

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 BĚLOCH, CSC.

MGR. PETER DAROVEC, PHD.

OBSAH

Na úvod.....	3
--------------	---

I. DEVÄ DESIATE ROKY

1. V znamení zmeny (Situácia I ó 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 (Zmlčané 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. SÚASNOS SLOVENSKEJ PRÓZY

1. Prozaická tvorba po roku 2000.....	78
2. Situácia II ó prevádzka (Tvorba ako súčasť literárneho života: jeho súasné 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 najprístupnejou jednotkou ostáva konkrétne dielo, generalizujúce pojmové vymedzenia (autor, smer, postup, fláner 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 informáciu študentom odboru Slovenský jazyk a literatúra pre predmet Súčasná slovenská literatúra a próza, ktorý je v učebnom pláne magisterského štúdia. Repektuje dvojaký cieľ predmetu, ktorý (1.) zavrhuje literárnohistoricky (vývinovo) po atý prednáškovno-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 skriptu. Zohľadňuje spoločenský, predovšetkým literárnokritický ohlas diel, ale aj spoločenské procesy, ktoré viedli k ich predbežnej kanonizácii (prítomnosť v doterajších syntetizujúcich spracovaniach daného obdobia vývinu prózy, tematickú a tvarovú inovatívnosť a schopnosť iniciovať vývinové procesy, presah z literárneho do spoločenského kontextu...).

Ak východiskom rekonštrukcie slovenskej prózy uplynulého storočia 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 novembrovej 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 nárt súvislostí ó 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). Čo nás bude zaujímať (2.) ich úloha v aktuálnej situácii prózy, (3.) vzťah k dobovému literárnemu životu, ako aj (4.) presah z oblasti literatúry k *ir-ím kultúrnym a spoločenským súvislostiam* (ohlas a význam v *ir-ích* rámcoch).

Rekonštrukcia nevyhnutných vonkajších súvislostí (všeobecnohistorických, 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, keď 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 nemôhlo ohraničiť presným dátumom a väzbinou ani letopočtom¹. V závere práce sa nachádza nárt 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 ľuďom v ňom, pričom je v nich prítomné to, čo český literárny vedec Jan Mukačovský pomenoval *estetickou*

¹ Kultúrne procesy nemajú jednorazovú, šudalostnú podobu: ak porovnáme napríklad charakteristické udalosti všeobecných dejín, ako sú napríklad vyhlásenie štátu, vojny, zatiaľto revolúcia alebo konkrétna vojenská operácia, s takou šudalostnou literárnou dejíň, akou je dielo, tak rok vydania je iba orientačným údajom ó nehovorí, ako dlho dielo vznikalo, či vyšlo hneď po dokončení, ani to, či jeho pôsobenie bolo bezprostredné, alebo či si ho po rokoch šobjavili 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 literatúry ó 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. *flánrového písania*⁴, teda o knihách, v ktorých dominuje zábavno-relaxačná funkcia (detektívky, tzv. *flénska literatúra*⁵, 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 *literárnej súasnosti* (približne posledné desaťročie).

Výberovo po celý celok slovenskej prózy uplynulého storočia 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 a pätnástich rokov predstavuje široko chápanú *súasnosť* 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 poľu dneška.

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

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

⁴ Ide o produkciu, ktorú český literárny kritik Jan Lopatka v nadväznosti na Mukačovského 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 *šflénska literatúra* (šľítanie pre flenyô, šľervená knižnica) by sa nemal zamieňať s pojmami *šflénske písanie*, *šflémistická literatúra*, *šrodovo* (event. *genderovo*) orientovaná tvorba (k tomu viac Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. Berlin : Suhrkamp, 2006, heslo *šécriture féminine*). Prvé vymedzenie odkazuje na populárne, zábavno-oddychové flánre určené flénskému publiku, druhé na tvorbu vyuffľvajúcu špecifickú flénsku 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 a nejde však o lineárnu postupnosť kurátému vopred známemu cieľu, nejde o vývin v zmysle pokroku (neustáleho zdokonačovania a prekonávania šľtarého), ale o proces, ktorý umožňuje aj produktívne návraty k tomu, čo bolo.

kontinuita a zmena, vzťah k –ir–ím dobovým spoločenským rámcom, k epoche, generácii (aspekt a pod.). V rámci široko poňatej súvislosti (predbežne, literárnohistoricky podmienené 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 prózy o takým kritériom môžu byť tém, 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 –ir–ieho kontextu, v ktorom jednotlivé dielo vzniká a do ktorého sa zaraďuje (ide o dvojsmerný pohyb, v ktorom sa *dielo* a *kontext* stávajú systémovými spolutvórcami: dielo vzniká v určitej situácii a zároveň má –ancu 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 –ir–ie spoločenské okolie (s vlastným politickým i kultúrnym usporiadaním a minulosťou o do určitej miery v–etko, čo utvára *životný svet* tvorcu i čitateľa). Nártu spoločenských súvislostí bude venovaný začiatok skriptu (pôjde o zmenu situácie na prelome 80. a 90. rokov, teda o to, ako –ir–ie sociálne zmeny v tomto období ovplyvnili literárny život a tvorbu) a ich záver (jeho obsahom bude skusmá rekonštrukcia aktuálneho literárneho života).

I. DEVÄ DESIATE ROKY

1.

V znamení zmeny

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

Rok 1989 ako periodiza ný medzník

Periodizácia, teda roz lenenie asového rozsahu zvoleného predmetu (v na-om prípade slovenskej literatúry a v jej rámcoch prózy) na men-ie úseky, má pomocnú, didaktickú funkciu. Je pokusom o vymedzenie relatívne samostatného a v súvislostiach -kolského vzdelávania materiálovo zvládnute ného obdobia, ktoré sa v základných charakteristikách podstatne lí-i od obdobia predchádzajúceho.

Rok 1989 je predov-etským akceptovaným medzníkom v-eobecných (politických a spoločenských) dejín -eskoslovenska. Sociálny pohyb, verejne manifestovaný v novembri 1989, viedol k rýchlej zmene dovtedaj-ieho 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 v-ak rok 1989 vyuffi aj ako periodiza ný medzník literárnych dejín?

Ak by sme dejiny literatúry chápali dôsledne iba ako autonómny vývinový rad s dôrazom na dielo v jeho istej alebo aspo 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 asového úseku (inou, *procesuálnemu* charakteru literárnych dejín primeranejšou možnosťou, by bolo vymedzenie dlh-ích prechodových období). Ak sa v-ak pokúsime literatúru pochopiť ako súas-ir-ieho kontextu, ak teda vezmeme do úvahy aj *podmienky*, v ktorých vzniká a pôsobí, potom záver roku 1989 môžeme vyuffi ako asový bod, za ktorým sa slovenská literatúra (a v jej rámci aj próza)

⁷ V-eobecno-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 potom, je v-ak predpokladom pre pochopenie kultúrnych a literárnohistorických aspektov daného obdobia.

⁸ V slovenskej literatúre 20. storočia by takými udalosťami, ktoré si nárokuje byť periodiza nými medzníkmi, mohli byť dve Kraskove zbierky (1909 a 1912), Urbanov *fiivý bi* (1927, ale práve tak a pri diferencovanej-om pohľade možno ešte skôr jeho raná novelistika), Fabryho *U até ruky* (1935), Bednárov *Sklený vrch* (1954), Rúfusovo *Afdozrieme* (1956), Váľkove *Dotyky* (1959, a pri uplatnení iného meradla *Milovanie v husej kofii* 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 funkciu periodiza ného predelu mohli uplatniť tak Viličkovského *Ve ne je zelený...* (alebo *Kô na poschodí, slepec vo Vráb och*, obe 1989), ako aj Pi-ankovo *Rivers of Babylon* (1991). Ale napríklad v prípade Viličkovského ostáva otázkou, kam v ňom umiestniť prózu *Ve ne je zelený...*: do prvej polovice 70. rokov, keď vznikla a v strojopisnej verzii bola prístupná uľ-iemu okruhu autorových známych, alebo do času, keď prvýkrát vyšla knižne a ako verejne prístupná sa stala aj potenciálnym vývinovým inite om domácej prózy?

ocitla v diametrálne odlišnej situácii nebola dovtedy o možnosti ho teda vyúfli ako periodizačný medzník.

Revolučná zmena podmienok literatúry sa vo vlastnej literárnej tvorbe nemohla prejaví 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 (regim) charakterizovala mocensky (zhora) deklarovaná a nastavená *jednota* (totalita), ktorá v fiadnej sfére sociálneho a duchovného života neumožňovala zásadnú diferenciáciu (*pluralitu* postojov a názorov). Vedúce postavenie v spoločnosti mala od februára 1948 mocensky a neskôr aj ústavne zabezpečená *jediná* strana (Komunistická strana Československa), ovládajúca štátny aparát a všetky zložky verejného života. Táto mala 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 (šlo o tzv. vedecký svetonázor, ktorého základom bol dogmaticky ponímaný materializmus, ktorý vo výchovnej praxi sa prejavoval aj v podobe masívnej ateizácie, zameranej na vyčistenie spoločnosti).

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

⁹ Literárny život je súborom inštancií a vzťahov, ktoré vytvárajú podmienky pre vznik, distribúciu a recepciu literárnych diel. Milan Štítovec považuje kategóriu tzv. literárneho života... za sprostredkujúcu medzi úrovňami všeobecných a literárnych dejín, špretože 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 ťahore nohami vety aktívne vonkajšie postuláty, nároky, tlaky, reglementácie, preferencie, ale aj zdanlivo neutrálne vonkajšie okolnosti a podmienky existencie literatúry. (Štítovec, M.: Za štyriatich sedemdesiatich 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. Ide o obdobie dočasnej a čiastočnej *liberalizácie* komunistického režimu. Znížila sa miera represíí (útlaku obyvateľov) a čiastočne sa začali uplatňovať niektoré občianske slobody, najmä sloboda prejavu. V tomto období sa literatúra s ňou vymanila zo slufobného 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 a 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 (ovplyvnili) 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 s ňou 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 pošliadavkám (tzv. celospoločenským záujmom), ktoré na literatúru kladol vtedajší režim. Súčasťou týchto pošliadaviek 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* (ZSSČ alebo aj ako Zväz), ktorý na zjazde v roku 1972 prijal nové stanovky. V nich sa deklaroval ako švýberová a ideová organizácia. Nešlo o stavovskú organizáciu všetkých spisovateľov, lenmi ZSSČ 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 (ide o 2. polovicu 60. rokov a hlavne o obdobie medzi rokmi 1967 a 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 a ako verejnej osoby. Niektorí z vylúčených autorov sa do Zväzu po 70. a 80. rokoch vrátili, iní rozvíjali svoju tvorbu v paralelných, neverejných (nepovolených, zakázaných) a vo vzahu k moci opozičných kultúrnych a komunikačných okruhoch (spoločenstvách), ktoré mali neoficiálny charakter a okrem kultúrnych aj –ir–ie sociálne a politické ciele. Súhrnne sa opozičné spoločnosti a ich aktivity v období normalizácie označujú slovom *disent*, ich príslušníci sú disidenti¹⁰ a boli reprimovaní (nemohli nájsť primerané zamestnanie, ich deti nemohli študovať na vysokých školách), perzekúovaní a prenasledovaní (niekedy aj väznení). Svoju tvorbu zakázaní autori vydávali v *samizdate*¹¹ alebo v zahraničných exilových vydavateľstvách. V týchto podmienkach mali zásahy normalizačnej moci do kultúry radikálnej –iu 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 inými 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 po 50. rokoch bolo charakteristické latentné (skryté) *napätie* medzi *oficiálnymi proklamáciami* o spoločenskej funkcii literatúry (ktorá sa mala naplniť 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 o 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 Hruš, Ivan Kadlec a Milan Trnka.

¹¹ Zrušiny sú –lo o nízkonákladové, v domácich podmienkach pripravené vydania (šsam izda ō = svojpomocne vydá, väčšinou prostredníctvom strojopisných kópií alebo vtedy dostupnými reprodukčnými prostriedkami), ktoré sa šířili poľi iavaním a vymieňaním v uľom okruhu spriaznených ľudí.

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

k vrcholom slovenskej literatúry 20. storočia (v próze napríklad romány R. Slobodu, predovšetkým *Rozum*, prózy L. Balleka *Jufná po-ta i Agáty*, v poézii básnické dielo TM *Stráflaya*).

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 vážavo 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 jej súčasťou spoločenskú platformu aj *Literárny týždenník* (1988), z mesačníka *Slovenské pohľady* odišiel normalizačný šéfredaktor Vladimír Reisel a pod vedením novej redakcie (R. Chmel, J. TM Trasser) dokázal časopis presiahnuť literárny obzor smerom k jej aktuálnej a spoločensky relevantnej problematike.

Je však potrebné zdôrazniť, že napriek spomenutým zmenám v 80. rokoch slovenská literatúra a až do novembra 1989 pôsobila v podmienkach, ktoré neboli slobodné. Jej vývin a existencia boli určené vzhľadom k dobovej moci, ktorá prevládala o vzhľadom 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 Národní třídě, zásadne zmenil dovtedajšie postavenie a funkcie štátu v spoločnosti. Oproti oficiálne deklarovanej a mocensky udržovanej *jednote* predchádzajúceho obdobia sa presadila rôznosť, diferenciácia, 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. TM 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 (šodlúenie tvorby od *-tátuō*), teda *námetová a tvarová voľnosť* pre autorov, ale aj *strata* masívnej *-tátnej ekonomickej podpory* a *spoločenskej prestíže*, ktorú postavenie oficiálneho spisovateľa prinášalo, ako aj strata do určitej miery *výlučenia* postavenia, ktoré literatúra mala medzi inými druhmi umenia a inými médiami, strata výlučnosti, ktorú o reálne uľavnejšie prefitú o petrifikovalo normalizačné dvadsaťročné. V zmenených podmienkach prestali byť aktuálne alebo sa oslabili aj niektoré dovtedajšie funkcie literatúry, napr. národno-reprezentatívna i spoločensko-kritická (v pluralitnej spoločnosti, ktorá garantovala slobodu prejavu, uľ nebolo potrebné kritické poslanstvo *-ifrova* do inotajov, pouľívá náznaky tam, kde bolo mofné pomenovať veci priamo o kritickú funkciu literatúry tak prebrala publicistika). Aľ po roku 1989 sa slovenská literatúra definitívne vymaňuje zo svojho tradičného slufobného postavenia. Ak v celej svojej novodobej histórii sa venovala s *asti* aj národno-emancipačným úlohám a po roku 1948 sa mala spolupodieľať na revolučnej premene spoločnosti, na začiatku 90. rokov získala ambivalentnú (dvojnásunú) *nezávislosť*, ktorú niekedy bolo ľľko odlíšiť od nezájmu spoločnosti o pôvodnú literárnu tvorbu. Dôsledkom rozpadu zjednocujúcej spoločenskej funkcie literatúry bola (a doteraz zostáva) absencia jej záväznej vízie, neprítomnosť o akávaní, ktoré by vo i literatúre spoločnosť uplatňovala (práve s tým súvisí uľ 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, o literatúre je a o by by mohla. Zároveň sa v-ak dielo stáva aj súasťou produkčných mechanizmov voľného trhu, komoditou, *tovarom*. Na to, aby sa presadilo, dostalo k *itate* ovi, uľ nepotrebuje povolenie, ale hmotné prostriedky (prostriedky, ktoré by zabezpečili redakčné spracovanie diela, jeho vydanie, distribúciu a reklamu). Rozpadom *-tátneho* ekonomického monopolu vznikli nové existenčné podmienky pre literatúru, keď vydavateľská *innosť* sa stala priestorom pre súkromné podnikanie. Okrem vydavateľstiev zameraných komerčne uľ na začiatku 90. rokov 20. storočia začali vznikať aj menšie vydavateľstvá *-pecializujúce* 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 –tát, v novej situácii bolo na zachovanie umelecky ambicióznejšej a esteticky relevantnej –asti literárnej produkcie potrebné vytvoriť *podporné mechanizmy*, pretože jej prevážná časť by sa prostredníctvom mechanizmov –isto trhových nepresadila (záujem –itate –ov o vä –inu pôvodnej umeleckej literatúry nie je dostatočne veľký na to, aby jej predaj pokryl náklady potrebné na vydanie –ó platí to najmä pre oblasť poézie). Hoci vzťah –tátu (moci) a literatúry sa po roku 1989 zásadne zmenil, aj v tomto období bola (a –afl podnes zostáva) *hlavným* podporovateľom pôvodnej umeleckej literárnej tvorby spoločnosť, pričom dominantným sprostredkovateľom zostáva –tát (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 –asopisov, sú –afl, spisovateľských organizácií a pod.).

Rok 1989 priniesol slovenskej literatúre aj možnosti –ir–ích, 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 –truktúrna 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. Hosťami zjazdu boli aj nečlenovia ZSS, teda tí spisovatelia a kritici, ktorí boli pre svoje postoje počas normalizácie zo zväzu vylúčení, alebo sa nemohli –i nechceli stať jeho –lenmi.

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

Ich ú as na tomto podujatí, hoci nebola v-etkými lenmi zväzu prijímaná so sympatiami a bez pochybností o ich -tatúte¹⁵, symbolicky potvrdila zrovnoprávnenie troch komunika ných okruhov (oficiálna domáca literatúra, domáca literatúra mimo oficiálnych -truktúr a slovenská literatúra v exile a v zahrani í¹⁶), do ktorých boli dovtedy rozdelená literárna tvorba vznikajúca v slovenskom jazyku. Zrovnoprávnenie a teda aj hodnotové zjednotenie troch spomenutých okruhov i-lo na zjazde ruka v ruke s rýchlou diferenciaciou lenskej základne. Viacerí ú astníci zjazdu vyjadrili názor, že ZSS za afeň normaliza nou minulou a v podobe, v akej dovtedy fungoval, neobstojí zo i-vo i aktuálnej spoločenskej situácii¹⁷. Otázkou bolo, i zväz transformova , alebo ho zru-i a založiť novú spisovateľskú organizáciu.

as spisovateľov sa oddelila od rokovania zjazdu a rozhodla sa založiť si vlastnú organizáciu ó tak vznikla *Obec spisovateľov Slovenska* (alej pod skratkou OSS), po novembri 1989 prvá nová spisovateľská organizácia¹⁸. Názvom sa prihlásila k odkazu Dominika Tatarku, k jeho predstave *obce* ako kultúrneho komunika ného spolú enstva (sám Tatarka sa touto ideou hlásil k obci bofejš sv. Augustína).

