakteristický rešpekt voči románovému žánru. Návrtné privolávanie veľkej prózy (epiky) sa v posledných rokoch prepojilo s výzvami, aby domáca próza literárne spracovala minulosť a pomohla dotvoriť zaostávajúce či absentujúce historické vedomie spoločenstva (malo ísť najmä o novšie, doteraz epicky nevyužitú a kontroverzne vnímanú obdobia slovenských dejín, teda najmä o 2. svetovú vojnu a o to, čo nasledovalo po nej do roku 1989).

Pri pokuse odpovedať na otázku, ako sa dá v súčasnosti písať o minulosti, nemožno obísť vzťah minulosti k dejinám. Minulé predstavuje neutrálnu časovú situovanosť, dejinnosť zasa jeden zo spôsobov, ktorým sa minulé artikuluje, a to spôsob hodnotovo príznakový, konštruovaný, často ideologizovaný. Nie každá tematizácia minulosti prechádza médium dejín, nie všetko minulé je historizované v rovnakej miere a rovnakými dejinami (napokon aj jedna minulosť môže mať niekoľko paralelných alebo konkurujúcich si dejín). Minulosť môže byť chápaná aj ako súčasť iba individuálnej, pamäťou potvrdzovanej identity, bez koncepcnej výstuže dejinnosti alebo v polemike s ňou (príkladom je biografizmus Jána Roznera). Historizácia sa odvoláva na určitú akceptovanú koncepciu dejín. Pre tento postup sa v súčasnosti rozhodlo – pravdepodobne aj pod vplyvom vonkajšej situácie – niekoľko prozaikov. Ohlas na výsledky ich úsilia nebol jednoznačný (ani výsledky samotné), ich dielo prinajmenšom vytvorilo možnosti pre diskusiu o problematike aktuálneho epického stvárnenia minulosti. Určitú pozornosť v tejto súvislosti vzbudili romány Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* (2008) a Petra Krištúfka (1973) *Dom hluchého* (2012). Rankov poňal svoju knihu ako epickú ilustráciu našich novších dejín (od konca 30-tych rokov po prah normalizácie). Hrdinovia sú nimi determinovaní do tej miery, že strácajú osobnú autonómiu a slúžia iba na konkretizovanie výkladových pasáží z nedávnej histórie. Rankov využíva autorského, vševediaceho rozprávača, neodkazuje na zdroj, ktorým by mohla byť jeho pamäť alebo spomienky niekoho iného. Niektoré pasáže z knihy pôsobia ako citáty z učebnice dejepisu. Ich funkciou je orientovať čitateľa, o ktorom sa predpokladá, že o minulosti toho veľa nevie. Výsledkom sú beletrizované dejiny, určitý už známy a svojou dobou ako spoločensky korektný akceptovaný koncept, ktorý dodatočne, akýmsi „druhotným spracovaním“ získava beletristickú podobu.

Ani román Petra Krištúfka *Dom hluchého* sa z naznačenej paradigmy výraznejšie nevyčleňuje. Navonok sa od Rankovovej knihy odlišuje rozprávačskou perspektívou (na rozdiel od autorského rozprávača využíva personálnu, s postavou zviazanú naráciu). Rozprávanie má biograficko-spomienkovú osnovu, jeho časové a priestorové rámce sú zhruba vymedzené dobou, v ktorej žil, a prostredím, v ktorom sa pohyboval protagonista a rozprávač

románu Adam Trnovský. Využíva tradičnú, literárne mnohokrát využitú situáciu, „návrat po rokoch“: hlavná postava sa vracia do schátraného rodičovského domu, aby si prostredníctvom pamäti dala dokopy vlastnú i rodovú minulosť a odpovedala tak na niekoľko večných otázok. Vyrovnávanie sa s tým, čo bolo, je komplikované vedomím, že otec bol donášač, spolupracovník tajnej polície (kniha tak fruktifikuje ďalší aktuálny literárny topos: vid' „opravené vydanie“ jedného z románov maďarského autora P. Esterházyho, ktorý prepracoval po tom, čo sa dozvedel, že jeho otec spolupracoval so štátnou bezpečnosťou). Tajomnú atmosféru dodáva príbeh ľudských kostí v záhrade, ktorý by asi mal mať aj symbolickú funkciu (ako realizovaná metafora podčiarkuje opakovaný motív „kostlivca v skrini“). Jednotlivé kapitoly sú pomenované podľa obrazov z Goyovej série Dom hluchého, ktorá dala knihe titul, a krátko uvedené motívom na tento cyklus odkazujúci. Vo vzťahu k rozprávaniu ide o kultúrny a kompozičný ornament, utopený v rozsiahlej textovej materii. Spomienky Adama Trnovského sa odvíjajú lineárne od detstva až po prah staroby a disciplinovane držia krok s dejinami. Zvolenú personálnu rozprávačskú formu nedodržiava autor veľmi dôsledne, na mnohých miestach román plynule prechádza do objektivizujúceho (autorského) rozprávania: namiesto subjektom garantovanej výpovede sa čitateľovi prihovára vševediaci rozprávač.

Problémom Krištúfkovho románu je funkčnosť subjektu v historickom rozprávaní. Majú postavy iba ilustrovať tú ktorú historicky už spracovanú epizódu, alebo si môžu zachovať individuálny dištanc od vonkajšieho diania, nech už akokoľvek drasticky zasahuje do ich osudov, a byť aj niečím iným ako funkciou aktuálneho spoločenského diskurzu o minulosti? *Dom hluchého* je v jednej svojej línii produktom tzv. rešeršného písania, výsledkom zhromaždenia materiálu z rôznych zdrojov (archív, dobová tlač, internet, spomienky pamätníkov...) a ich dodatočnej beletrizácie. Väčšina historických motívov využitých v knihe je povedomá, avšak ich sprítomnenie sa nedeje silou zmyslovej, od štýlu sa odvíjajúcej evokácie, ktorá nám aj známe veci predstaví nanovo, akoby sme ich videli prvýkrát: rozprávač referuje, teda odkazuje nie k veci samej, ale k jej už existujúcim reprezentáciám. Postoj protagonistu k vlastnej minulosti je neprekvapivý: o tom, čím prešiel, si myslí v podstate to isté, čo všetci slušní ľudia, teda napĺňa základnú premisu politickej korektnosti.

Ani Krištúfek, ani Rankov nedokázali vo svojich pokusoch stvárať beletristickou formou novšie dejiny podstatnejšie inovovať staršie, ešte prednovembrové formy takéhoto písania. Produktívnejším spôsobom sa dokázal minulosti priblížiť **Maroš Krajňak** (1972). V troch prozaických knihách *Carpathia* (2011), *Entropia* (2012) a *Informácia* (2013) aktualizuje minulosť rozmer konkrétneho priestoru. Jeho krajina (Carpathia) sa nachádza na

severovýchode Slovenska, avšak k jej základným charakteristikám patrí to, že nerešpektuje aktuálne hranice štátov¹¹⁸. Najvýraznejšie a v kontexte slovenskej prózy inovatívne stvárnil Krajňak minulosť svojho prozaického priestoru v debutovej próze *Carpathia*.

Žánrový základ rozprávania vychádza z cestopisu, na úrovni menších celkov ide o súbor črt, výjavov iba voľne spojených postavou rozprávača. Ak je cestopis založený na spoznávaní neznámeho cudzieho (exotického), tu sa ako neznáme predstavuje vlastné. Prostriedkom spoznávania je tiež cesta, ale tá skutočná, fyzická (motorkou, autom, stopom, pešo a občas aj vlakom) je iba predpokladom podstatnejšieho putovania. To má imaginatívno-snovú a vizionársku podobu; ide tak o mentálny cestopis, určovaný úsilím zjednotiť rozdelené, premyslieť zabudnuté a sprítomniť niečo tak neisté, ako je duša krajiny. Napriek tomu, že ide o rozprávanie v prvej osobe, uplatnená optika je v podstate apersonálna. O rozprávačovi sa toho veľa nedozvieme, akoby sa rozhodol byť čo najpriehľadnejším médiom toho, čo ho presahuje, teda krajiny, priestoru.