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

¹⁵ Problémom zjazdu bola koordinácia procedurálnych otázok s revolu ným duchom doby, ktorý ovládol námestia i celú spoločnosť. o sa týka vylú ených tvorcov (de iure ne lenov ZSS) prítomných na zjazde, i-lo jednak o to, akým spôsobom im navráti lenstvo, ale aj o to, akým spôsobom sa ako šhostiaõ majú právo podie a na rokovaní zjazdu (môžu vystupova , hlasova ...?).

¹⁶ Rozdelenie slovenskej literatúry na niekoľko komunika ných okruhov má historicko-politické prí iny. Kým literatúru exilu zakladá neprítomnosť tvorcu v jeho krajine spôsobená politickými dôvodmi (pomermi, ktoré spisovate a ohrozujú) a je viazaná na prelomové dejinné medzníky (v 20. storo í najmä roky 1938 ó 1939, 1945, 1948 a 1968), domáca literatúra neoficiálneho komunika ného okruhu je spätá najmä s pomermi po roku 1968, s ostrakizáciou (vylú ením) tvorcov, ktorí sa angažovali v obrodnom procese koncom 60. rokov a neboli ochotní pristúpi na spoluprácu s mocou, ktorá svoju legitimitu zakladala na súhlase s okupáciou v auguste 1968. Diferenciácia literatúry na spomenuté tri asti bola podstatne výraznej-ia v echách než na Slovensku (eská nezávislá literárna scéna a eský exil mali v porovnaní so Slovenskom silnej-iu personálnu a in-titucionálnu základ ũ, najmä vydavateľskú a distribu ũ).

¹⁷ I. Třpka: ŠZväz spisovateľov ako výberová ideová organizácia je za nami ako preffitá forma...õ (LT, . 50/89, s. 13); J. Třasser: ŠJestvujúci monolitný model organizácie literárneho života sa naskrze preffil minimálne v dvoch svojich funkciách: politicko-ideologickej a spoločensko-reprezentatívnej.õ (LT, . 51 ó 52/89, s. 10.) Záznam zo zjazdovej diskusie bol uverejnený v *Literárnom týždenníku*, ro . 2 (1989), . 50 a . 51 ó 52/89, z tohto záznamu citujem, pri om ako odkaz pouffívam skratku zdroja (LT) s uvedením ísla asopisu, roku vydania a strany; dokumenty k al-iemu vývinu spisovateľských organizácií, najmä k transformácii ZSS na Spolok slovenských spisovateľov, sú aj v al-ích íslach *Literárneho týždenníka* zo za iatku roku 1990.

¹⁸ Na mimoriadneho zjazdu ZSS 7. 12. 1989 sa as ú astníkov deklarovala ako vo né združenie pod názvom *Obec spisovateľov Slovenska* (LT, . 50/89, s. 2), 10. 12. 1989 sa zi-ili na ustanovujúcom valnom zhromádení, kde prijali stanovky a ohlásili, že v krátkom ase predloffa žiados o registráciu svojho orgánu ó týždenníka *Kultúrny život* (názvom sa hlásil ku kultúrnemu a spoločenskému týždenníku, ktorý bol po okupácii v auguste 1968 zru-ený).

svojom al-om 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), ktorá vznikla 29. 1. 1990 pod názvom **Klub nezávislých spisovateľov** (KNS). Založila ho skupina štrnásťorovo blízkych spisovateľov, literárnych kritikov a vedcov humanitného zamerania²⁰ (z programového vyhlásenia, *LT*, . 7/90, s. 2) ako elitnú, teda do určitej miery výberovú organizáciu (výberovosť implikuje uľi zvolený názov a šklub). Oproti kvantitatívne generovanej ľenskej základni Spolku slovenských spisovateľov bol predpokladom ľenstva v KNS²¹ hodnotový, kvalitatívny rozmer diela, ktorým sa autor deklaruje ako spisovateľ (i-ľo nielen o to, ľi sa sám za spisovateľa považuje, ale aj o to, ľi je ako spisovateľ akceptovaný inými, spoločensou)²².

Okrem spomenutých spisovateľských organizácií vznikli na Slovensku na prelome 80. a 90. rokov aj združenia spisovateľov národnostných menín (maľarskej, ukrajinskej, rusínskej), e-ťe pred novembrom 1989 bola obnovená ĩnnos **Slovenského centra PEN-klubu**, organizácie združujúcej spisovateľov z celého sveta. V priebehu 90. rokov sa vä ĩina spisovateľských organizácií stala ľenom zastre-ľujúceho servisného združenia, ktoré dostalo názov **Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska** (AOSS).

al-ou významnou zloľkou rozvinutého literárneho ľivota sú (2.) **literárne a kultúrne asopisy**. Poskytujú publika ľný priestor novovznikajúcej tvorbe a kritickej reflexii aktuálneho literárneho diania (recenzie nových kníh, ĩtúdie venované ĩir-ľej problematike literatúry,

¹⁹ Transformácia Zväzu slovenských spisovateľov na Spolok slovenských spisovateľov prebiehala takto: 11. 12. 1989 vznikol Ak ľný výbor ZSS na prípravu riadneho zjazdu a špoverený prípravou ustanovujúceho zjazdu kvalitatívne novej spisovateľskej organizácie, zvolal zjazd ZSS na 18. januára 1990, pri ľom špodstatou jeho programuľ malo by ľšposúdenie a schválenie stanov Spolku slovenských spisovateľov...ľ (*LT*, . 2/90, s. 2). Posledný zjazd ZSS sa konal 18. a 19. 1. 1990 v Bratislave, jeho hlavným cie ľom bolo založiť ľšnovú, demokratickú a politicky nezávislú záľjmovú organizáciu spisovateľov na Slovensku ľ Spolok slovenských spisovateľovľ (A. Hykisch v *LT* . 5/90, s. 2). Na rokovaní zjazdu ľJaroslav Rezník ... vyhlásil Zväz slovenských spisovateľov za zru-ľený a Spolok slovenských spisovateľov za ustanovenýľ (*LT*, . 5/90, s. 2). Vzh ľdom na spôsob, akým SSS vznikol, ho moľľno považova ľ za nástupnickú organizáciu Zväzu slovenských spisovateľov (na rozdiel od OSS, ktorá vznikla samostatne). V ľase vzniku mal SSS vy-ľe dvesto ľenov, ľestným predsedom bol L. ľľľký, výkonným predsedom J. Rezník, za podpredsedov boli zvolení M. Ferko a A. Hykisch, tajomníkom sa stal P. Andru-ľka.

²⁰ Medzi zakladajúcimi ľenmi KNS boli o. i. aj L. Ballek, J. Bľloch, I. Habaj, R. Chmel, J. Mihalkovi ľ, D. Mitana, V. Petřík, M. Růfus, M. Lasica, J. Satinský, ľMľ Stráľľay, S. ľľľepka, P. Vilikovský.

²¹ Klub nezávislých spisovateľov mal k 15. 9. 1990 38 ľenov, viedol ho výbor v zloľení K. Jarunková (ľredseda), V. Petřík (ľodpredsa), M. Růfus (ľen výboru), S. ľľľepka (ľen výboru), P. Vilikovský (ľen výboru) (vi *Romboid*, ro . 25 (1990), . 12, s. 5).

²² Pod ľa programového vyhlásenia KNS ľým, ľo ustanovuje špojem slovenského spisovateľa, má by ľšsvojbytné literárne dielo, ktoré legitimuje spisovateľa ako spoločensky dľveryhodnú osobnos ľ (*Romboid*, ro . 25 (1990), . 12, s. 3).

umenia a kultúry a pod.). Pre literárnych tvorcov predstavujú aj svojho druhu diela, 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 fivotu 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 fivot**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. S úspešným pokusom o vydávanie literárneho časopisu mimo centra bola na východe Slovenska **Tichá voda**, avšak po niekoľkých rokoch prestala vychádzať pre nedostatok prostriedkov.

časopisy, podobne ako národná tvorba, boli odkázané na podporu štátu 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, stať sa im obmedziť alebo zastaviť prísun dotácií, aby bol časopis existenciu ohrozený. Bol to prípad Kultúrneho fivota, ktorý dva roky po obnovení zanikol, pretože reprezentoval kultúrno-sociálnu 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 fivot 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. Trnasser), otvoreným duchovným dianiím 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 vydavateľka pred rokom 1948), ktorá v mala celkom iné predstavy o duchovnej orientácii 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 (reprezentovaná 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.

vychádza nové kultúrne časopisy, v ktorých dostávala priestor aj pôvodná literárna tvorba a jej reflexia (napr. **RAK** o 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).

Väčšina časopisov 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 filmovej produkcie), alebo (2.) vydavateľ získava vonkajšiu podporu (od štátu, napr. dotáciu z grantového systému Ministerstva kultúry, alebo z nadácií a súkromných zdrojov o inou možnosťou je, keď vydanie knihy si zaplatí autor). Vydavateľstvá, v ktorých vychádza pôvodná (domáca) nová literárna tvorba²⁵, možno pri kombinácii viacerých kritérií (zohľadujúc 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 vydaná reedovaná Angelika) s vydávaním umelecky náročných diel. (2.) Druhú skupinu tvoria veľké novovzniknuté vydavateľské podniky, fungujúce na komerčnej báze (ako veľké sú charakterizované vzťahom na množstvo vydávaných titulov, náklady, počet zamestnancov a z toho 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, filmovej literatúry²⁶), pričom menšiu časť svojich aktivít venujú aj vydávaniu pôvodnej umeleckej prózy (najmä od etablovaných autorov o 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 menšina 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 nejednoznanú 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). Filmovú literatúru (dobrodružnú, tzv. flámsku literatúru a pod.) chápem ako súčasť populárnej masovej produkcie, ako písanie vyvíjajúce ustálené a záväzné filmové vzorce (postupy). Ide o produkciu, ktorú v 60. rokoch vymedzil český kritik Jan Lopatka ako špecializovanú literatúru s špeciálnymi funkciami.

od 90. rokov prózy Dušana Dušana a v súvislosti 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 šezávislé vydavateľstvá²⁷). Tento typ vydavateľskej činnosti charakterizuje vyhraněný 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 vydavateľstiev vychádzajú preto, keď sú považované za literárne kvalitné, a nie preto, keď by mali komerčný potenciál). Malé vydavateľstvá sa už od začiatku 90. rokov špecializovali špecificky (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 do ňo 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 šáňru 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 širokou verejnou²⁸. Sem patria prezentácie a krstý 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 Ide o pomenovanie do veľkej miery reklamné, affiácie 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 Jáňkove Kysuce (pre mladých prozaikov) a Wolkrova Polianka (poézia). Od 60. rokov sa ude uje Kraskova cena (za najlepšiu debüt roka), v súvislosti 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 vyrovnávať 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 a poetík, v ktorej nové definitívne nahrádza staré, preflité. 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, veľ bez flivého 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. –edej zóny²⁹, oficiálni autori predchádzajúceho obdobia, spisovatelia nastupujúcej generácie). Paralelne, v tej istej dobe sa vedľa seba objavovali diela odlišného námetovo, tematicky i tvarovo a napísané autormi rôznych generácií s diametrálne odlišnými flivotnými osudmi. V tejto situácii *neexistovala* jednoznačná *smerová alebo –týlová 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 zastreňujúci pojem, ako označenie s nárokom na postihnutie tvorby vymedzeného obdobia ako *celku*³⁰. Prozaická tvorba v tomto čase nemala ani tak jednoznačne dominujúci fláner, akým bol donedávna, v oficiálne vydávanej literatúre v desaťročí od polovice 70-tych

²⁹ Ide 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. Vilikovský, 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 šrománovej situácii)³¹. Pre situáciu v slovenskej próze 1. polovice 90-tych rokov je teda charakteristické, že sa *ved a seba* ocitlo nieko ko základných, z rôznych vývinových období vychádzajúcich a autormi rôzneho veku naplnených tendencií³², pričom o fľiadnej nemofľno 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. Tým ku, no patria do nej aj nevydané diela iných autorov (Dušan Kufel: *Lampa*, Vincent Tškula: *Ornament* a *Veterná ruľica*)³³.

Po roku 1989 vychádzali nové knihy spisovateľov strednej generácie, ktorí začínali literárne tvoríte v 60-tych rokoch, v rámci 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 *Previesť cez most*, Stanislav Rakús *Temporálnymi poznámkami* i 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*, *Veľ ne je zelený...*, *Kôľ na poschodí, slepec vo Vráb oľ*, vetyky 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. *šrománovej 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 urýovali vtedajšiu podobu slovenskej prózy (V. Tškula: trilógia *Majstri*, *Muľkát* a *Vilma*, L. Ballek: *Pomocník* a *Agáty*, P. Jaroš: *Tisícroľná v eľe*), boli románmi orientovanými na *minulosť*, na obdobia novších slovenských dejín a vyuffľvali zväčša biograficko-spomienkový pohľad na dobu a dianie. V ponovembrovom období sa tento typ prózy uľľ nepresadil. Najvýraznejší (a jediný výrazný) román začiatku 90. rokov, *Rivers of Babylon* Petra Piňanka, 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 zaradíme preto, že v rámci svojho vzniku nemohli byť vydané, alebo vyšli v limitovanom náklade a boli ítané iba v nevelkom komunikačnom okruhu: v situácii, keď im bola odopretá plnoprávna recepčná existencia (keľ neboli prístupné veľtým), 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 flivotnými skúsenosťami³⁴ navzájom spätých spisovateľov, ktorí pred rokom 1989 publikovali iba časopisecky. Najvýznamnejším autorom novej (3.) *prózy ironického zvecnenia*³⁵ bol Peter Piňanek³⁶, 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, a to 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 disidentoch rozvíjal a aj v nasledujúcom období v tom pokračoval Ivan Kadlec). 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. Lenku, 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 Piňanek *Mladým Dôňom* (1993, ešte predtým časopisecky), polemicko-ironickým šprepisom tradičného realistického kánonu³⁹; subverzívny prístup k literárnej a kultúrnej minulosti je charakteristický pre celý ponovembrový literárny vývin.

³⁴ Ich určujúcou flivotnou 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 subjektivistickým modernistickým tendenciám, kde prozaický svet bol budovaný z pozície jednotlivca (a jeho súčasťou bolo aj jedincovo vnútro, duševný flivot), je postava v prózach týchto autorov podávaná zvonku, tak ako sa javí iným, teda predovšetkým vo svojich fyzických a reálnych prejavoch. Ironický a komický úšľach vzniká z rozporu medzi tým, ako sa vidia postavy (aké sú samé pre seba, ako sa hodnotia obojstranne voči mi vysoko, pozitívne) a ako ich vníma okolie (obidvostranne 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 Dôň* (1993).

³⁷ Ide o literárnu tvorbu, ktorá je utváraná na osnove tvorcovho flivota a má blízko k súkromným flivotom (spomienky, denník, korešpondencia). Je pre ňu typická nezvyčajná miera otvorenosti vo vzťahu k sebe aj okoliu, to, čo nezahŕňa iba nielen seba, ale autor považuje za podstatné (platí to aj pre intímne, erotické sféry súkromného flivota). Tento línia písania mala svoju tradíciu v slovenskej literatúre 20. storočia (Jakub Deml, Jan Hanuš).

³⁸ Ide o postmodernizmus šavant la lettre (špred 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 spoločne etablovaných diel, ktorých znalosť a adekvátne pochopenie sú pre členov spoločnosti v určitej miere záväzné.

3.

Návrat vylúčených autorov a diel

(Zamlčané alternatívy k tvorbe predchádzajúcich desaťročí)

Dielo, 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. Týmto literárnej verejnosti bola väčšina z nich sprístupnená až po roku 1989. Existovali dva dôvody, pre ktoré nevyšlo do sveta svoje dielo. Prvou príčinou bola osoba autora. Ide 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 trestali 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 námiet alebo téma, ktoré boli pre vtedajší režim neprijateľné: na začiatku 70-tych rokov nemohol vyšísť román V. Manku Ornament, pretože jeho témou bolo prenasledovanie cirkvi režimom v 50-tych rokoch, nie o, čo komunistická moc chcela zmlčať (iné Mankulove knihy v tom sa vyšísť 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 pokoril. Z hľadiska rozvoja slovenskej prózy však išlo iba o vyrovnanie sa s minulosťou, o to, aby postihnutí autori mohli plnoprávne občiansky i literárne existovať. Okrem takejto spoločenskej 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 získali aj v literárnej tvorbe. Nešlo pritom iba o jej námietovo-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 prínosivý 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 špica kyč, získal na prelome 80-tych a 90-tych rokov najväčší ohlas posledný, spomienkové rozprávanie *Navráva ky* (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* . 7/89 a . 3/90⁴¹). Text vznikol ako redigovaný a autorizovaný prepis magnetofónového záznamu⁴² flivotopisného spomienkového rozhovoru, ktorý s Tatarkom viedla a nahrála jeho česká priateľka Eva Těolbová (na orálne východiská, na akt šnavravenia odkazuje názov)

Tatarkovo rozprávanie osciluje medzi viacerými aspektmi. 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 o predtuchu blížiaceho sa konca (hovorí o rieke vlastného flivota, ktorá sa rozplynie v mori). Časom svojej bytosti je ufl Tatarka obrátený šdo 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 flivotom, ale najintenzívnejšie sú návraty do detstva a ranej mladosti. Rozprávanie oflivuje archaické rurálne Slovensko s jeho zvykovou a obradovou tradíciou v mnofktve konkrétnych, až etnograficky presných výjavov. Do tohto rámca zasadzuje autor vlastnú *rodovú*

⁴⁰ Osoba i rozsiahle dielo Dominika Tatarku sa výrazne vpisujú do viacerých období vývinu slovenskej literatúry a majú svoje miesto v príslušných prednáškových kurzoch medzivojnovnej a povojnovej 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 ufl poslucháči 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 beflnou praxou. V takomto prípade bude preto v –al–om 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 dvojčíslie roku vydania časopisu (napr. Slovenské pohľady 7/88 = siedme číslo SP z roku 1988).

⁴² Pod názvom *Navráva ky* 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 Těolbovej). Viac k edičným osudom diela i k samotnému textu a sekundárnej literatúre vi –fm [= Fedor Matejov]: *Navráva ky*. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram o Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 445 – 449.

⁴³ Zjavujú sa mu mama, kamaráti, ktorí kedysi dobrovo ne odišli zo flivota, 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 o Tatarkovi sa otec stratil krátko po jej vypuknutí na východnom fronte).

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

Biografia najmä v druhej ásti rozprávania nadobúda v súvislosti so vstupom protagonistu do šve kých dejínõ *memoárový* charakter. Rozpráva priblihuje udalosti, ktoré po as vojny a po nej formovali novodobú tvár Slovenska (SNP, kolektivizácia). Vyrovnáva sa aj s vlastnou avicovou, komunisticky angaľovanou minulos ou. Jeho príbeh je príbehom loveka, ktorý odpadol od viery predkov, aby sa na sklonku fivotu ku kres anstvu vrátil. Rozprávanie presahuje individuálnu skúsenos smerom k *podobenstvu*. Biblický fundament jeho rozprávání podporujú aj odkazy na sv. Augustína (a na jeho Vyznania ako zakladajúce dielo biografického fánru ó *Navráva ky* sú naozaj Tatarkovými vyznaniami, *konfesiou*), ale aj na sv. Pavla (na autora silno zapôsobilo Pavlovo obrátenie). Truktúra rozprávania pritom nadväzuje na biblickú tradíciu, ve Tatarkov návrat k viere je novodobou variáciou dávneho starozákonného podobenstva o návrate márnotrátneho syna. K ú ovým a viacnásobne variovaným motívom *Navráva iek* je motív iniciácie (zasvätenia). Rozprávanie vyufflíva –truktúru *výchovného románu* ako série iniciácií adepta spoznávejúceho svet. Zásvätenie tu má viacero podôb, napríklad sociálnu, ktorá sa nap a tak v rámci dedinskej society, ke e–te ako chlapec po otcovej smrti berie na svoje plecia úlohu gazdu, ale aj v –ir–om spoločenskom kontexte, kde variantom iniciácie je jeho príklon ku komunizmu ako k viere svojho druhu; alej tu ide o zasvätenie konfesiónálne, v intenciách katolíckej viery, ale aj erotické.

Navráva ky v–ak nie sú venované iba minulosti. Tatarka sa neustále vracia do situácie rozprávania v polovici 80-tych rokov 20. st., k vlastnému spoločenskému postaveniu loveka ob iansky marginalizovaného. Nielsenfe hovorí o sebe, ale svojím rozprávaním sa vytvára: šrozprávam, teda somõ. *Navráva ky* nie sú iba spomienkou, ale aj reflexiou svojho fánru i média ó *rozhovoru*⁴⁴, sú oslavou komunikácie ako prostriedku, ktorým sa dá vzdorova zlej dobe a vytvára rezistentné spoločensvo. Okolnos ami vzniku i vnútornou –truktúrou sa *Navráva ky* priblihujú aj k *oral history*⁴⁵. Ich textová podoba si zachováva ve kú mieru bezprostrednosti, vierohodne sugeruje východiskovú situáciu rozprávania a v náznakoch aj jeho pôvodnú dialogickú podobu (tú napokon implikuje aj dôvernos a otvorenos , s akou Tatarka tematizuje tie formy fivota, ktoré boli dlho v slovenskej literatúre tabu, napr. erotiku).

V slovenskej literatúre reprezentujú *Navráva ky* líniu *priznane autobiografického písania*, líniu, ktorú v 90-tych rokoch tvorili predov–etkým prvýkrát verejnosti

⁴⁴ V tejto súvislosti si pripome me titul star–ej autorovej knihy *Rozhovory bez konca* (1959).

⁴⁵ Historiografický fánér i metóda výskumu: zaznamenáva spomienky pamätníkov, spôsob, akým jednotlivci (aj historicky ó z h adiska tzv. ve kých dejín ó nevýznamní) preflivali a videli dejinné udalosti. Na rozdiel od šobjektivityõ tzv. historického poh adu zhodnocuje tento prístup osobné, subjektívne stanovisko spomínajúceho.

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

al-ím predstaviteľom biografizujúcej línie slovenskej prózy je **IVAN KADLEÍK** (1938 ó 2014). V 60-tych rokoch 20. st. pôsobil ako literárny kritik a výrazná osobnosť literárneho fivota mimo tradičného bratislavského centra: v Košiciach inicioval vydávanie literárneho týždenníka Krok (1966 ó 1967), v Martine stál pri zrode kultúrneho týždenníka Matiné (od r. 1968). Pretože redakcia tohto časopisu sa nepodriadila nastupujúcej normalizácii, boli jej členovia prepustení (okrem Kadleíka napr. aj Pavel Hružík), 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 Kadleíkovi nevyšiel výber z kritických prác *Z reči v nížňách*, ktorý ufl bol v tlači (vydaný afl v roku 1993). V tejto situácii na začiatku 70-tych rokov sa zrodil Kadleíkov projekt autobiografického písania, v ktorom vyufflval rôzne privátne fánre (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 eskom samizdate (udržiaval kontakt s eskými disidentmi, najmä s prozaikom a vydavateľom samizdatu Ludvíkom Vaculíkom) a niekedy aj v oficiálnom komunikačnom okruhu pod cudzím menom. Z kníh tohto obdobia spomejme *Tváre a oslovenia*⁴⁷, súbor literárnych portrétov (sprítomujúci predstaviteľov romantickej generácie Hurban, Múr, Kráľ, Daxner...), recenzií vtedy aktuálnej eskej 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 ufl vo verejnom komunikačnom okruhu knihu *Vlastný hororskop* (1991, vyšlo spolu s prózou Dvanásť, predtým publikovanou v samizdate). Titulný text je pre autobiografické písanie charakteristickou koláflou osobného a verejného (tematizuje kultúrnu a politickú situáciu záveru 80. rokov a zaujíma k nej postoj ó ide najmä o zásahy totalitnej moci proti nezávislým opozičným platformám). V názve, ktorý je slovnou hrou, je

⁴⁶ Napríklad memoárová literatúra sa na Slovensku zväčša chápala ako doplnok skutočného diela a bola ítaná skôr ako svedectvo, zásobárň faktov o autorovom fivote, než ako svojbytná, estetickými kritériami merateľná výpoveď. Akoby sa nepatriilo priznávať sa k sebe samému. Moflno i preto sa Slovensku vyhol veľký boom denníkovej a inej biografickej literatúry, ktorý zaffili v 60-tych rokoch približne v ponovembrovom období. V domácej próze sa vývin uberal iným smerom, k tvorbe ostenatívne zdôrazujúcej svoju fiktívnosť, umelosť, šurobenosť: zo fivota autora otvorene prepadajúca línia slovesnej tvorby tu našla pred verejnou 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 pod a znamení *horoskopu*) s ironickou, hodnotovo príznakovou charakteristikou doliehajúcej doby (*horor*)⁴⁹. V súvislosti s týmto dielom vymedzil Kadlečíkov monografista Pavel Matejovi⁵⁰ dve línie spisovateľovho písania: š*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. Typické výrazové prostriedky prítomné v týchto dielach možno dať do súvislosti s Šíniuou 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 Šdruhý÷jazyk je pripisovaný metajazyku ideológii...⁵¹ Ivan Kadlečík vo svojej prozaickej tvorbe osciluje medzi tradičným, aľ konzervatívnym chápaním literatúry (v tomto poatí nadobúda slovo *záväznos* takmer biblickú, odkazujúcu k romantickým a konfesiónálne dotovaným koncepciám tvorby) a určitou hravosťou, ktorá sa prejavuje na úrovni slova aj kompozície a predznamenáva postmoderné chápanie jazyka a tvorby (višlovné hry v názvoch viacerých diel: v nich, ale aj v dielach samotných sa slovo *oslobodzuje* od záväzkov voči škutočnosti). Po roku 1989 I. Kadlečík pravidelne knižne publikuje (výberovo spomenieme knihu esejí *Lunenie*; 1993, alej *Hlavalamy*; 1995, *Taroky*; 1997, *Lístoky*; 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, Týkula, Jaroš, Vilikovský, Sloboda...). Kým pre väčšiu časť tvorby jeho generovaných kolegov bol charakteristický vypätý subjektivismus (niekedy prechádzajúci aľ do sentimentu), Hruzovo písanie sa vyznačovalo odstupom a ironickým zvecnením. Spolu s I. Kadlečíkom zakladal kultúrny časopis *Mati né útanie*, z ktorého na začiatku 70-tych rokov musel odísť. Potom uľ nesmel pracovať v oblasti literatúry a kultúry a istý čas sa 1. pol. 70-tych rokov flivil manuálne (pracoval napr. na pile alebo ako správca tenisových kurtov). Zákaz verejne publikovať mal aľ do polovice 80. rokov, v 2. polovici desaťročia uverejnil niekoľko próz asopisecky, knižne sa vrátil do slovenskej literatúry aľ v r. 1990. Viaceré Hruzove knihy publikované po novembri 1989 vznikli v normalizačnom dvadsiatom rokí, jedna

⁴⁹ Podobný okultno-kalendárový motivický základ vyuffil český prozaik disentu Ludvík Vaculík v autobiografickom románe *eský sná* (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. Hruza, ktorú oficiálne publikoval po vyše dvadsiť rokov vynútenom odmlaní sa, bol komponovaný novelistický súbor *Chliev a hry* (1990, pred ním vydaný *Okultizmus* vyšiel v r. 1968). Tštyri novely s enigmatickými názvami (Nielo, Vnadenie, Ra-le, Tštri-e) spája doba (normalizácia, teda 70-te i 80-te roky 20. st.), plán prostredia (hrdinami sú ľudia zo spoločenského okraja)⁵³ a vrstevnatá nelineárna textová štruktúra. Hruzove prózy v tejto knihe sú zložené z niekoľkých rovín (paralelných výpovedných pásiem), v ktorých kombinuje niekoľko tematických línií a rôzne jazyky (napríklad aj poetický programovací jazyk). Takto štruktúrovaný text ruší jednoduchú časovú postupnosť rozprávania (zväčša vzdialenosť medzi fabulou a sujetom) a zvyšuje nároky na recepciu (Hruz 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 o napr. je viac odpovedí na otázku, kto zabil protagonistu v úvodnej próze Nielo). Autor často vyuffľáva jazykové hry (ufl titul knihy odkazuje na antickú tradíciu, na slovné spojenie šchlieb a hryš), ktoré však nie sú nezáväzné a samotné: jeho jazyk je jazykom sveta, ktorý písaním vytvára (často vyuffľáva archaické a nárečové slová a idiómy) a tento svet je dobovo príznakový (normalizácia je tu stvárnená v kriticko-ironickom kúti, svet Hruzových próz je drsný aľ krutý, ľľivotné osudy postáv sa často uzatvárajú tragicky, smrťou). Niektoré tvorivé postupy, uplatnené v knihe, ju situujú do blízkosti postmodernity (textovosť, vyuffľvanie viacerých kódov, irónia), dielo ako celok však nikdy nestratí záväzné spojenie s predstaviteľným ľľivotným svetom⁵⁴. Vo ďalšom pokračovaní 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 hemflenie ľudí v nej vníma autor rovnako kriticky a skepticky ako normalizáciu. Obe knihy vytvárajú svojský diptych, deziluzívny v pohľade na ľudský ľľivot a usporiadanie spoločenských vzťahov.

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

⁵³ Väššina próz je zasadená do pracovného prostredia, ktoré autor poznal z vlastnej skúsenosti, z doby, keď sa musel ľľiviť manuálne: tenisové kurty viденé z pohľadu zamestnanca (teda toho, komu oš ak vyuffľijeme názov knihy oš ide o šchliebš, nie o šhryš), vysokohorský vysielací stĺp, pšľa...

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

V al-om novelistickom súbore *Pereat* (1991)⁵⁵, ktorého základom bola samizdatová kniha *Zvuky ticha*, stvárnil Hrúz tiefl postavy na okraji spoločnosti, ľudí doflívajúcej kultúrnej formácie starého vrchárskeho sveta, ktorému sa súasnos vz a uje a ktorý postupne zaniká (táto kniha je literárnou analógiou k fotografickým cyklom Martina Martin eka, na základe ktorých vytvoril za iatkom 70-tych rokov reflisér Du-an Hanák pôsobivý film *Obrazy starého sveta*). Aj rozsiahlejšia novela *O i kuri ove* (1996) vznikla v 70-tych rokoch. Do ur itej miery vychádza zo flánu paródie (paroduje sa tu socialisticko-realistický výrobný román, názov odkazuje na klasickú báse medzivojnového sociálne orientovaného eského spisovate a Ji řho Wolkra *Balada o o ích topi ových*). *Obraz sezóny* v jednej kotolni je opakom v-etkého, o socialistický realizmus v 50-tych rokoch heroizoval (namiesto pracovného hrdinstva a kolektívnej druflnosti tu Hrúz stvár uje podvody, rozkrádanie, alkoholizmus...). Na kompozí nom princípe dekameronu (súbor príbehov, prepojený rozpráva mi, ktorými sú lenovia uzavretej spoločnosti) je vystavaná Hrúzova detektívka *Párenie samotárov* (1993, dielo bolo pripravené na vydanie ufl za iatkom 70-tych rokov). Nasledujúce autorove knihy (*Hore pupkom, pupkom sveta*, 1998, *Bystrica v ...tom*, 2000) sú späte s Banskou Bystricou, rodiskom autora. Pavel Hrúz je teda aj autorom svojho regiónu (ur itá konkrétnos , príznakovos plánu prostredia charakterizuje v-etky jeho prózy), no zároveň aj tvorcom univerzálnej, hodnotovo relevantnej prozaickej výpovede o loveku svojej doby.

al-í prozaik prichádzajúci v 90-tych rokoch do slovenskej literatúry z prostredia disentu, je **Martin M. Týne ka** (1957). Po osobne ladených prózach, ktoré napísal v 80-tych rokoch (napr. *Výpove , Dflín, fiabí rok*)⁵⁶, vydal v nasledujúcom desa ro í 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 po as normalizácie do okruhu kultúrneho a literárneho disentu, hnutia, ktoré stálo v opozícii proti dobovému reflimu. Ich tvorba nemohla vychádza vo verejnom (oficiálnom) komunika nom okruhu, pri om dôvodom bola najmä osoba autora, jeho spoločenské postoje a aktivity. Od konca 60-tych a v 70-tych rokoch 20. st. v-ak vzniklo nieko ko diel, ktoré nemohli vyjs , pretofle ich *obsahová* (námetová a tematická),

⁵⁵ Názov podobne ako Chliev a hry odkazuje na antický kultúrny kontext (v preklade slovo špereatō znamená šNech zhyne!ó vyjadrovalo rozhodnutie cisára o osude porazeného pri gladiátorských súbojoch v starorímskom cirkuse).

⁵⁶ Vy-í v samizdate a rozpráva v nich tematizuje v nich skúsenos mladého mufla, ktorého rodina je prenasledovaná reflimom; Týne kov otec bol významný slovenský disident eského pôvodu politológ Milan Týne ka, ktorého esky písané esejistické knihy zo 70. a 80. rokov (napr. *Kruhová obrana, Konec nehybnosti*) patria k najdôleflitejším úvahovým svedectvám o eskoslovenskej normalizácii.

my-lienková (posolstvo diela) a *tvarová* stránka nezodpovedali oficiálnym dobovým predstavám o podobe literatúry. Patrí k nim román **DUTĀNA KUFĪELA** (1940 ó 1985) *Lampa*. Ako prozaik sa Kufel 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 dievča a zastreleného okupantmi. Báseň, ale aj jeho postoje k spoločenskému daniu po roku 1968 boli dôvodom, prečo nemohol pokračovať v normalizácii literárnej pôsobnosti (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. Knihu 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, ofenil sa a utiahol na dedinu, no zisťuje, že to, pred čím chcel utiecť (vonkajšia prestížia bez vnútorného naplnenia), ho dostihlo v zmenenej podobe, v podobe konzumných predstáv o – astí, ako mu ich vnucuje jeho manželka Kata (zárobok, zariadenie bytu, auto...). Odchádza od rodiny a zo – koly, 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 (–kriatok Fero a víla Jarka), no predovšetkým za ním prichádzajú nevítané návštevy šždolaö, zo sveta, ktorý opustil. Sú to kolegovia zo – koly, policajti a nakoncom – etrovatelia, ktorí ho v zamreflovanej sanitke odvezú na psychiatrickú kliniku. Spolupacienti ho považujú za Mesiáša. S jedným z nich, s Martinom, uteie, pri svojom putovaní krajinou sa pridá k putovnému lunaparku, stretne lásku z mladosti a so skupinou mladých ľudí založí spoločnosť 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 Boffích 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, udi sa si ich medzi sebou odovzdávajú ako – tafetový kolík. So základnou mylienkovou

osnovou románu úzko spolupracuje nielen rozsiahly, minuciózne vypracovaný systém motivického vnútrotextového nadväzovania a zrkadlenia, ale aj pestrá káľa alúzií, intertextových odkazov. Román vyuffíva rôzne vrstvy kultúrnej tradície (rozprávkou, evanjeliové motívy i pohanskú, do podoby pú ovej atrakcie premenenú smrtku), no tie sa zárove v jeho truktúre aj radikálne sekularizujú ó vytvárajú bizarnú zmes, v ktorej sa ich pôvodné hodnotové parametre nivelizujú a tradi né flivotné ur enia miznú.