Krajňakova *Carpathia* je rozdelená do piatich Zón. Jej územie sa rozkladá na severovýchode Slovenska a ďalej v susedných prihraničných oblastiach v Poľsku a na Ukrajine. Nemá zrejmé centrum – ani správne, ani historické či geografické; ak osou väčšiny územných celkov, ktoré sa historicky ustanovila v súlade s prírodnými podmienkami, sú rieky, chrbtovou kosťou Carpathie je pohraničný horský hrebeň východných Karpát, hranica tak prírodná, ako aj štátna. Čo potom rozdelený priestor zjednocuje, čo z neho robí krajinu? Pre rozprávača je to reč Zón, podľa nej sa dá zistiť, kto tu má domovské právo a minulosť. Jazyk však nie je hlavným médiom pamäti. Krajňakova prozaická krajina je stvárnena ako priestor, pre ktorý je charakteristický nekonečný a nezastaviteľný proces prenosu komunikačnej energie, v ktorom nič nezaniká, iba sa transformuje, intenzita minulých dejov neslabne, ich energia je naakumulovaná v prírodninách i lokalitách a pripravená prejavíť sa (analogicky k munícii, ktorou je krajina posiatá aj po mnohých desaťročiach od prechodu frontu a ktorá sa kedykoľvek môže ničivo aktivovať); ako priestor, ktorý má v sebe samom zakódovanú pamäť. Prítomnosť a existencia objektov, ktoré ho vyplňajú, je neistá – menia sa, zanikajú, pulzujú, vlnia sa (nie nepodobné „vlniacej sa hladine zeme“ v Stalkerovi Andreja Tarkovského: na film aj na režiséra rozprávač viacnásobne odkazuje, ním je inšpirované aj členenie krajiny na zóny). Energia priestoru prechádza do iných

¹¹⁸ Rozkladá sa na území severovýchodného Slovenska, juhovýchodného Poľska a západnej Ukrajiny. Pre tento kultúrno-geografický celok používa literárny vedec Radoslav Passia označenie východokarpatský hraničný areál.

skupenstiev, mení a modeluje podobu krajiny¹¹⁹. Jej minulosť sa nesprítomňuje predovšetkým historicky (pamäťou uchovávanou slovom), ale „vpisuje“ sa priamo do jej fyzickej podoby, keď ľudia ako nositelia pamäti v niektorých častiach absentujú (v Zóne 0, ktorú obývali po vojne násilne presídlení Lemkovia). Predpokladom zachovania minulého je aj integrácia do hospodárskych, kultúrnych a politických celkov, utvárajúcich identitu koordinovanú s pamäťou, no priestor Carpathie z viacerých dôvodov produkuje skôr odstredivú, než integrujúcu energiu (tá sa prejavuje ako vyst'ahovalectvo, rozčlenenie medzi viaceré štátne útvary, násilné presuny veľkého počtu obyvateľov...).

Pri pomenovaní známych dejinných udalostí sa Krajňak vyhýba ich tradičnému označovaniu, konvenčným historickým konkretizáciám (Karpatsko-dukelská operácia). Kóduje krajinu do jazyka obrazu a vízie, jazyka, ktorý hľadá a niekedy aj nenachádza a ktorý ešte nie je pre neho ani pre čitateľa samozrejmy. Na rozdiel od tradičného cestopisu sa rozprávač pohybuje v uzavretom priestore (návratne, v kruhu), ale putuje v otvorenom, nelineárnom čase voľne dopredu (prostredníctvom vízií, sprítomňujúcich, čo príde) i dozadu (v spomienkach), v akejsi permanentnej prítomnosti (aj čas rozprávania je prítomný). Minulosť je v rozprávaní skutočne sprítomnená – nie ako minulosť, na ktorú spomíname, ale ako prítomnosť, ktorú permanentne prežívame. Tento postup je motivovaný témou. Ešte stále, aj po vyše polstoročí, je Carpathia krajinou po vojne a miestami aj krajinou bez ľudí, teda bez pôvodného obyvateľstva, ešte stále žije minulosťou; lineárne poňatie času ako vývinu, či nebodaj pokroku tu neplatí. Priestor má mýtické parametre: ak rozumieme mýtu ako rozprávanie o prvopočiatku, ten je aj v súčasnej krajine stále prítomný – ešte sa od neho neodpútala a je otázkou, či sa jej to niekedy podarí. Imaginatívny mýtizmus je pre rozprávanie v *Carpathii* určujúci.