Text *Lampy* v sebe integruje nieko ko románových typov. V nadväznosti na rozhodnutie protagonistu vytrhnú sa z rodinného a sociálneho zázemia, odís , je *románom cesty* i putovania. Jánovo má predov-etkým vnútorný, duchovný charakter: je cestou k sebe, k strateným, zasunutým podobám svojho ja. V tomto zmysle je mofné Lampu íta aj ako variant *výchovného románu* ó novodobý autodidaktický román. Privátna Jánova cesta sa ale stáva aj anabázou spoločenskou, ím *Lampa* nadobúda aj kritickú intenciu a stáva sa *sociálnym románom* svojej doby. Spoločnosť sa v *Lampe* prejavuje predov-etkým ako sústava nátlakových, na jednotlivca úto iacich mechanizmov, ktoré prenikajú afl do súkromia rodiny i intímnej sféry erotiky. Najvä ou hrozbou sú in-titucionálne rámce psychiatrie a v ír-om slova zmysle vedy, mechanizmy redukujúce loveka na predmet výskumu (v tejto línii *Lampa* nadväzuje na autorov antiutopických krátkych próz *Útek z neba*, vydaný v r. 1969). Kufelov obraz úplného zvecnenia loveka kore-ponduje s dobou, v ktorej nedemokratické reflimy za ali nahrádza priame, bezpe nostnými zlofkami páchané násilie psychiatrizáciou, diskkrétnej-ou a ú innej-ou formou spoločenskej eliminácie. Zdroj pocitu permanentného ohrozenia, ktorý z putujúceho Jána robí aj loveka na úteku, je symbolicky lokalizovaný v sanitke so zamreflovanými oknami, hrozivo kriflujúcej krajiny. Kufel stvár uje blázinec spôsobom charakteristickým pre literatúru 2. pol. 20. st., ako miesto vytesnenie a eliminácie. V znepokojujúcom epickom predvedení represívno-usmer ujúcich a manipulatívnych praktík sociálnych in-titúcií, za ktorými sa dá ahko spozna s ur itou dobou spätý konkrétny reffim, sú pendantom Kufelovej prózy niektoré diela Jána Johanidesa, vychádzajúce od druhej polovice sedemdesiatych rokov (*Neprižnané vrany*, *Najsmutnej-ia oravská balada*, *Previes cez most...*).

Lampa ako spoločenský román sa ale dokázala problémovo vpísa aj do ír-ích kultúrno-civiliza ných rámcov svojich ías. V tomto zmysle je epickou, pedagogicky znepokojenou ó a v slovenskej literatúre ojedinelou ó reflexiou niektorých spoločenských pohybov, ktoré nie sú viazané iba na domáci dobový horizont. Patrili k nim predov-etkým protestné, kontrakultúrne hnutia, nadväzujúce na beatnickú revoltu a artikulujúce genera nú vzburu proti konzumnému svetu rodi ov, vzburu dotovanú rýchlo sa rozvíjajúcou popkultúrou a v jej rámcoch najmä prostredníctvom médií v-adeprítomnou rockovou hudbou (najznámej-ím bolo hnutie šdetí kvetovó ó hippies).

Tento pohyb vyvrcholil koncom –es desiatych rokov a v nasledujúcom desa ro í pre-iel v jednej svojej línii do extrémistických polôh. Jeho pátos, ale aj riziká v modelovej podobe stvár uje Kufel prostredníctvom príbehu spoločného života lampy.

Román *Lampa* je domyslením (a sproblematicizovaním) odkazu 60-tych rokov, desa ro ía, na konci ktorého začal vznika . Nepriná–a v–ak ani pau–álnu kritiku obdobia, ktorá bola oficiálnym postojom v období normalizácie, a nie je ani jeho adoráciou (šzlaté sixtiesō, zachované najmä vo vedomí pamätníkov). *Lampa* Du–ana Kufela je tak aj *bilan ným románom*, svojskou bodkou za jednou epochou, dielom, ktoré sumarizuje mentálny i literárny svet rýchlo sa uzatvárajúcich a na Slovensku nevyflitých –es desiatych rokov.

Kultúrno-spolo enská situácia na začiatku normalizácie podstatným spôsobom ovplyvnila aj edi né osudy románového projektu **VINCENTA TŤKULU** (1936 ó 2001) *Ornament*. Autor na ňom pracoval od konca 60-tych rokov, malo ís o prvý románový pokus jedného z najvýznamnej–ích slovenských prozaikov (pred ním TŤkula písal najmä diela krat–ieho a stredného rozsahu ó novely, poviedky a rty). Na začiatku 70-tych rokov autor prácu na takmer dokon enom diele preru–il. Hoci TŤkula nepatril k zakázaným spisovateľom a jeho knihy vychádzali aj v normaliza ňom dvadsa ro í, vedel, že téma a poslanstvo pripravovaného diela nedovolia, aby román v tomto ňase vy–iel: námetovo totiž ňerpal z obdobia 50. rokov, tematizoval prenasledovanie veriacich a cirkví komunistickým reffimom, postojovo a hodnotovo vychádzal z kres ňanského 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 ruffica* (1995).

Protagonistom a rozpráva ňom 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 ňas rozprávania, sa začína jese ňou 1952 a zavr–uje sa po Ve kej noci nasledujúceho roku. Krátky závere ný dodatok sa odohráva o pár mesiacov neskôr a tvorí prechod k *Veternej ruffici*, zasadenej do 2. pol. 50. rokov.

Na začiatku rozprávania Matej Hóz ňijje bezstarostným –tudentským ňivotom a neve ňmi si pripú– a dobovú spoločensú situáciu (charakteristické pre ňu boli represie proti odporcom komunistického reffimu). Jeho osud sa dramaticky zmení, keď ukryje Jofla Patúca, reho ňíka, ktorý sa nechce da zavrie do interna ného tábora. Vyvinie sa medzi nimi silný vz ňah, v ktorom dominuje vyspelej–í, vzdelanej–í a svojou vierou silnej–í Joflo Patúc (do istej miery ide o vz ňah u ňite a ňiaka, ale predov–etkým o duchovný vplyv reho ňíka na vo viere vňaňného Mateja). Priateľstvo sa naru–í, keď Matej na Joflov popud

navštívi jeho příbuzných a spozná kamarátovu sesternicu Evu. Proti začínajícímu vzáhu Patúca rázne vystupuje, zakazuje Joflovi, aby sa s jeho príbuznou vôľou len stretol. Po sérii hádok Joflo tajomne zmizne z Matejovej izby, v ktorej sa ukrýval. O niekoľko dní Hóza vyšetruje matnú bezpečnosť: vedia o jeho kontaktoch s Joflom, ale pomôže mu zásah Heribána, jedného z príslušníkov, ktorého pozná z rodnej obce. Medzitým úspešne zakončí kolu, od Evy sa dozvie, keď akajú dieťa, narukuje a ofení sa.

Pokračovanie Matejovho príbehu v románe *Veterná ruffica* je v prvom pláne príbehom erózie nezrelého vzáhu Evy a Mateja, rozprávaním o tom, ako sa dvaja ľudia postupne odcudzujú, navzájom strácajú dôveru 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 vzáhu s dávnou kamarátkou Irenkou.

Osudy Mateja Hóza sa aj v druhom románe odvíjajú na dobovo príznakovom pláne (rozporná postalská éra), hoci nie sú fabulované tak dramaticky ako v *Ornamente*. V súvislosti so záhadným zmiznutím Jofla Patúca z času na čas Mateja navštevujú eštetáci a pokúšajú sa ho získať pre spoluprácu. Heribán, ktorý do určitej miery Matejovi pomáha, prezradí, že to bol on, kto za ním poslal Jofla. Aj určité ské 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 vzáhu k dobe sa najnápadnejšie zúroťujú významové možnosti titulného motívu veternej ruffice. Názov hry, ktorú zostrojí Hóz pre syna Lacka a vztýči pred domom na kopci, má pomerne priehľadný symbolický presah. Charakterizuje toho, kto chce vyhovievať (aby sa napokon nezaviazal nikomu), antikára neschopného odoláva pokušeniu, nestáleho vo vzáhuoch, loveka, ktorý stratil vnútorný svetonázorový základ. Pre Mateja Hóza ním bola viera. Nejde však o prípad bežného oportunizmu. Matej si túto stratu bolestne uvedomuje, nachádza ju za vŕtkým, čo sa mu v živote postupne kazí. V koncepcii tejto postavy sa prejavuje katolícky kultúrny a etický základ tvorby, poznanie slabosti loveka, ale aj jej pochopenie, vedomie, že ho nemôže definitívne zatradiť. Pod vrstvou *spoločenského románu*, ktorý stvára a implicitne aj zhodnocuje dobu, sa nachádza ešte jedna typologická intencia diela: *Ornament* a *Veterná ruffica* 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 určitým typom rozprávania, ktorý sa uplatňuje v diele, s príbehom s tajomstvom. Matej sa rozhodne zistiť, čo sa stalo s Joflom Patúcom, pochopí, že nemôže byť ľahostajný k osudu loveka, ktorý mu od základov zmenil život. Nenájde ho, iba stopy, z ktorých sa dá do istej miery rekonštruovať jeho

al-í osud: Patúc mal fli medzi Cigánmi, ilegálne káza a skrýva sa. Zostal po om breviár, zápisky a klobúk, ktorý vyzerá ako prestrelený. S Joflovou pozostalos ou v ruksaku a s jeho klobúkom v ruke nastupuje Matej do autobusu do Brúsok. Nevedno, i sa naozaj vráti k fene a synovi, príbeh sa náhle kon í. Len prestrelený klobúk, ktorým zdraví spolucestujúcich, akoby sprítom oval v základnom komunika nom geste nezvestného Jofla Patúca i jeho posolstvo, pretrvávajúce v šfliakoviõ, v loveku, ktorého tak ovplyvnil.

Rozprávanie v *Ornamente a Veternej ruflici* je vedené ako spomienka. Motivuje ho pocit straty, dotýkajúci sa nielen uplynulého asu, ale aj duchovného a kultúrneho fundamentu ó flivej viery, ktorému sa protagonista v ase dospievania vzdialil. Implicitnou témou TMkulovej románovej dilógie je *pamä*, garantujúca kontinuitu flihotného príbehu i celistvos ťudskej osobnosti. Takto koncipované dielo v ase svojho vzniku nemohlo vyjs , pretofe by sa s najvä -ou pravdepodobnos ou dostalo do kontroverzie so *zabúdaním*, charakteristickým pre dobu na za iatku 70-tych rokov.

Ornament a Veterná ruflica sú biograficky dotovanými románmi. Mladý Vincent TMkula bol -tudentom klá-torného gymnázia, v ktorom sa pripravoval na poslanie misionára. Násilná likvidácia klá-torov a cirkevných -kôl v roku 1950 mu radikálne zmenila celý fliivot (odtia to 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 TMkulove diela uchovávajú -tatút fikcie: v nej je fliivot autora *empirickým východiskom* literárneho diela, kým u Tatarku sa stáva *priznanou témou a osnovou*, od ktorej sa rozprávanie odvíja (autor a rozpráva sú identickí).

Diela autorov, ktorí boli po as normalizácie zakázaní, a diela, ktoré vtedy nemohli vyjs , sa vo verejnom komunika nom okruhu slovenskej literatúry objavili na za iatku 90-tych rokov s vä -ím, asto afl dvadsa ro ným odstupom od doby vzniku. Ich vydanie v-ak nemalo iba archívno-literárnohistorický, spomienkový a rehabilita ný aspekt: tie najlep-ie aj itate sky preffili as svojho vzniku, stali sa legitímnou a plnohodnotnou sú as ou literárnej situácie po roku 1990 a mali aj vplyv na al-í vývoj slovenskej prózy.

4.

Kontinuita modernej domácej prózy a jej presahy k postmoderne

Tvorba niektorých z autorov, ktorí začali svoju literárnu dráhu ešte v 60-tych rokoch (Ján Leno, Ján Johanides, Jozef Kot, Rudolf Sloboda, Pavel Hruz, Pavel Vilikovský, Peter Jaroš, Ladislav Ballek, v širšej generácii vrstve Dušan Mitana a Dušan Dušek), sa stala dôležitou súčasťou slovenskej prózy aj po roku 1989. V rámci 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 odmlátili a knihy začali znovu vydávať až od 2. pol. 70-tych rokov (ale nie všetci ovišediné osudy diel P. Hruza, 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 establishmentom (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 odmlátil L. Ballek) a niektorí z nich vydali svoje vrcholné diela: odkaz 60-tych rokov sa aktualizoval aj po dvoch desaťročiach šponornej existencie a ukázal sa byť produktívnym aj v próze rokov deväťdesiatych. Najvýraznejším spisovateľom, ktorý si svoje východiskové predstavy o literatúre preniesol cez nepriaznivé 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 intenzívny národný – tylistický profil jeho rozprávania miestami prekryval naliehavosť prozaického posolstva: no Johanides bol predovšetkým humanista úzkostne znepokojený situáciou ľoveka (jeho zosurovením) v čase devalvácie tradičných hodnôt (v 20. storočí ich narušili vojnové kataklizmy, ako aj v pôvodnom zámere emancipačné, ľoveka

oslobodzujúce, no vo svojej praxi a výsledkoch totalitné, totalizujúce a zotroujúce sociálne projekty (o predovšetkým stalinský model komunizmu). V 90. rokoch Johanides pokračoval v línii predchádzajúcej tvorby v početných novelách (napr. *Zlo in plachej lesbi ky*, *Holomráz*, *Krik drozdov pred spaním*, *Trestajúci zlo in*, *Dívaj sa do modrých očí Londýna...*), jeho najvýraznejším dielom z tohto obdobia je román *Previess cez most* (1991, podtitul *Rúcha veľby pre chvíľu 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 kaľdodennosti reálneho socializmu a má afil komunálnu podobu (riešia sa v ňom problémy s prasknutými radiátormi, vybavuje sa protekcia v zdravotníctve i školstve...). Johanidesovi sa podarilo tieto empirické východiská presiahnuť, osudy postáv v jeho rozprávaní získavajú nadčasovú platnosť podobnosti. *Presah* má dve základné podoby: odvíja sa (1.) od schopnosti protagonistu poúvať iných, pričom pod vplyvom ich spomienok sa (2.) vracia do vlastnej minulosti, ktorú dovedy dôsledne vytesoval. 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 kaľdodennosti zdôrazňuje román dôležitosti temporálnych šizlovô, v ktorých sa pretne minulé s prítomným a ktoré hrdinu vystavia náhlemu otrasu, spôsobenému konfrontáciou s naakumulovanou, zdanlivo spoľahlivo vytesnenou minulosťou. Takéto časopriestorové posuny umožňujú zložitú kompozičnú výstavbu, vyuffivajúca princíp nieko konásobného rámcovania (spomínanie zasadené do aktuálneho rámca je spomínaním na dávne rozpamätávanie sa po amnézii). Tento postup umožňujú spojiť rôznorodé motivické línie, späté s rôznymi postavami a zasadené do nieko kých historických epoch. Rozprávač je citlivým médiom vlastného osudu i osudov iných, ktoré za vonkajškovou, často anekdotickou a bizarnou podobou jednotlivých príbehov dokáľe odhali ich vnútorné tragické spojivo. Zaznamenáva zdanlivo nevinné i irelevantné prejavy ľudského správania (pohľad a s ním súvisiaci opakovaný motív o ňí, smiech ako indikátor úprimnosti) ako signály fatálneho ohrozenia ľloveka. Jeho zdroje sú pritom rovnako späté s niivou silou veľkých dejín, ktorú predstavuje napríklad vojna, ako aj s uniformnou bezdejinnou⁵⁸ kaľdodennosťou

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 šprezidenta zabudnutia).

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

Po roku 1989 aľ do predčasnej dobrovoľnej smrti pokračoval **RUDOLF SLOBODA** (1938 – 1995) v projekte *biograficky –tylizovaného* písania⁵⁹, ktorý rozvíjal uľ od debutu *Narcis* (1965). Na túto líniu nadväzujú najmä romány *Krv* (1991) a *Jeseň* (1994), v ktorých sa biografický rozprávač –tylizuje ako šgazda, ale aj zbierky kratších próz *Útek z rodnej obce* (1992) a *Hereky* (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 aľ do septembra 1995, do času niekedy dni 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 fiktívnych reálií, miestopisných údajov, fiktívneho –týlu, pričom však neprichádza k úplnému stotožneniu autora a postavy (alebo rozprávača), ktoré o najväčšou mierou prostredníctvom mena o zakladá autobiografické flánre (denník, spomienky, korešpondencia...). Vzhľadom na väzbu medzi tematickou stránkou prózy a autorovým fiktívom, väzbu, ktorú čitateľ pri recepcii registruje (a ktorá môže mať rôzne podoby a rôznu intenzitu), hovoríme o *biografickej –tylizácii*. V *autobiografickej* výpovedi, sústredenej na priznanie vlastného fiktívu, sa literatúra/písanie stáva pre autora/pisateľa prostriedkom uvedomovania si seba samého (ide o pokus zachytiť sa o svoju podobu/identitu... pomocou procesu označovania).

⁶⁰ Rukopis, ktorý autor ponúkol za iatkem 70-tych rokov vydavateľstvu Smena, mal vtedy iný názov (Pamäti) a nemohol vyšísť. Nezachoval sa v Slobodovej pozostalosti, ale u jeho poslednej 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. Průšková) prešiel ešte úpravou zo strany vydavateľa (napr. mená niektorých osôb boli nahradené iniciálami, eventuálne –ifrou XY), pričom uvedené zásahy nemali jednotnú koncepciu, oporu v poznámkovom aparáte a neboli ani dostatočne zdôvodnené.

kompromisu, za ktorý ufl autor nenesie zodpovednos . V slovenskej literatúre ide o rozsahom i po atím ojedinelý autorský projekt⁶².

Denník v pôvodnej podobe patrí k privátnym flánrom je výsledkom kontinuítneho písania vpleteného do osnovy dní, písania otvoreného do budúcnosti a v rámci autorovho flivota nezav –eného. Nech je jeho témou hoci o, ide o nie o, o bolo v danej chvíli pre autora dôleflité, a to bez utilitárnych oh adov na pofliaďavky okolia alebo społo nosti. Slobodove záznamy sú intímne a písané predov–etkým z vnútornej potreby autora pre neho samého. Ide o sple útrflkov rôznych literárnych a re ových foriem. Ved a seba tu nachádzame listy (privátnu aj úradnú kore–pondenciu, ale napr. aj epi–tolu/príhovor k m tvemu psovi), vecné záznamy stavu po asia a kolobehu elementárnej flivotnej prevádzky, vpisujúce sa do kalendárového ro ného cyklu (príprava jedál, práce okolo domu a v záhrade, kotnos ma iek, zmeny ro ných období, prechádzky prírodou...), ktoré sú asto paralelou k vnútornému rozpolofeniu pisate a; alej úryvky z pripravovanej prózy, reflexie i sebareflexie aktuálnej tvorby i star–ích diel, koncepty al–ej práce, rozvrhy pracovného d a, ale aj charakteristiku pomerov a udí v nich.

Úbefníkom, v ktorom sa stretávajú spomenuté podoby písania, inak námetovo i flánrovo dos vzdialené, je subjekt pisate a. V tomto zmysle je aj Slobodov denník pokusom odpoveda na otázku štko som?õ. Takéto h adanie prostredníctvom kontinuítneho denníkového šprepisovania saõ dáva záznamom zjednocujúcu podobu príbehu. Jeho podstatnou zloflkou je vyrovnávanie sa s tou podobou seba samého, ktorú mu svojimi o akávaniaми vnucuje okolie, predov–etkým s rolou literárneho tvorcu. V nej bol Sloboda vystavený protikladným tlakom: na jednej strane do roku 1989 pokusom prispôbi ho oficiálnej podobe špisovate a v socialistickej społo nostiõ, na strane druhej urobi z neho protiklad k oficiálnym o akávaniaми, nekonformného udáka, samorastlého filozofa i afl disidenta. Denníky nie sú svedectvom ani vedomého nap ania, ani radikálne dôsledného odmietnutia týchto o akávání. Hovoria viac o osobnom znechutení z nich, o sérii pokusov vyhnú sa vnucovanej úlohe.

itate ským problémom výberu zo Slobodových denníkov je ur itá duplicita (týka sa jednak opakovania v samotnom denníku, ktorý zachytáva vonkaj–kový existen ný stereotyp spisovate ovho flivota, ale aj motívov paralelných s tými, ktoré ufl boli známe z autorovej beletristickej tvorby). Napriek spomenutým výhradám, ktoré sa týkajú najmä

⁶² Denník spolu s inými privátnymi flánrami sa stal v 90-tych rokoch podloflím nieko kých textov domácej literatúry, in–pírovaných biografickou literatúrou disentu. Vä –inou v–ak i–lo o tzv. literárne, teda ufl v zámere verejnosti ur ené exploatácie (vyufflitia/poufflitia) flánru, teda o jeho intencionálne (zámerné) presadenia z privátného do verejného komunika ného okruhu. Slobodov denník zodpovedá okrídlenému výroku na margu tohto spôsobu písania: šVierohodný denník vychádza afl po smrti autora a nepriná–a mu ani społo enský, ani ekonomický zisk.õ V tejto podobe ide na Slovensku skôr o výnimku, fláner sa nestal tak samozrejmosťou sú as ou domácej literárnej tradície ako v echách (z autorov tamoj–ieho ponovembrového denníkového boomu spome me J. Zábranu, J. Han a i reffiséra P. Jurá ka).

edi nej stránke knihy, je tento denníkový výber spolu s Tatarkovými *Navráva kami* najvýraznejším textom domáceho autobiografického písania v ponovembrovom období.

Du-an Du-ek (1946) je prozaik, ktorý na svoju prednovembrovú tvorbu⁶³ plynule nadviazal aj v 90-tych rokoch. Platí to tak pre fláner (okrem poviedky *asto vyuffíva rtu*, lyrickú prozaickú miniatúru i krátke anekdotické rozprávanie), ako aj pre modalitu⁶⁴ jeho próz (ladenie je idylické) a ich regionálne ukotvenie (Záhorie). Východiskom Du-ekových rozprávání je pamä , *asto sú situované do detstva.*

Nostalgický opar, vznáajúci sa nad je prozaickým svetom ako nad svetom definitívne minulým, pripomenie itate ovi inú literárnu evokáciu strateného, zmyslovo plného sveta detstva, ktorú pozná z diela L. Balleka (*Jufná po-ta*) ó a to aj napriek tomu, fle Ballek je autor ve kých flánrov (román) a integrovaných celkov (prozaický Palánk ako zjednotený komplexný svet), kým Du-ek sa zameriava na fragment a jednotlivosti. Najvýraznejou Du-ekovou ponovembrovou knihou je *Milosrdný as* (1992). Východiská tejto zbierky poviedok i drobnejších prozaických útvarov sú biografické, spomienky na detstvo a mlados , v ktorých prekra ovanie prahu dospelosti (napr. erotické) má lyrickú a zároveň zmierlivo milú, domácku⁶⁵ podobu, sú kontrastne rámcované nepriaz ou doby (tzv. ve kými dejinami, konkrétne asom totalitných 50-tych rokov). Aj v nasledujúcich prózach pracuje Du-ek s implicitným (nepriamym) biografizmom, pri om jeho rozprávania oscilujú medzi minulos ou a aktuálnou prítomnos ou. V autorovom prozaickom svete sa postupne za ínajú objavova aj ponovembrové reálie (cesta do USA ako splnenie detského sna v *Zime na ruky*, 2006; svet filmu videný o ami scenáristu a pedagóga na umeleckej kole v *Holej vete o láske*, 2010).

V porovnaní s tvorivou kontinuitou Du-ana Du-eka, 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 vysoko-kolským pedagógom). Táto dvojdomos sa prejavuje aj v jeho literárnej tvorbe, v reflektovane prepracovanej podobe

⁶³ I-*o* najmä o komponované knihy krátkych próz (*Strecha domu, O i a zrak, Náprstok...*). Du-ek je tiež autorom kníh pre deti a mládeľ, píše aj scenáre pre film a televíziu.

⁶⁴ Postoj rozpráva a k tomu, o om vypovedá.

⁶⁵ Ak si pomôžeme írím kontextom slohovej typológie, potom by sa dal základný postup tejto ásti Du-ekovej tvorby, ktorá je dotovaná rodovou pamä ou a odkazuje k detstvu, ozna í ako retrospektívna *biedermaierizácia* (i dodato né zútl ovanie) prozaického sveta (*biedermeier* ó me-tiansky umelecký sloh 1. pol. 19. st. v strednej Európe).

jednotlivých –truktúrnych zlofiiek diela (rozprávanie, kompozícia, –tylistika...). V 70-tych rokoch vydal dve prozaické knihy pre dospelých (*fiobráci*, *Piese o studni nej 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 odli–ujú. Formálne spoľo ný majú len flánrový pôdorys (podstatná as Rakúsových próz vychádza z novely), ale vä –ina ostatných –truktúrnych (výstavbových) prvkov autorovho ponovembrového písania pre–la v porovnaní s prvými dvomi knihami zásadnými zmenami. Tá hlavná sa týkala postoja rozpráva a k postave. Hoci je rozprávanie formálne vedené v tretej osobe, vyjadruje aspekt postavy do tej miery, fle mofno hovori o *personálnom rozprávaní*⁶⁷. Pokia ide o plán prostredia, zasadil Rakús svoje rozprávania do konkrétneho historického asu (do obdobia zhruba od konca 50-tych do začiatku 70-tych rokov 20. st.). Nedávna minulos , po atá v–ak z aspektu postavy, teda ako prítomnos , nadobudla v Rakúsových textoch vysokú mieru spoľo enskej príznakovosti (ich prostredníctvom sa stávajú zrejmyými sociálne procesy i dobová atmosféra, napr. začiatok normalizácie). Vy–ie spomenuté postupy uplatnil po r.1989 v troch afliskových knihách, vo vo ne prepojených prózach *Temporálne poznámky*, *Nenapísaný román* (2004) a *Excentrická univerzita* (2008). Ich dopovedaním ó a z h adiska hlavnej postavy⁶⁸ vlastne prológom ó je nedávno vydaná titulná próza z knihy *Fáza uvo nenia* (2013). Prvýkrát sa naplno, v knifnej podobe⁶⁹ autorovo nové po atie prozaického diela výrazne a s mimoriadnym kritickým ohlasom prejavilo v novele *Temporálne poznámky* (1993).

Rozpráva o nieko kých d och v flivote mladého u ite a sloven iny na strednej –kole pre pracujúcich Du–ana Sakmára. Zápletku príbehu, ktorý je zasadený do Ko–íc začiatku 70-tych rokov, do obdobia postupujúcej stabilizácie normaliza ného reffimu, tvorí strata diára, do ktorého si protagonista zapisoval privátne postrehy, reflexie a pozorovania, dotýkajúce sa jeho okolia (predov–etkým kolegov zo –koly a fliakov). Sakmár má strach,

⁶⁶ Historizácia bola charakteristická pre lep–iu as slovenskej prózy, ktorá v 70. rokoch vychádzala v oficiálnom komunika nom okruhu. Písa vtedy pravdivo o sú asnosti znamenalo vystavi sa riziku, fle kniha nebude môc vyjs , preto autori s vy–ími tvorivými ambíciami situovali svoje prózy do minulosti.

⁶⁷ *Personálne rozprávanie* je jednou z troch hlavných *rozpráva ských situácií*. Pod a rakúskeho naratológa Franza K. Stanzela ide o rozprávanie formálne vedené v 3. osobe, v ktorom sa uplat uje aspekt (perspektíva) niektorej z postáv ako dominantná. al–ími rozpráva skými situáciami sú *autorská* (hovori sa aj o v–evediacom i objektívnom rozpráva ovi) a rozprávanie v *1. osobe* (Ja-rozprávanie). Podrobnej–ie vi Stanzel, Franz K.: *Teorie vypráv ní* (Praha : Odeon, 1988).

⁶⁸ Protagonisti týchto Rakúsových próz nie sú síce tofofni (napr. prostredníctvom mena i biografie), ale podobajú sa na seba charakterom i flivotnými osudmi.

⁶⁹ Ufl v závere 80-tych rokov Rakús asopisecky publikoval novelu *Telegram*, ktorá sa výrazne odli–ovala od jeho próz zo 70-tych rokov a priniesla vä –inu z toho, o potom autor uplatnil v ponovembrovej tvorbe. Knifne vy–la novela afl v roku 2009 ako titulná v súbore krat–ích próz.

pretože nevie, kto zápisník nájde a prípadne znefunkčí 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 –tylistického profilu novely vypovedá o vnútornom stave protagonistu (v rozprávaní po ňom ujem ozvenu jeho hlasu), o jeho sváre s okolím. Doba atakuje Sakmárovo vnútorný svet i prostredníctvom jazyka, postavu aj v myšlienkach sprevádza apelatívna rétorika hrozby, charakteristická pre verejný diskurz tých čias (*šzavaftný priestupokō, šzabezpe i ō, škazovate poriadkuō, šbezo ivá recidívaō, šodsúdi ō, šdisciplínaō i škritika pokleskuō* o príklady špriesakuō 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 čí (ide o drobný prozaický fláner, hojnejšie vyuffňovaný od polovice 19. storočia a u nás známy najmä z diel ruskej literatúry, jeho predstavitelia 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 zladiť s *šfamóznym rytmom práce a oddychuō*, platným pre všetkých) a má aj svoj spoločenský výstup, v zmysle ktorého môžeme o ňom podľa Pavla Vilikovského o názov *Temporálne poznámky šprekladania* nielen ako *Poznámky o čase*, ale v duchu starého latinského *Štempora*, o *móres* – aj ako *Poznámky o časoch* i *Poznámky o mravoch dobyō*⁷⁰.

Prostriedkom chvíľkového úniku pred vonkajšími tlakmi sa stáva Sakmárovi alkohol (spôsobuje mu problémy v manželstve), no skutočnou alternatívou a protiváhou k ľavejšej skutočnosti je pre neho *šoslobodzujúca sila literatúryō*. Ale estetický potenciál slovesnej tvorby sa v inštitucionálnych rámcoch školskej prevádzky fatálne redukuje, a ňu 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*, ro. 29 (1994), č. 6, s. 43 – 45.

literárne fundovaného a literatúrou zaujatého loveka. Zafitné zhodnocuje predovšetkým esteticky, etické hodnotenie i diskvalifikácia sú v diele vždy nepriame (a možno práve preto tak únné). Sakmár je denný i nočný mestský chodec, dobový pendant k flanérovi⁷¹. Urbánnos *Temporálnych poznámok* je podložená šitate skouň kompetenciou hlavného hrdinu, ktorý dokáffe mesto vníma (šíta ō) ako zloffitú znakovú –truktúru. Ko-ice ó Rakús im venoval aj pozoruhodnú esej ó sú pre Sakmára autonómny, ũdsky zabývaným a kultúrne zvládnutým priestorom, samozrejmu sú asou jeho flivotného sveta.

Práve od priestorového usporiadania mesta a rozlofienia jeho cintorínov na dominantnej osi sever ó juh sa odvíja elegická spomienka protagonistu na nebohú neter. Smr die a a, ktorá patrila ku kúovým motívom prvých dvoch Rakúsových kníh, je v *Temporálnych poznámkach* exponovaná cudne, ale vo vzahu k pomerom príznakovo. Pretoffe diev atko malo cirkevný pohreb, nemohol sa s ním rozlú i detský spevácky súbor z jej –koly. Ako znamenie doby a jej implicitnú obflalobu vnímame skuto nos , ffetragédiu bolo možné zdie a iba v ũfl-om rodinnom kruhu. Pre normalizáciu charakteristické oddelenie spoločenského a súkromného vyjadril Rakús ich kontrastným stvárnením. Verejnú, in-titucionálnu (-kolu) pribliffuje itate ovi prostredníctvom grotesknej deformácie. Vznené a tragické v tejto sfére ũfl nemajú miesto, boli vytla ené do súkromia, poslednými rezíduami, ktoré tieto elementárne modalities ũdského preflívania reprezentujú vo verejnom priestore, sú cintoríny. V *Temporálnych poznámkach* sa v dobovo konkretizovanej podobe uplat uje motív vzahu moci (násilia) a priestoru. Jeho semiotickú stránku v recenzii novely postihol J. Rezník ml.: š... v-etky hlavné tepny mesta, teda priestor, kde sa hýbe flivot, boli pomenované po mocenských predstavite och ó TMVermove ulica, Leninova ulica, Park generála Petrova ó tak, aby boli ũ om neustále na o iach, aby sa im vryli do podvedomia. (...) miesta posledného odpo inku ostávajú nedotknuté: cintorín Rozálie je pomenovaný podľa kaplnky svätej Rozálie. Moc nemala záujem mení tento názov, cintorínmi sa necítila by ohrozená.⁷²

Temporálne poznámky prostredníctvom niekoľkých dní zo flivota protagonistu pribliffujú to podstatné z dobovej spoločenskej atmosféry za iatku 70. rokov. V ohlase na dielo to postihol aj P. Vilikovský: šA práve skuto nos , ffetento bytostne slu-ný lovek sa neustále dostáva do sváru s dobou, usved uje túto dobu síce ve mi diskrétnu a nepriamo, ale o to ú innej-ie z *bytostnej neslu-nosti*.⁷³

⁷¹ Z francúz-tiny: mestský tulák, postava typická pre literatúru moderny.

⁷² Rezník ml., Jaroslav: Nad asové temporálne poznámky. In: *Literárny týffdeník*, ro . 6 (8. októbra 1993), . 41, s. 4.

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

Na spoločensko-dobový, ale aj profesijný aspekt *Temporálnych poznámok* nadväzujú ďalšie dve Rakúske 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 príznačným 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 loveka vychádzajúcu podobu: novela *Teta Anula*, ktorá ako najlepšia próza roku 2007 získala ocenenie Anasoft Litera, v pamätnej retrospektíve rozpráva a približuje celý, neveľmi –astný život prostej ženy, a je aj holdom neokázalej statočnosti (protagonistka sa počas vojny sa zastane ľudovskej kamarátky, ktorá musí ísť do transportu). Pokračovaním spomienkovej línie v tvorbe M. Zelinku je próza *Rudenko* (2011), z autorovej biografie vychádza *Prista* (2012), rozprávanie loveka, ktorý sa prifínil 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 Váňová** (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, tituleskými prózami a privátnym, biograficky dotovaným písaním (napr. *Úlety*, 1995), ktoré je charakteristické pre ňu a 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 filológom aleko 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 (i umenia a kultúry v-eobecne) do -ir-ích dobových a civiliza ných rámcov a pri pokusoch o pomenovanie i charakteristiku týchto rámcov (o vymedzenie epochy) sa od za iatku 90. rokov asto poufľva termín **postmoderna**, resp. **postmodernizmus**. Slovníkové heslo⁷⁵ definuje postmodernu ako š 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 ozna uje š literárne -týly a kultúrne javy charakteristické pre túto epochu (viac k uvedeným pojmom vi citované heslo). V domácom kultúrnom a literárnom prostredí sa pojem za al poufľva a výraznej-ie reflektova aľ na prelome 80. a 90. rokov, pri om sa kon-atovalo, fľe viaceré z prvkov a postupov charakteristických pre literárny postmodernizmus sa vyskytovali v slovenskej literatúre uľ od 60. rokov. Niektoré tendencie ponovembrovej prózy, ktoré môľfeme ozna i za postmoderné, vychádzajú z tejto línie **postmodernizmu avant la lettre** (Vilikovský, Pi-anek). V tomto období sa v-ak 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 ur itým eklekticizmom⁷⁷ 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 ve kých rozprávání**, teda absencia príbehov s totalizujúcim, globálne vysvet ujúcim významovým dosahom (takýmto príbehom boli mýty, sú obsiahnuté v základných náboľfenských knihách, napr. v Biblii, takýto bol aj emancipa ný príbeh socializmu a komunizmu). V súvislosti s predchádzajúcou charakteristikou je pre postmoderné rozprávania typická (2.) **irónia**,

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 *Na-e postmoderní moderna* (Praha : Zvon, 1994).

⁷⁷ Spájanie rôznorodých, v tradi nom po atí nesúrodých slohových, -týlových alebo výrazových prvkov do jedného celku.

znifľujúca a spochybujúca absolutizujúci pátos šve kých rozprávaniõ. V nadväznosti na odkaz moderny je pre postmoderný prístup k literatúre charakterizuje tiefl (3.) **textovos** , zdôraznenie skuto nosti, fl literárne dielo nie je odrazom nejakej predtextovej reality (zavrhuje sa mimetický princíp, nápodoba ako prefltok realizmu), ale je umelé, urobené a svoj ú inok erpá zo svojho materiálu (textu); s týmto aspektom je spojená aj **intertextualita, medzitextové nadväzovanie** (jeho formami sú napríklad citát, parafráza, pasti-, paródia). V postmodernistickom prístupe k literatúre (umeniu, kultúre) sa napokon (4.) **prekrýva, mie-a š vysokéõ a š nízkeõ**, teda aj vysoká (tradi ná umelecká) literatúra a populárne (flánrové) písanie (literárny postmodernizmus na jednej strane reflektuje svoje predpoklady a východiská, no na druhej má ambíciu by ústretoý vo i itate ovi ó dielo tak vzniká ako výsledok **viacnásobného kódovania**, v ktorom by si kaflký itate mal pod a vlastných potrieb a vzdelanostnej úrovné násjs to svoje: známym príkladom tohto prístupu je román *Meno rufle* z r. 1980 od Umberta Eca, talianskeho, estetika, medievalistu⁷⁸, teoretika literatúry a prozaika, román, v ktorom sa prekrývajú viaceré flánre ó 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 vymedzi ako striktný a ur ujúci smer (napr. ako naturizmus v predvojnovom a vojnovom vývinovom období), bolo by to proti jeho povahe síce hybridného, ale dôsledne pluralitného rámca, v ktorom môfltu popri sebe neantagonisticky existova viaceré prístupy k literatúre. Ide o prístup zodpovedajúci situácii, v ktorej sa ocitla po roku 1989 slovenská literatúra, v situácii oslobodenia od niektorých preflitých funkcií (národno-emancipa ná, slufľobná...), ale aj v situácii straty váflnosti a závaflnosti. Na tieto okolnosti reagovali niektorí slovenskí spisovatelia tvorbou programovo hravou, nezáväznou, recesistickou, ktorá na za iatku 90. rokov vyjadrovala ich predstavu o postmodernizme ako o nie om novom, mladom a aktuálnom.