Krajňak na svojej ceste do minulosti otvoril slovenskej próze nový priestor¹²⁰. Jeho hodnota nespočíva ani tak v tematickom vymedzení pozabudnutého regiónu (o severovýchode

¹¹⁹ „Piloti najprv vidia krajinu, ktorú rozkúskovali ľudia. Posádka vníma červené vlásoknice, ktoré zbierajú zmiešanú krv. Germánsku, slovanskú, hunskú, semitskú, románsku, tatársku, rôznorodú kaukazskú a všelijakú ďalšiu. Krv stekajúca z pahorkov Ondavskej vrchoviny už niekoľko týždňov. Niekde pri Stropkove sa tieto horúce žily stretávajú v jednom mieste a potom táto homogénna tekutina začne vsakovať. Vstrebávanie do hlbokých zemských útrob potrvá niekoľko storočí, až nakoniec spustí mohutné tektonické pohyby.“

¹²⁰ Podobne od začiatku 70. rokov niekoľkí prozaici, predovšetkým Ballek a Habaj, domestikovali pre domácu literatúru juh, slovensko-maďarské pomedzie, hoci každý trochu inak: Ballek v malomestsky urbánnej a Habaj v sedliacky rurálnej paradigme. Po štyroch desaťročiach robí Krajňak niečo podobné, ale v inom priestore, ktorý si pýta iný prístup a bráni sa stvárneniu v tradičných výkladových rámcoch (národnom, hospodársko-kultúrnom, sociologicko-ekonomickom, štátnom...). Nie je z prozaikov prvý, kto venoval pozornosť krajine východne od severojužnej línie, vymedzenej tromi mestami s dominantnými gotickými chrámami, ktoré sú umiestnené na takmer rovnakom poludníku (Bardejov, Prešov, Košice). Z viacerých v tejto súvislosti možno spomenúť Milana Zelinku a Václava Pankovčína. Zelinka sa v tomto priestore udomácňuje už od prvých kníh (*Smädné srdce*

Slovenska už písali niekoľkí autori pred ním), ale v spôsobe, akým ho dokázal významovo uchopiť a aktivizovať, v prístupe k nemu.

a v ňom napr. próza Rieka Cirocha) a zotráva v ňom až podnes (*Príbehy z Karpát, Pristaš*). V jeho poňatí je tu krajina pre človeka, citovo nenaplnení hrdinovia v nej nachádzajú úľavu a potešenie. Pankovčín svoj priestor organizuje ako exotikum, miesto zvláštneho až zázračného, literarizované sugesciami magického realizmu. V porovnaní s dvoma spomenutými autormi Krajňak vzťah človeka a prostredia obracia. Nie človek sa zmocňuje krajiny, tá mu uniká do tej miery, že slovo krajina stráca pôvodný kultúrny význam a na jej miesto nastupuje priestor; chaotický, nespoznateľný a neovládnuteľný, ktorý už nepočíta s našou jedinečnosťou, priestor ako niečo, čo nás presiahne a pohltí. Nad jeho debutom si môžeme spomenúť na voči subjektu ľahostajnú vecnosť paranoických vízií Thomasa Pynchona, kozmicky rozvrhnutý priestor Andreja Platonova v *Čevengure* či *Džanovi*, kde ťažko odlíšiť kataklizmu prírodnú od dejinnej, zemetrasenie od revolúcie. Ide o súvislosť typologickú, nie hodnotovú, súvislosť s víziou transcencie, ktorá nemá stvoriteľský charakter, ale nadobúda – hodená do priestoru a ponechaná na seba – podobu chaotického samoplodenia.

2.

Situácia II – prevádzka

(Tvorba ako súčasť literárneho života: jeho súčasné podoby)

Po roku 1989 literatúra vzniká a uplatňuje v radikálne iných podmienkach, ako predtým. Nemá už takú zrejmú, jasne definovanú, ale aj zvonku vyžadovanú a vynucovanú spoločenskú funkciu ako v období, keď mala napomáhať „budovaniu a rozvoju socialistickej spoločnosti“ (popri tom došlo k oslabeniu iných tradičných funkcií, napríklad národnoreprezentatívnej). V zmenených podmienkach však literatúra stratila aj značnú časť subverzívneho potenciálu (vonkajší tlak bol aj príležitosťou vzdorovať mu), ako aj do istej miery privilegované postavenie v systéme národnej kultúry. Aktuálna spoločenská funkčnosť literatúry nie je zvonku garantovaná (do určitej miery iba v systéme školskej prevádzky), jej súčasná existencia je neustálym hľadaním miesta v spoločnosti, ako aj ciest k čitateľovi.