Jedným z nich bol aj **Du-an Mitana** (1946), autor najmlad-ej a poslednej genera nej vrstvy prozaikov 60. rokov⁷⁹. Jeho krátke prózy, charakteristické nedopovedanos ou a tajomstvom, získali v 70. a 80. rokoch ve ký itate ský ohlas, patril k nekonformným spisovate om, ktorí v nepriazni normaliza nej kultúrnej prevádzky udrfliavali kontinuitu s dobou svojich

⁷⁸ Historik stredovekých dejín a kultúry.

⁷⁹ V druhej polovici 60-tych rokov D. Mitana spolu s Du-anom Du-ekom patrili ku kme ovým autorom Mladej tvorby v poslednej fáze existencie asopisu. Knihy im za ali vychádza afl v 70-tych rokoch.

za iatkov. V roku 1991 vydal román *H adanie 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 fánrovo a týlovo rôznorodé prvky (korepondencia, administratívny týl, chorobopis, privátne fánre ako denník, ale aj texty z verejných zdrojov, napr. asopisecký rozhovor so spisovateľom) a uplatňuje sa intertextualita (ufl v názve, odkazujúcom na monumentálny románový projekt francúzskeho spisovateľa Marcela Prousta *H adanie strateného asu*). Otázkou, ktorú román nastojuje (a necháva otvorenú), je identita (totočnosť) protagonistu a jeho vzťah k autorovi (autor Mitana je prostredníctvom mena i verejne prístupných biografických údajov vtiahnutý do deja ako alter ego/druhá ja protagonistu). V knihe je uplatnený princíp hry, založený na preskupovaní a kombinácii v-etkých personálnych rolí spätých s epickým dielom (autor ó rozpráva ó postava). Výsledky Mitanovho pokusu o aplikáciu postmodernistickej poetiky sú nejednoznačné. Spisovateľov monografista⁸⁰ Tomáš-Horváth s odstupom asu charakterizoval *H adanie strateného autora* ako štych postmoderného románu, v ktorom sa v-ak stratila príafllivosť tajomstva Mitanových prvých kníh⁸¹.

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

Pokus D. Mitanu o inováciu prozaického rukopisu aktuálnymi poetologickými postupmi literárneho postmodernizmu bol v rámci autorov jeho generácie skôr výnimový, väšina 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 (buó 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 afl protikladné podoby. Pre slovenskú prózu tohto obdobia boli určujúcimi tri Vilikovského knihy zo záveru 80-tych rokov, vydané zhodou okolností práve v roku 1989 (väšina textov v nich vznikla

⁸⁰ Horváth, Tomáš: *Du-an Mitana*. Bratislava : Kalligram, 2000.

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

dávnej-je⁸²). Od nich možno odvodiť tri základné línie⁸³ autorovej tvorby, rozvíjané aj v nasledujúcom období: od naratívnej burlesky *Ve ne je zelený...* (1.) líniu *ironicko-persifláfnu*, ktorá sa využitím intertextových postupov (nadväzovaním na iné texty) najviac priblihuje postmodernizmu⁸⁴; od poviedkového výberu *Eskalácia citu* (2.) *analyticko-reflexívnu* líniu, v ktorej sa preveruje a do určitej miery spochybňuje flivotnú nosnosť modernistickej subjektivity, citovosti (podľa kritika Valéra Mikulu je vývinový pohyb Vilikovského próz pohybom od šcitu k pocitu, teda relativizáciou vypätej citovosti); tretia línia je (3.) *biografizujúca* (ale nie otvorene, priznane biografická) a odvíja sa od novely *Kôna poschodí, slepec vo Vráboch*.⁸⁵

V prózach knižne vydaných po roku 1989 uplatnil autor ironicko-persifláfný prístup v cykle *Slovenský Casanova* (1991)⁸⁶. Prózy majú epi-tolárnu formu, ide o súbor troch listov, písaných lektorom politickej výchovy (ideológom normalizačného režimu) Arturom Villányim šsúdrufkeň 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 úbožnou korepondenciou, nadobúdajú charakter ideovo-politickej prednášky a vnášajú do intímneho mileneckého dialógu neprimeraný jazyk straníckych výkolení, plný banalít a fráz. Charakteristickým prvkom Vilikovského tvorby je škritika slovo⁸⁷, 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 (*Ve ne je zelený...* v prvej polovici 70-tych rokov, ktorú ová novela Vilikovského biografizujúcej línie *Kôna poschodí, slepec vo Vráboch* 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 dôležitú 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 orientované, v konkrétnych dielach sa čiastočne z nich neuplatňuje absolútne, vylučujú 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 (podvratný) prepis dejinného prístupu k minulosti, ako sa objavuje vo veľkých rozprávaniach jednotlivých národných spoločenstiev. Vilikovský obracia naruby páťos takýchto šobrazovô minulosti, jej protagonistov pristihuje vo chvíľach, keď šnehrajú v dejinách a vyzlieka ich z historického kostýmu (takéto texty písal už od záveru 60-tych rokov, napr. cyklus *Slovo o ...o Divnom Jankovi, ...o Muromcovi, ...o Turínovi*, ktorý bol knižne publikovaný až v r. 1989).

⁸⁵ Viac o autorovi a o celku jeho diela viz Darovec, Peter: *Pavel Vilikovský (alebo Prepísaný sa k citu, pre čítať sa k zmyslu)*. Bratislava: Kalligram, 2007.

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

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

priestore po as normalizácie: stálym opakovaním sa významovo vyprázdnilo, ako prostriedok ideologickej manipulácie stratilo dôveryhodnosť. Viličovského prózy reagujú na skúsenosť s jazykom v totalitnom režime (ale po roku 1989 aj na pluralitnú postmodernú pansémiózu, na situáciu, keď sa v-etko stáva znakom: š...*máme ufl to ko slov, fle nám pre ne chýbajú skuto nosti...*,õ hovorí rozpráva jednej z autorových próz). Slovenský Casanova persifluje tradičný intímny fláner úbožnej korepondencie, pričom nadväzuje na kontext domácej i svetovej klasickej tvorby: intertextové nadväzovanie zaína ufl názvom, odkazujúcim na kultúrne etablovanú figúru zvodcu (Casanova), pokračuje mottom (je to apokryfné, nepravé, resp. pre potreby prózy upravené motto z Hviezdoslava ó v origináli, teda v básni Slovenský Prometej nie je reo Casanovovi, ale o Prometeovi) a jeho súasou je aj meno hlavného hrdinu (brutálny zvodca z Hviezdoslavovej Hájnikovej fleny sa stáva komickou figúrou, ktorá sa diskvalifikuje vlastnou rétorikou). Próza je ukáfkou produktívneho, spoločenského a itatecky zmysluplného vyuffitia postupov literárneho postmodernizmu. Od roku 1989 afd do súasnosti vychádzajú Viličovského prózy pravidelne⁸⁸.

Predov-etkým v 90. rokoch oslovovali kritikovia itateov, boli príafllivé najmä rôznorodosou flánrových a rozprávašských stratégií: román *Pe-í príbeh* (1992) na báze detektívky približoval itateovi atmosféru Bratislavy zias autorovej mladosti; v poviedkových zbierkach *Krutý strojvodca* (1996) a *aravný papagáj a iné gý e* (2005) zhromaždil Viličovský star-ie i nov-ie texty, v ktorých rozvíjal hne nieko ko línií svojho písania (tak napr. biografizujúcu, v sugestívnych špamäovýchõ prózach Pán spomienok a Ga-par, Melichar a Baltazárová, alebo hravo ironickú v cykle próz s neúspešným spisovateľom Kúčanským, do ktorých v-ak tiefl zakódoval nie o z vlastného flivota). Osobité miesto má v autorovej tvorbe, ale i v -ir-ích súvislostiach domácej prózy 90. rokov, flánrovo nejednoznaný text *V-ETKO, O VIEM O STREDOEURÓPANSTVE (S TROCHOU PRIATEŠKEJ POMOCI OD OLOMOUCA A CAMUSA)*. Osciluje medzi poviedkou a esejou, teda naratívnou prózou (rozprávaním) a reflexiou (ufl názov signalizuje skôr v-eobecnej-iu úvahovo-náú nú sta, nefl jedine nú 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 pou eného itate a evidentne mystifikačný (hravo zavádzajúci) charakter (jeho základom je stretnutie rozpráva a s francúzskym existencialistickým prozaikom Albertom Camusom v Brne a ich spoločné

⁸⁸ aso ide o star-ie texty, niektoré pochádzajú e-te zo 60. rokov.

⁸⁹ Text vznikol ako príleflitostný pre olomoucký zborník *Scriptum* (13/1994), v ktorom bola predstavená súdobá slovenská literatúra. Tento vonkaj-í 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 (rozpráva sa má zústať vo byrokratickej demokracii), no Camus ako reálna postava zomrel v r. 1960. To však neprekáža, aby si rozprávača na svoju otázku o identite obyvateľa strednej Európy nenáležite odpovedal 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 a Ludvíka Vaculíka). Rozprávača zmienka o nebohom otcovi, ktorý zomrel v Brne, vnáša do textu aj biografizujúci moment. V krátkej reflexívnej próze, ktorá je dobrým komplementom 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 (Pičaneček, Otčenáš) a stala sa charakteristickým identifikačným znakom slovenskej prózy 90-tych rokov. K téme stredoeurópanstva, národa, dejín a ľuďov v nich sa Vilikovský vracal aj v neskorších knihách, najmä 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 uŕčene nemalo podobu generálneho 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. Třnkula 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 a 1945, od najstaršieho Johanidesa (1934) po najmladších Duška a Mitana (1946). Avšak Rakúsovi prvé prózy, publikované iba časopisecky, vychádzali až na prelome 60-tych a 70-tych rokov (z hľadiska generálneho nástupu oneskorene), vďaka čomu sa väčšina autorov spomínaného zoskupenia etablovala už skôr.

na-iel tému i prostriedky pre aktuálnu a spoločensky relevantnú výpoveď, dosť odlišnú od svojej predchádzajúcej tvorby; výrazný bol v novej situácii vklad P. Vilikovského, relevantný pre vývoj celej slovenskej novembrovej prózy.

Pravdou však je, že 90-te roky ako celok neboli v slovenskej literatúre dobou radikálnej generálnej diferenciácie (a ani výrazného generálneho 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 asopisecky publikoval prvé prózy už v závere 30-tych rokov 20. st.). Nemuselo to vždy znamena prítomnosť v oficiálnych štruktúrach literárneho života, najmä počas normalizačného dvadsiateho storočia 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 existenciálnym 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 Piňanek. Filológ a literárne zručný tvor mimo oficiálnych štruktúr, bol nezávislý a ignoroval pravidlá prednovembrovej literárnej prevádzky; niekedy ešte pred rokom 1989 publikoval asopisecky, 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 i Umeniu. Ich pohľad na stvárňovaný svet bol pohľadom zdola⁹¹: plebejsky vecným, ironicko-deziluzívnym a často výsmevným 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 PIŇANKA** (1960) *Rivers of Babylon* (prvýkrát vyšiel v roku 1991). V 80-tych rokoch písal Piňanek najmä krátke parodické texty z dedinského prostredia, niektoré spolu s Dušanom Taragelom⁹². Zdanlivo nezáväznú parodickú modalitu týchto próz vyuffil a rozvinul v románovom tvare do podoby najvýznamnejšieho sociálneho románu desaťročia:

⁹¹ Piňanek 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. Piňanek takto: šMôj vzťah k nemu je veľmi dobrý. Je to vlastne vzťah ušite a fliaka. Uho som sa učil ešte skôr, než som ho poznal osobne. Na slovo s Petrom Piňankom. In: *Slovenské pohľady*, roč. 108 (1992), č. 2, s. 38.). Väčšina Piňanekových a Taragelových textov z 80. rokov nebola v súčasnosti publikovaná, výber z tých, ktoré sa zachovali, vyšiel až v roku 1999 (Peter Piňanek, Dušan Taragel: *Sekerou a noflom. Poviedky 1981 a 1999*).

Rozprávanie v *Rivers of Babylon* je zasadené do obdobia spoločenskej zmeny v roku 1989 (v prvej edícii o aktuálnosť). Je príbehom spoločenského vzostupu prostého dedinského mládencu Rácza. Ten odchádza z dediny do mesta, aby tam zarobil peniaze, ktoré mu umožnia odfiniť sa s dcérou miestneho bohatého mäsiara. Zároveň román sa tak podobá rozprávke, v ktorej hrdina tiež musí splniť úlohu (úlohy), aby získal, čo chce⁹³ (nevestu, bohatstvo, slávu...). Rácz sa v meste zamestná ako kuriér v hoteli, ktorý je centrom miestneho obchodu s valutami (vekslovanie) a prostitúcie. Uzavretý málovravný mladý muž obdarený mimoriadnou fyzickou silou, vo veľmi jednoduchých úkonoch a predátorským instinktom primitívne sa rýchlo zorientuje v novom prostredí a postupne ho ovládne. V búrlivých ponovembrových časoch hotel sprivatizuje, pričom jeho pomocníkmi sa stanú bývalí zamestnanci Tlačiarnej bezpečnosti, vplyvom a peniazmi preniká aj do politiky a za fenu si zoberie dievčatá z tzv. lepšej mestskej rodiny (teda nie dedinčanku, kvôli ktorej pôvodne do mesta odišiel). Ráčzov vzostup symbolizuje presun z kotolne (šzolač) do najlepšieho hotelového apartmánu a potom v závere románu⁹⁴ do vily nad mestom (šhoreč), v ktorej hrá tento mafián úlohu úspešného bohatého podnikateľa.

Priemerný román vyvíja románové 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 románami je zdôraznená titulom, ktorý je podvojnou alúziou (odkazom) tak na diskotekový klub zo 70-tych rokov, ako aj na biblický Babylon a mesto hriechu. Román je ilustrovaný *komiksovými* kresbami (autorom je Dablár), odkazujúcimi na typický druh populárnej, zábavnej (a pre niekoho aj brakovej) kultúrnej produkcie, ktorá osciluje medzi literatúrou a výtvarným stvárnením sveta (o východiskovej súvislosti s *folklórnymi románami*, predovšetkým *rozprávku* už bola reč). 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, priemerný hrdina sa v závere dostáva na vrchol a tam aj zostáva. Rozprávanie sa vyvíja

⁹³ Ruský folklorista Propp definuje rozprávku ako šputovanie hrdinu za predmetom nedostatku (Propp, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava: Tatran, 1969); táto charakteristika sa vzťahuje aj na prvotnú motiváciu konania hlavnej postavy priemerného románu.

⁹⁴ Na niektoré postavy a dejové línie románu priemerný 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 Lanari dostáva do väzenia, v inej novej dobe (po r. 1989) sa priemerný dostáva na spoločenský vrchol. Oba romány sú zasadené do období búrlivých spoločenských zmien, Rácz viacerými znakmi (od charakteru až po fyzický zjav) pripomína Ballekovho hrdinu. O tom, že ho román *Pomocník* a postava Lanari a skutočne inšpirovali pri práci na *Rivers of Babylon*, sa priemerný zmienil aj v časopiseckom rozhovore: š...neby Ballekovho Pomocníka, tak by nikdy nebolo ani Rácz. (Na slovo s Petrom priemerným. 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 (pri ňom tieto šreflexie vedú skôr k zosmieňaniu postáv, k nastoleniu komickej nerovnováhy medzi tým, čo si o sebe myslia a aké v skutočnosti sú) – avšak skutočnosť, že postava ako Rácz má v novej dobe úspech a nikto ju nedokáže zastaviť, implicitne, ale dostatočne jasne zhodnocuje celú spoločnosť. Výpovede slúžia diania, 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, vyúsťva napríklad objektívny realistický prístup ku skutočnosti (aj Rácz hovorí o sebe v tretej osobe, priama reč postáv je v rozprávaní transformovaná do nevlastnej priamej reči, kde absentujú úvodzovky, často sa vyúsťva polopriama reč: spomenuté gramaticko-tylistické postupy znižujú mieru subjektívnosti 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 Piňankov v evediaci rozpráva dávať ovi nazrieť do vnútra postavy, tak iba preto, aby sa jej vysmial. S postmodernou spája román intertextualita, ale aj funkčné, téme a autorskému zámeru primerané vyúsťtie fánrových schém populárneho (periférneho, fánrového) písania, ktorým sa tzv. vysoká literatúra v mene originality (pôvodnosti) vyhýbala. *Rivers of Babylon* je itate sky v a ným dielom, ktoré je zároveň aktuálnym svedectvom o svojej dobe.

Druhá Piňankova kniha *Mladý Dôň* (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 blížiaci neuréná dávnejšia minulosť, ktorá nadobúda aľ mýtický rozmer a skôr neľ ku konkrétnemu historickému obdobiu odkazuje prostredníctvom siete intertextuálnych alúzií k minulosti slovenskej literatúry. V *Mladom Dôň* ovi Piňanek rozvíja tú istú a rovnako deziluzívnu koncepciu ľoveka, aká bola východiskom jeho debutového románu. V jeho poatí postavu urujú ľivoľne potreby, predovšetkým sex a rôzne ľalíe podoby konzumu: pre Ulmera v próze debutant je to najmä jedlo, ale aj sex nadobúda konzumnú podobu (aj uspokojenie tejto potreby sa dá zabezpeľiť materiálne a bez citového interusu, prostredníctvom prostitúcie alebo pornografie). Telesnosť, ovládajúca Piňankove postavy, takmer úplne potláľ a ich duchovnú a citovú stránku, pokusy povýľiť telesné uspokojenia na lásku sa konľia trápny

fiaskom⁹⁶. Protagonisti *Mladého Dôna* a fljú v jednoduchom svete kařdodennej skúsenosti a ich príleřitostná snaha nájs v om tzv. vy—í zmysel vyznieva do stratena a smie—ne. Radikálnej kritike zdola tak podrobuje Pi— anek aj v—etky pokusy postáv o presiahnutie (transcendenciu) svojho biologického ur enia, i ufl majú podobu umenia, nábořenstva, 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 nap a ideologické pořliadavky reřimu (lenovia rockovej skupiny musia zlořfi kantátu k výro iu šVÍ azného februáraõ). V novele *Muzika Pi— anek* presne vystihol rozdvojenos normaliza nej doby: skladala sa z tzv. verejného řivota, teda súboru vyprázdnených rituálov, prostredníctvom ktorých obyvatelia vyjadrovali svoju lojalitu reřimu ó a paralelne s tým sa pohybovali v privátnom svete svojich skuto ných záujmov, vz ahov, túřlob. V kontexte domácej ponovembrovej prózy má dôleřité miesto titulná novela *Pi— ankovej* druhej knihy:

S protagonistom príbehu udevítom Dôn om sa stretávame vo chvíli, keď má prvýkrát opusti rodný dom: za ína pracova vo fabrike a spoznáva nový, dovtedy nepoznaný svet. Domáce prostredie je hyperbolizovaným obrazom úpadku a degenerácie (rodina alkoholikov, postihnutá mentálne i fyzicky). Dôn sa zamestná vo fabrike a nakonk sa dostane aj do mesta, v ktorom e—te nikto z jeho okolia nebol a ktoré predstavuje tajomný, povesi ami opradený priestor. Nav—tívi tam aj verejný dom a obohatený o nové skúsenosti sa na chví u vráti domov, aby vzápätí odi—iel h ada zmiznutého deda, ktorý jediný predtým dokázal zabezpe i normálne fungovanie gazdovstva a rodiny.

Na rozdiel od ostatných dvoch noviel knihy sú východiská titulnej prózy priznane literárne. *Mladý Dôn* je súborom intertextuálnych odkazov, v ktorom sa prekrýva nieko ko vrstiev slovenskej literárnej tradície. Obraz rodiny má oporu v *kritickom realizme* Timravy, predov—etkým v próze apákovci, pri om úpadok je tu exponovaný v grotesknej hyperbolizácii (zveli ení), ktorá rozprávania posúva smerom k paródii. Vz ah k literárnej tradícii, hoci ide o vz ah subverzívny (podvratný), nadväzuje *Mladý Dôn* aj prostredníctvom jazyka diela (hojne vyuffíva archaickú lexiku i syntax, napr. inverzný slovosled alebo onykanie ako formu oslovenia). *Pi— anek* nadväzuje aj na al—ie flánrové a kultúrne schémy: *výrobný román* ako jeden zo základných typov socialistického realizmu je východiskom stvárnenia fabriky, v tradi nej slovenskej kultúrnej opozícii dedina ó mesto má oporu aj obraz mesta ako mýtického priestoru

⁹⁶ Lásku chce márne od svojej príleřitostnej sexuálnej partnerky napr. protagonista novely *Muzika* Martin Junec, av—ak nakoniek sa musí zmieri so skuto nos ou, fle ona šprechádza svojim i jeho řivotom s citovým nasadením *morskej hubyõ*. (*Mladý Dôn* , 1993, s. 199.)

hriechu a nerestí. Novela je itate sky v a nou, veselou literárnou hrou s postupmi a fánrami, av-ak nejde o hru samou elnú. Zvidite uje ur ité kultúrne a mentálne stereotypy, aktuálne v ase jej vzniku, ale aj dnes. Je demontáflou národného mýtu prostredníctvom jazyka a postupov literatúry, ktorá ho utvárala. Tento Pi- ankov príspevok k téme slovacity a Slovákov nadväzuje na ironickú líniu tvorby P. Vilikovského (cyklus Slov... zo záveru 60-tych rokov, naratívna burleska *Ve ne je zelený...*). Mladý Dôn bol v 1. pol. 90-tych rokov aj príspevkom k vtedy aktuálnej téme postavenia literatúry v nových spoločenských podmienkach, ktoré definitívne pochovali jej tradi né funkcie (národno-buditeľskú ó výchovnú, národnoreprezentatívnu, sluflobnú, spoločensko-kritickú...), vychádzajúce z mýtizovaného pojmu ťud a jeho idealizovaného obrazu.

Parodickým nadviazaním na socialistický realizmus Peter Pi- anek získal a dotvoril si -tylové prostriedky, ktoré sa zdali by modernizmom definitívne prekonané: jednoduchú a jednozna nú vetu (áno, áno ó nie, nie); hutné pomenovanie, ktoré bolo v opozícii ku komplikovanému a asto neur itému vyjadreniu vnútorného stavu roztrie-teného moderného subjektu; výraz zodpovedajúci stvár ovanému plebejskému svetu a jeho obyvateľom, ktorí v snahe preflí nemajú as zaobera sa vlastným vnútom. Spomenuté nadviazanie predstavovalo za iatkom 90-tych rokov dôleflitú -tylovú inováciu jazyka slovenskej literatúry a malo vplyv aj na al-í rozvoj slovenskej prózy. V Pi- ankovom poh adade na svet nedominuje subjekt, nemá tú výlu nos a hodnotovú dominanciu, ktorú mu udelila moderna. Je to poh ad sociálny afl sociologizujúci, ktorým vidí loveka zvonku, ako sú as spoločenských vz ahov a kolektívnych identít, ale zároveň bez tradi nej idealizácie a -tylizácie (napr. udovej). K takto zvecnenému loveku pristúpil ako k materiálu, bez ilúzií a bez utopickej výstufle predstáv o -astnej budúcnosti, ktorá tvorila ideové východiská socialistického realizmu. Z neho prebral niektoré zobrazovacie postupy (napr. jednozna nos a ur itú monumentalizáciu pri tvorbe postáv), no zároveň zosmie-nil jeho ideologický základ. Rovnako vecne v-ak dokázal vidie aj loveka v novej epoche, v období po r. 1989. Prozaické za iatky Petra Pi- anka v 80-tych rokoch biograficky i -truktúrne (-tylisticky i poh adom na svet) súvisia s tvorbou **DU^{MA}NA TARAGELA** (1961): viacero raných próz napísali spolu (neskôr knifne vy-ili v súbore *Sekerou a noflom*, 1999). V spolupráci pokračovali aj neskôr, ke za iatkom 90-tych rokov iniciovali parodickú sériu asopiseckých príbehov na pokračovanie o tajnom agentovi Rogerovi Krowiakovi a stali sa jej najvýznamnej-ími autormi (vychádzala v Kultúrnom flivote v rokoch 1990 ó 1992, knifne vy-ila pod titulom *Vlastnou zbra ou zblízka*, 2002). Aj niektoré samostatné Taragelove

poviedky a novely napísané v 80-tych a 90-tych rokoch sú typologicky príbuzné s tvorbou Petra Pi- anka. Spája ich téma normaliza nej sú asnosti, prostredie priemyselnej výroby (napr. Taragelova novela *Cudzinci v noci* i Pi- ankova parodická poviedka *Súduh Bozon* a ó ideálna pracovná sila sa odohrávajú v chemickom kombináte), ale aj ironický postoj k stvár ovanému svetu. Východiskom samostatnej Taragelovej knifnej tvorby je parodická subverzia (podvrátenie) niektorých foriem flánrového písania (dobrodružnej literatúry, rozprávky...) a rôznych druhov príru iek (knihy z roku 2006 *Vrafdla ako spolo enská udalos* podáva nezaujateľným jazykom šzáklady spolo enského správania pri vrafde, zberka krat-ích próz *Polrok bez sexu* z r. 2013 vychádza zo flánrového základu tzv. flenskej literatúry). Prvou Taragelovou samostatnou knihou sú *Rozprávky pre neposlu- né deti a ich starostlivých rodi ov* (1997): itate ská intencia (zameranie) tohto súboru krátkych próz je dvojaká, sú ur ené ó ako to signalizuje ufl titul knihy ó de om i dospelým. Základným rozpráva ským postupom je tu hyperbola (zveli enie), poru- enie miery, medzi de mi a rodi mi je nastolený príkry kontrast, oproti tradi nej idealizácii detského sveta, utváraného pod a flenaní dospelých, alebo oproti jednostrannému uplatneniu tzv. detského aspektu modeluje Taragel svojich malých hrdinov ako hysterických tyranov alebo udáckych neurotikov, ktorí ni ia nervy i flivot svojim rodi om. Ak ufl východiskový fláner tradi nej, napr. udovej rozprávky je postavený na ur itom zveli ení, na fantazijnej extenzifikácii stvár ovaného sveta, v *Rozprávkach pre neposlu- né deti...* sa tento princíp uplat uje ad absurdum: hyperbolizácii podliehajú aj -tandardné princípy rozprávkového fláneru, napr. postup trojnásobného opakovania, ktoré Taragel znásobuje (v Rozprávke o Katke, ktorá sa v-ade stratila sa protagonistka stratí prvý, druhý, tretí, ale aj dvestosedemdesiaty tretí raz). Grotesknú modalitu rozprávání zvyraz uje výtvarná a grafická podoba knihy. Ilustroval ju ó rovnako ako Pi- ankovo *Rivers of Babylon* alebo asopiseckú sériu o Rogerovi Krowiakovi ó Danglár, ktorého výtvarný prejav vychádzajúci z komiksu a karikatúry vyvracia naruby ustálené predstavy o ilustrácii detskej knihy ó práve tak, ako Taragelove šrozprávky ó narú-ajú tradi nú predstavu o forme a funkciách detskej literatúry.

Parodické prvky v prózach Pi- anka a Taragela sú sú as ou repertoáru zvec ujúcich postupov, ve samotný fláner paródie je zalofnený na zvecnení, na osamostatnení a rekonfigurácii nápadných prvkov pôvodnej -truktúry, ktorá za ína by poci ovaná ako významovo vyprázdnená, kli-éovitá, predvídate ná a teda esteticky neproduktívna. Ostáva len švecó (súbor znakov, charakteristických postupov) videná zvonku, ktorej pôvodné vnútorné významové ur enie sa stráca ó podobne ako je lovek u Pi- anka nahliadaný iba vo svojej javovej, iným prístupnej podobe, bez ochoty vzia váfne jeho vnútornú (subjektívnu)

sebaprojekciu, ktorá sa vždy ukáže ako falošná, smiešna. Spomenutý deziluzívny zvecujúci prístup k stvárňovanej skutočnosti spája tvorbu Piňanka a Taragela s prozaickými prácami IGORA OT ENÁČA (1956). Prvé prózy publikoval časopisecky ešte pred rokom 1989, debutoval súborom rôznorodých kratších próz *Kristove roky* (1991, Kraskova cena za prvotinu). Súvislosť niektorých textov s tvorbou Piňanka a Taragela je zjavná na pláne prostredia (dedina, fabrika, kráma...), ale aj pri stvárnení postáv, ktoré sú modelované šzdoľa a ironicky (s dôrazom na ich biologickú stránku a jednoduché plebejské záujmy), i 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 fivota fivého obrazu* je rozprávaním o zvecnení, ktorému podlieha jednotlivec zapojený do veľkých kolektivistických projektov (odkazuje k prednovembrovému fenoménu spartakiád, masových cvičení, v ktorých tisíce vzájomne koordinovaných účastníkov utvárali svojimi telami alegorické obrazy). S utopickým prístupom, ktorý v zásade predstavuje alternatívu ku skutočnosti, modelové dotiahnutie niektorých jej tendencií vo vízií, predstave (platí to rovnako pre pozitívnu aj negatívnu utópiu), je do určitej miery spätá aj práca Ot enáčova kniha *Keby... (Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska)* (1998).

Knihá vyzerá ako učebnica dejepisu: platí to tak pre rozprávanie (je venované šhistorickým 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 šdobovými fotografiami s príslušnými popiskami, na margách sú v heslovitej podobe zhrnuté najdôležitejšie udalosti o tento postup predtým vyuffil aj Pavel Vilikovský v burlesknej novele *Ve ne je zelený...*). Ot enáčvák 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 Čurica: podtitulom a grafickou úpravou obálky kniha priamo reaguje na prácu Milana S. Čuricu *Dejiny Slovenska a Slovákov*). Zdanlivo vecným jazykom podáva udalosti, ktoré sa nestali. Ako ufl 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 Antiutopia 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 zneuffili sa. Najznámejším dielami tejto línie sú alegorická *Zvieracia farma* a román *1984* od britského spisovateľa Georga Orwella. *1984* podáva víziu totalitnej spoločnosti, ktorá ufl neovláda svojich členov len fyzicky (prinucovaním, násilím), ale aj zvnútra, mentálne, tým, že sa zmocňuje ich vedomia.

smerom, neľ v skutočnosti (2. svetovú vojnu vyhral Hitler), a pokúša sa na základe tohto predpokladu domysliť aj ďalší vývin a výskumnosť (ide o uvažovanie na spôsob šou bolo, keby...o). V tejto súvislosti nadväzuje próza na tzv. *alternatívny historizmus*⁹⁸ a prináša inú, možnú, hoci nerealizovanú verziu minulosti. Postavy Otčenáovho rozprávania sú historické (Hitler, Tiso, Mach, Kuranský...), majú svoje skutočné charakterové črty, len ich osudy sú iné než tie, ktoré poznáme z dejepisu. Zdrojom komiky v rozprávaní nie je len ťižšie om 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 metódou a s využitím tototnej rétorickej výstuľe.

Ironický tak nie je iba Otčenáov vzťah k minulosti, ale aj k spôsobom, akými sa o nej vypravdá. Názorne predváža, ako sa jazyk histórie (vedy, poznania, vzdelania) v určitých podmienkach (najmä v ideologicky reglementovaných spoločnostiach, u nás napr. v prednovembrovom reflime) kontaminuje (zneisťuje) jazykom ideológie, presvedčovania, manipulácie. *Keby* zviditeľuje a zosmiešuje tieto tendencie, teda prispôsobovanie obrazu sveta predstavám aktuálne vládnucej garnitúry (o tom, že rekonštrukcia minulosti slúfi aktuálnym potrebám, svedí u Otčenáa viacnásobne sa vyskytujúci rozpor v hodnoteniach niektorých osobností: ako kladné vystupujú v ňase, keď sú na politickom výslňi, ako záporné v ňase, keď sa dostávajú do nemilosti a prehrávajú). V prípade obrazu minulosti nejde len o priamu ľľivosť určitých tvrdení, ani o zamlievanie nepohodlných faktov, ale o spôsob práce s jazykom, v ktorom do zdanlivo objektívnej výpovede nenápadne a práve preto manipulatívne preniká hodnotový aspekt. Každá ideologicky zneistená výpoveď chce adresátovi vnútiť istý postoj, citovú orientáciu, ktorá by ho mala viesť k určitému, zvonku vyľadovanému konaniu. Otčenáova kniha tento zámer predváža v parodickom zveličení a tak ho demaskuje.

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

⁹⁸ Alternatívny historizmus je legitímnu súčasťou historiografického uvažovania, ako aj spôsobom literárneho spracovania minulosti, založeným na jej možných, ale nenaplnených, neuskutočnených priebehoch. Význam tohto prístupu pri poznávaní minulosti výstiľne zhrnul popredný slovenský historik Ľubomír Lipták: „Súčasná historiografia sa nevyhýba úvahám o alternatívach dejinného vývoja, nepovaľuje ich za pusté márnenie.“ Alternatívne scenáre nás nútia presnejšie analyzovať faktory, ktoré viedli k tomu istému vývoju, oceňovať osoby, udalosti, postavenie i pomer síľ, nosnosť 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 o podobne ako Otčenáova situáciu po Hitlerovom víťazstve v 2. svetovej vojne.

stvárajú minulosť, ale aj parodickou intenciou Otčenášova práca najviac približuje k *Didaktickej kronike rodu Hohenzollerovcov* od Jána Lenku (napísané 1964, kompletne vydané 1968) a cyklu Slova Pavla Vilikovského (Slovo o Divnom Jankovi, ...o Muromcovi a ...o Turínovi), 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 Pišnek, 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 základy boli spojené so 60-tyimi rokmi. So subjektom empatizujúci (do subjektu sa vciťujúci) modernistický prístup nahradili zvecnením, deziluzívnym pohľadom zvonka. Ironicky prehodnotili domácu tradíciu, či už literárnu (Pišnek v *Mladom Dôňovi*), alebo národno-historickú (Otčenášovo *Keby*). Tzv. váľnu literatúru priblížili k populárnym fánrom i popkultúre ako znovuobjavovanému fenoménu ponovembrového obdobia. Posilnili epickú zlofiku prózy, príbehovosť, v rozprávaní položili dôraz na vonkajšie dianie, ktoré dostalo prednosť pred analýzou vnútra postáv, pred psychologizovaním a rovnako ako irónia pred citovosťou. Debutujúci Peter Pišnek 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, nezaujatú, konštatujúcu, vecne. Pišnekova 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 desa ro ia

(Tendencie, autori, diela)

V priebehu 90-tych rokov zásadné spoločenské zmeny, ktoré sa v oblasti literatúry prejavili najskôr v usporiadaní literárneho života, začali podstatným spôsobom formovať konfiguráciu aktuálnej domácej prózy. Tzv. postmoderná, za svojím predobrazom vo svete o približne dve desa ro ia 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 o afirmatívne i konfronta ne o 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 vyzerať aktuálna próza od polovice 90. rokov, nemali podobu ucelených programov, ktoré by sa vzájomne polemicky konfrontovali alebo iným spôsobom spolu komunikovali. Možno ich odvodí skôr z hotových prozaických výkonov, ale v ich rôznorodosti sa niekoľko dala nájsť tvorba s takým významom a dominanciou, akú len pre pár rokmi (na prelome 80. a 90. rokov) mali pre súasníkov diela Tatarku, Vilikovského i Piňanka. Neznamená to, že sa prestali objavovať kvalitné prózy, narútnutý 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 pokúsim postihnúť aspoň základné z tendencií, ktoré sa začali objavovať v domácej próze približne od polovice 90-tych rokov (i v tomto zase začali byť zrejme ako tendencie), pričom zmienim aj tvorbu niekoľkých pozoruhodných spisovateľov, ktorá sa niekoľko zaraďuje do generálnych alebo smerových súvislostí. Pôjde o autorov nových a väčšinou mladších, ktorí sa ako prozaici etablovali v domácej literatúre a v tomto desa ro í.