Priestorom tohto hľadania je oblasť literárneho života. Jeho základné súčasné podoby, inštitucionálne formy a „žánre“ sa vytvorili už v priebehu 90-tych rokov a pozornosť im bola venovaná v prvej kapitole skrípt (týka sa to najmä spisovateľských organizácií, vydavateľstiev a časopisov). Záverečný výberový prehľad bude zameraný na aktuálne najvýraznejšie oblasti literárneho života.

Pod týmto pojmom rozumieme predovšetkým oblasť *sprostredkovania* medzi tvorbou autora a čitateľom, teda komplex mechanizmov, prostredníctvom ktorých nadobudne rukopis diela podobu knihy (zásluhou redakčnej a vydavateľskej práce) a dostane sa k čitateľom (cez distribučnú kníhkupeckú alebo knižničnú sieť); súčasťou takéhoto sprostredkovania sú aj všetky formy verejnej prezentácie knihy a autora (od reklamy cez verejné čítania a tzv. krsty kníh až po literárnokritickú reflexiu). Dielo sa tak od (1.) svojej *fixácie v textovej podobe* autorom stáva (2.) predmetom *reprodukcie* (vo vydavateľstve v knižnej podobe, ale môže byť publikované aj časopisecky alebo na internete), pričom jeho (3.) *verejnú prístupnosť* mu zabezpečujú kníhkupectvá a knižnice (alebo internet); v tomto procese zároveň nadobúda podvojnú podobu, stáva sa tak (4.) *tovarom*, ktorý podlieha ekonomickým zákonitostiam a pri predaji ktorého sa uplatňujú marketingové stratégie (s nimi, teda s podporou predajnosti, súvisí veľká časť „žánrov“ literárneho života, foriem jeho verejnej prezentácie), no ktorý však má z hľadiska kultúry a tradície špecifický komunikačný charakter, je – alebo by mal byť – aj (5.) *umením* (práve takto literatúru vníma a pristupuje k nej literárna kritika a neskôr – výberovo – literárna veda, v tejto podobe sa stáva súčasťou vzdelávacieho systému).

Každý z uvedených aspektov diela sa premieta navonok, do niektorej z oblastí literárneho života. Jeho reprodukciu v podobe knihy zabezpečujú *vydavateľstvá*. Okrem tých, ktoré sme spomenuli v úvodnej kapitole, sa po roku 2000 v súvislosti s vydávaním pôvodnej slovenskej prózy výraznejšie vyprofilovalo vydavateľstvo Marenčin PT. Pôvodne sa sústreďovalo na historickú a spomienkovú literatúru venovanú Bratislave, neskôr vydalo podstatnú časť relevantnej produkcie, ktorá utvára prozaickú súčasnosť (Rozner, Žuchová, Dobráková...). Pokiaľ ide o vydávanie pôvodnej literatúry, nepotvrdili sa obavy o jej existenciu z 90-tych rokov: v porovnaní s prednovembrovým obdobím vychádza niekoľkonásobne viac titulov.

Nezmenšil sa ani počet *literárnych časopisov*, hoci tie už nemajú takú spoločenskú relevanciu, ako kedysi, v niektorých predchádzajúcich vývinových obdobiach (naposledy v 60-tych a koncom 80-tych rokov 20. storočia). Okrem tých, ktorých tradícia siaha do prednovembrového obdobia (Slovenské pohľady, Romboid, Literárny týždenník, Dotyky), vychádzajú ďalej niektoré časopisy založené v 90-tych rokoch (RAK, Vlna, Knižná revue), ale aj niektoré, ktoré vznikli celkom nedávno: „magazín experimentálnej a nekonvenčnej tvorby“ Kloaka (niekoľko rokov mal printovú podobu, aktuálne je dostupný na internete), Glosolália („rodovo orientovaný časopis“), na poéziu zamerané Vertigo a Enter, vychádzajúci na východe Slovenska a nadväzujúci na tradíciu regionálne orientovaného kultúrneho časopisectva (v 60-tych rokoch košický Krok a na začiatku 90-tych Tichá voda). Problémom tejto inak dost' pestrej ponuky literárnych a kultúrnych periodík je malá prístupnosť (možno sa k nim dostať iba v špecializovaných kníhkupectvách, absentujú vo väčšine knižníc) a limitovaný okruh čitateľov. Povedomie o súčasnej literatúre u širšieho publika tak vytvárajú skôr kultúrne rubriky vysoko nákladových periodík, predovšetkým denníkov, kde priestor na hlbšiu reflexiu absentuje (v recenziách kníh sa často stiera funkčný rozdiel medzi kritikou a reklamou).

Ďalším a v súčasnosti stále dôležitejším činiteľom, ktorý stimuluje literárnu tvorbu a sprostredkúva ju verejnosti, sú *literárne súťaže a ceny*. Okrem tradičných (každoročne udeľované ceny a prémie Literárneho fondu, Kraskova cena, Jašíkove Kysuce...) sa po roku 1989 objavili aj nové: medzi najvýznamnejšie patrila v 90-tych rokoch súťaž Poviedka (v prvých ročníkoch sa jej zúčastňovalo takmer tisíc autorov), v súčasnosti najznámejšou literárnou akciou na Slovensku je cena Anasoft Litera (víťazom je autor najlepšej prozaickej knihy uplynulého roka, ktorý získava 10 000 Eur). Súčasťou podujatia je aj dobre premyslený systém prezentácie finalistov v médiách (profily autorov a rozhovory, úryvky z diel...) a prostredníctvom verejných *diskusii, autorských čítaní a besied*. Tieto kedysi doplnkové

„žánre“ literárneho života dnes získavajú stále väčšiu dôležitosť a ohlas, upriamujú záujem na literatúru, no zároveň vo vzťahu k autentickému, recepčnému bytiu diela vytvárajú akúsi „náhradnú prevádzku“, ktorá sa môže stať dôležitejšou než samotné čítanie.

Zmenené podmienky po roku 1989 zasiahli aj sféru *literárnej kritiky*: ak v predchádzajúcom období si svoju autonómiu musela vyvzdorovať voči tlaku ideologickej indoktrinácie, v súčasnosti jej dôveryhodnosť narúša stieranie hraníc medzi nezávislým kritickým výkonom a funkčne odlišnými, skôr reklamne než vkusovo orientovanými príspevkami o literatúre, ktoré sa objavujú vo verejnom priestore. Priestor pre kompetentnú a erudovanú kritiku sa zužuje, na jej miesto sa tlačia iné žánre, ktoré na pôvodnej kritickej intencii parazitujú (napr. tzv. PR-recenzie, cieľom ktorých je propagácia a nie vkusové zhodnotenie diela). Kritika môže byť literatúre partnerom, alebo – v služobnom postavení – stratiť svoju tradičnú funkčnosť a v pôvodnej podobe zanikne.

Stručné a výberové priblíženie niektorých diel a autorov súčasnej prózy, ako aj aktuálnej situácie domácej literatúry v širšom kontexte, už z povahy témy nemôže mať záver: rovnako, ako nie je možné uzatvárať dnešok. Záver tejto kapitole pridá až budúcnosť, vývinové zmeny, ktoré súčasnosť premenia na minulosť. Netrúfam si teraz odhadnúť, v akom časovom horizonte sa to udeje.

Doplňujúca literatúra k predmetu

(V zozname je uvedená prehľadová bibliografia prác venovaných slovenskej ponovembrovej próze. Na práce, ktoré som využil pri písaní skrípt, odkazujem na príslušných miestach v poznámke pod čiarou.)

HOCHÉL, Igor – ČÚZY, Ladislav – KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava: LIC, 2007.

KOLEKTÍV: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

KOLEKTÍV: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.

KRČMÉRYOVÁ, Eleonóra: *Poznámky k prozaickej (de)generácii. Pohľad na slovenskú mladú prózu 90. rokov*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského – Stimul, 2008.

MARČOK, Viliam a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: LIC, 2004.

PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Bratislava : Proxy, 1994. (2. vydanie Bratislava : Ars poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.)

SEDLÁK, Imrich a Kol.: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin: Matica slovenská a LIC Bratislava, 2009.