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 skriptu.

Od polovice 80-tych rokov sa začalo formovať zoskupenie mladých básnikov, ktorí sa prezentovali ako šbarbarská generácia. Jej jadro tvorili Ján Litvák, Kamil Zbrufľ a Andrijan Turan, vo nej – ie s nimi boli spojení aj Ivan Koleni a Jozef Urban. Prichádzali s emocionálne vypätou a záflitkovo dotovanou poéziou vychádzajúcou z generatívneho 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 generatívneho združenia začali písať a vydávajú aj prózu. Ivan Koleni (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 – oku a provokácie sa pokúsil preniesť do novej literárnej i spoločenskej situácie. Prvá z nich, nazvaná *Mlča* (1992), ufl dobovo symptomatickým titulom odkazuje na vtedy aktuálnu problematiku krízy jazyka, komunikácie, vyjadrovania, teda aj krízy literatúry; hrdina prózy sa svoj pocit flivotnej vyčerpanosti, vyflitosti snaží prekonať silnými dráfdidlami, medzi ktorými popri erotike nechýba ani krvismilstvo, násilie i zločin. *Mlča*, ale aj nasledujúca Koleniova próza *Poru – enie raja* (1994), boli ufl v ťase vydania ťítané ako do istej miery anachronické pokusy o renováciu dekadentnej moderny. Podobne bol hodnotený aj v roku 1993 vydaný *Spitý imidfl* Kamila Zbrufľa (1964), flánrovo aflko identifikovateľná publikácia na polceste medzi avantgardným experimentom a recesiou.

Najvýraznejším a napriek tomu trochu zabudnutým prozaickým dielom sa z autorov šbarbarskej generácie v 90. rokoch predstavil **Ján Litvák** (1965). Jeho knižný debut *Samore* (1992) je zbierkou krátkych prozaických textov, založených na výraznej – tylickej inovácii. Tieto básni v próze má nezreteľnú, miestami sa strácajúcu dejovú líniu, ich spoločnou témou je hľadanie vlastnej, osobnej reči, odkazujúce na limity beflného, spoločného zdieľaného jazyka. V kontexte dobovej prózy je Litvákova prvotina alternatívou k brutálne jednoznačnému aktu pomenúvania u Pi – anka, ale aj vo ťi konceptnému postmodernizmu 90. rokov (T. Horváth), ktorý sa snažil odkryť vyprázdnenosť textových – truktúr prostredníctvom imitácie a paródie (v tejto koncepcii bola literatúra ufl iba súborom postupov riadených nadosobnými jazykovými – truktúrami, ktoré mali ovládať subjekt). Ján Litvák je autorom viacerých kníh, ktoré sú osobné a pritom flánrovo 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 afl kultovo populárna (aj zásluhou výborných prekladov českého básnika Jana Zábranu), s Ginsbergom sa pri jeho náv – teve eskoslovenska v polovici 60-tych rokov stretli v Bratislave členovia básnickej skupiny Osamelí beflci.

stierajú presné flánrové vymedzenia, o práce kombinujúce postupy cestopisu, reportáže, eseje, prózy a poézie), vo viacerých z nich autor zhodnotil svoje skúsenosti z nieko kých 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 ňom 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 najlepšie debut). Ufí 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 aľ disociovaný subjekt, stvorený z útrfkov literárnych sugescí (jeho hypercitlivosť a narcizmus odkazujú k dekadencii, odcudzenosť k existencializmu i Kafkovi) a fragmentov nevúdnej provinnej skutočnosti. Balla nadviazal na domácu, literárnu Európu a svetom inšpirovanú modernistickú líniu prózy 60-tych rokov, reprezentovanú najmä J. Johanidesom a s. asti R. Slobodom, rozvíja jej citlivosť vo i sociálnemu margu (v slovenských pomeroch ho reprezentuje šokresť/šokresnosť ako analógia k provinnosti, malosti, trápnosti), banalite každodenného prežívania: jej ubíjajúcu v-ednosť dokázal tento prozaik vyváfi jazykovo artistne ťylizovaným spôsobom stvárnenia. Napriek viacerým výrazným postmodernistickým znakom je Ballova tvorba zakotvená v modernizme, pretoŕe jej východiskom je stvárnenie sveta v zdôraznene subjektívnej hypostáze, hoci aj ide o subjekt uŕí len v akejsi zvykovej, 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 ťruktúr, stiera ako iluzívny). Kombinácia literárnych a ŕivotných východísk v Ballovom písaní sa v jazyku jeho diel prejavuje ako osobitá podoba prekladu z re i intelektuála do re i pospolitého ľoveka a naopak. Ballov výraz osciluje medzi týmito dvomi idiómami, v napätí medzi nimi vzniká aj ur ŕitý druh neradostného humoru. Druhá Ballova kniha *Outsideria* (1997) je koláŕfou vytvorenou z pôvodne samostatných próz a prozaických fragmentov, z ŕalích kníh tohto plodného autora spomeniem výberovo zbierky krátkych próz *Gravidita* (2000), *De la Cruz* (2005), *Cudzí* (2008) a ťylizovane 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 desa ro ia prezentoval krátkymi prózami (*S odstupom asu* ó 1995, *My a oni / Oni a my* ó 2001, *V tesnej blízkosti* ó 2004; neskor-íe romány, napr. *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*) patria ufl do inej vývinovej línie slovenskej prózy). Pre Ballove postavy je neistá ich existencia, pre Rankovove to, o sa s nimi a okolo nich aktuálne deje, kde kon í ich vlastná projekcia skuto nosti (vázie, sny, predstavy) a kde za ína skuto nos sama. Takéto roz-tiepenie dovtedy v-ednej, afl banálnej reality, jej ozvlá-tnenie iracionalitou bolo v asoch Rankovových za íatkov ufl tradi ným východiskom prózy s tajomstvom. Na Slovensku tento itate sky v a ný subfláner úspe-ne rozvíjal od konca 60-tych rokov D. Mitana, zo svetových autorov mu novú, filozoficky i psychologicky náro nú a tvarovo virtuóznou, afl experimentálnu nápl od 50-tych rokov nachádzal argentínsky prozaik Julio Cortázar, v jednoduch-jej podobe, vystavanej na prekvapivom vyústení premyslenej zápletky prózu s tajomstvom spopularizoval Roald Dahl. Tento menej náro ný model rozvíjal v domácich pomeroch aj Rankov. Kritické zhodnotenie výsledkov jeho snahy bolo nejednozna né: pre niektorých kritikov predstavoval typ eklektického, na cudzích i domácich vzoroch závislého autora, pre iných nap al predstavu o vyrovnávaní kroku so svetovou prózou, zav -enie slovenského sna o modernej, aj mimo územia Slovenska konvertibilnej literatúre.

Výrazným autorom 90-tych rokov bol pred asne zosnulý prozaik, talentovaný rozpráva **Václav Pankov ín** (1968 ó 1999). S asti pokrač oval v domácej tradícii regionálne¹⁰¹ príznakovej prózy, tú v-ak zároveň ozvlá-tnil nadviazaním na jednu z výrazných línií svetovej povojnovej literatúry, ktorá od 60-tych rokov dostala nie celkom presné pomenovanie *magický realizmus*¹⁰². Pankov ín pochádza z východu Slovenska, z obce Papín¹⁰³ ne aleko

¹⁰¹ V nov-jej slovenskej literatúre k prozaikom, u ktorých celok alebo as diela má svoju identifikovateľnú regionálnu konkretizáciu, patria napr. niektorí predstavitelia naturizmu a lyrizovanej prózy, F. He ko, V. Tkula, L. Ballek, P. Jaro- i P. Hruz.

Spojenie *regionálna literatúra* má v befnom pouffvaní negatívne konotácie, regionalizmus sa asto zamie a s provin nos ou. Pojem v-ak možno poufli vo viacerých vecných a hodnotovo neutrálnych významoch. Ozna uje (1.) literatúru vznikajúcu mimo centra: historicky by v tomto prípade bola vä -ina domácej literatúry regionálnou, ve napr. do r. 1918, ke centrom bol Martin, bola z regiónu vä -ina relevantných autorov (Hviezdoslav, Kuku ín, Timrava...). V al-om význame pod regionálnou literatúrou rozumieme (2.) tvorbu tematicky a motivicky spätú s regiónom prostredníctvom jazyka (náreové prvky), reálií, identifikovateľného plánu postáv (príkladom môfle by He kovo *ervené víno* a pri nov-ích autoroch vä -ina Tkulovej i Zelinkovej tvorby, Ballekove knihy venované Palánku, Jaro-ova *Tisícro ná v ela* alebo Rakúsove *Temporálne poznámky*). Regionálne môfle by (3.) aj jedným lenom protikladu regionálne ó univerzálne/globálne, kultúrnej opozície odvodenej z dichotómie konkrétne ó v-eobecné. V takomto vymedzení má ufl aj hodnotovú príznakovos pod a toho, í sa autor vo svojom diele obracia k ur ítému lokálne vymedzenému spolu enstvu (národ, kraj, obec...), alebo kladie dôraz na v-eobecný udký základ, na to, o nás ako udi spája ponad lokálnu príslu-nos , rodové ur enie i konfesiu.

¹⁰² Pojem *magický realizmus* sa asto pouflíva ako súhrnné ozna enie pre modernú hispanoamerickú literatúru (literatúru národov Juflnej a Strednej Ameriky) približne od polovice 60-tych rokov, od ías tzv. juhoamerického literárneho boomu (v tomto období, medzi rokmi 1963, ke vy-iel román J. Cortázara *Nebo, peklo, raj*, a 1968, v ktorom bol vydaný Márquezov román *Sto rokov samoty*, sa táto tvorba úspe-ne presadila v Európe i vo svete).

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

Asi autorov mladšej generácie nadviazala v 90-tych rokoch na niektoré vplyvné známe a slovenskou literatúrou apropriované (osvojené, zvládnuté) modely prozaickej tvorby. Výsledky takéhoto prístupu boli rôzne, niektorým o najmä Litvákovi a Ballovi o 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 fien v spoločnosti a od nej sa odvíjajúci súbor otázok

Hispanoamerická literatúra je ale podstatne leniteľnejšia, magický realizmus v nej tvorí iba jednu významnú líniu, reprezentovanú najmä menami Gabriela Garcíu Márqueza a Maria Vargasu Llosu. Magický realizmus je historicky, mentálne, kultúrne a tematicky spätý s priestorom, v ktorom vznikol, 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 ukáňajú ako neúspešné, konštatuje sa na úrovni ornamentu a bez skutočnej ústrojnej spätosti s plánom prostredia (Jaroš: Tisícročná vlna). (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. Ide 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 Juráková** (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 pomere medzi spisovateľmi a spisovateľkami) a v jazyku (zdierať 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, pretože 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 Juráková po prvých dvoch knihách *Zverinec* (zbierka poviedok, 1994) a *Siete* (dvojnovela, 1996) najdôslednejšie uplatnila v intertextovom pamflete *Utrpenie starého kocúra* (2000). Polemicky nadviazala na prózu Pavla Vilikovského *Eskalácia citu I* (knihne v súbore próz *Eskalácia citu*, 1989), ktorá je rozprávaním o znásilnení invalidného dieťaťa. Námetom Vilikovského prozaickej fikcie bola skutočná udalosť, resp. jej ohlas v tlači; Juráková tento prípad rozvíja a domýšľa z pohľadu obeť, ktorá sa cíti dvojnásobne ponížená: nielen tým, čo ju postihlo, ale aj tým, keď poslúfnila ako východisko k fabulácii, ktorej autorom bol muž z hľadiska rodovej príslušnosti v zásade neschopný zdierať jej extrémnu skúsenosť (tým, keď sa zmocnil udalosti, ktorá patrila iba jej, ju v prenesenom slova zmysle druhýkrát šneuffilö). Rozhodne sa spisovateľka potresta: zoznámí sa s ním, vyufflí jeho opitosť, unesie ho a uväzní na odľahlom mieste, pričom svoju samotu má vyuffliť na pokánie. Jurákovaj 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 celjej Jurákovaj prózy, rozsiahlej novely *Orodovnice* (2006). Polemicky zameraná kniha sa skladá z najprv samostatných a napokon sa

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

prelínajúcich vnútorných monológov troch flien, ktoré sa zložia do slovensky reprezentatívneho príbehu jednej patriarchálno-katolíckej rodiny. Významové dianie novely sa pohybuje od spoločenského k prírodnému: vďaka 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 v novodobé Slovensko v malom a reprezentovaná dvoma bratmi (jeden úradník, druhý odbojár, komunista a reformistický spisovateľ). Dejiny sú v *Orodovniciach* stvárnené ako svet mŕtvov, do ktorého sa bezdejinné ženy jednoducho nedostanú. Aj v súčasnej próze *fiila som s Hviezdoslavom* (2008) rozvíja Juráková tradičný subjekt feministického písania, osud ženy ukrytej v tieni veľkého muža, tentoraz manželky básnika P. O. Hviezdoslava Ilony Nováckovej. Zmyslom takejto prózy je dať hlas tej, ktorú nebolo možné ukázať, keďže aj ona má právo na svoj príbeh (či aspoň, ak budeme parafrázovať slová P. Vilikovského, právo šepovať si svoju vetu vo svojom príbehu).

Ako programovo feministická a postojovo jednostranná je tvorba Jany Juráckovej na Slovensku dosť osiadená. To už nemôžeme povedať o súčasnom slovenskom písaní a o písaní žien: v súčasnej slovenskej próze, ktorá má skutočne výpovedné ambície, v posledných rokoch dominujú autorky (A. Váňová, M. Haugová, E. Farkašová, M. Kompaníková, I. Dobráková, S. Fiuchová, Z. Kepplová, M. Rosová, M. Modrovich...). Nepochybne ide o fenomén, ktorý súvisí s hlbokými štruktúrnymi zmenami v spoločenskom a literárnom poli a rovnako platí, keďže pre emancipáciu žien v slovenskej literatúre posledného storočia veľa urobili príslušníčky domáceho feministického hnutia, združené okolo vydavateľstva a časopisu *Aspekt*, teda aj Jana Juráková, či už vlastnou tvorbou, ale aj neúnavnou organizačnou prácou.

Programový postmodernizmus

Už v diskusii nad súdobou modernou prózou v 60-tych rokoch sa hovorilo o tvorbe, ktorá zviditeľuje šielien svoje, ale aj ako, o písaní šielien svojou metódou, teda o takom prístupe, pri ktorom autor nielen jazykovo stvárňuje 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 reštrikovaná smrťou autora), ako aj vzájomný referenčný vzťah literatúry a skutočnosti (literatúra mala vznikáť ako samopohyb jazykových, flánrových a iných tradícií etablovaných štruktúr bez subjektívneho rušenia, teda opäť len z literatúry). V takomto chápaní zásadný význam získavala intertextualita, tvorba prestávala byť priestorom jedinečnej výpovede, ktorú garantuje subjekt, ale vplávala do siete, v ktorej jednotlivé žánry (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 postavenie, ktoré zároveň rušilo väčšinu tradičných spoločenských funkcií literatúry, bolo pre nás nastupujúcich autorov začiatkom 90-tych rokov prírodné aj preto, že táto doba naozaj spochybnila prednovembrové, do veľkej miery umelo udržiavané postavenie literárnej tvorby. Reakciou na jeho preflávajúce formy bolo ich recesívno-parodické spochybnenie a podvrátenie. Tento prístup si osvojilo aj nové združenie mladých literátov Maternica (ufl názov bol ironickým odkazom na Maticu ako preflitú 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* o 1992, *Nieko ko náhlych konfiguráciách* o 1997, *Vraždy marionet* o 1999, *Zverstvo* o 2000, *Divák* o 2002, *Antikvariát* o 2004). Vo svojom písaní vyufflva 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 šodha uje štruktúry, postupy, stratégie, stojace za dielom (flánrové, tylistické, motivicko-tematické...). Parafrázuje niektoré flánre, 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 Mantner). V 90-tych rokoch Horváthovo písanie napadlo jednu z možných predstáv o tom, čo by mal byť postmodernizmus v próze (išlo najmä o vyufflenie jeho subverzívnych intencií). V tomto prístupe sa prelínal názor na

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

literatúru i literárny program s tvorbou, pričom koncepcia no-rationálna stránka dosť často prevládala, a to na úkor elementárneho estetického zážitku.

Príslušníkmi rovnakého generácie 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 (aj keď autor, ktorý vyšiel z tohto prostredia, podpisoval svoje práce menom Tom von Kamin a v roku 1996 vydal prózu *Tom von Kamin: I. alebo filtý penis*). Univerzitou autori nadviazali na fláner tzv. univerzitného románu (vo svete ho spopularizoval David Lodge, na Slovensku je jeho najvýznamnejším predstaviteľom S. Rakús¹⁰⁶), ktorý ironicky a často aj satiricky zviditeľuje 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. Typický profil rozprávania v tomto diele, ale aj postoj rozprávanca k stvárnenej skutočnosti nadväzuje na vtedy aktuálnu a vplyvnú tvorbu Petra Piňanku. 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 (*Liečite ňo 2006, zima na zime 2013*).

Postmodernizmus sa v slovenskej ponovembrovej literatúre nepresadil ako istý, programovo vyhranený smer (nedá sa o ňom hovoriť v rovnakom zmysle, ako hovoríme o existencializme i 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. Piňanku, I. Otčenáša i Ballu.

Trendy literatúra

Postmoderná situácia sa do literárneho poľa vpisovala aj stieraním hodnotových a typologických hraníc medzi tzv. elitnou i 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 škodovanú tvorbu (na diela zložené z niekoľkých flánrových a štruktúrnych vrstiev, na knihy, ktoré je možné

¹⁰⁶ Rakús sčasti vyufil flánrovú štruktúru univerzitného románu v prózach *Excentrická univerzita* a *Nenapísaný román*.

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

Trendy literatúra nadväzuje na sériovú, funk ne limitovanú a komunika ne (itate sky) –pecifikovanú populárnu produkciu, ku ktorej zaujíma vedome ambivalentný vz ah. Otvorene prijíma jej vonkaj–ie stratégie, predov–etkým reklamné, stotofl uje sa so snahou oslovi o naj–ir–í okruh itate ov. Sú as ou marketingu je prezentácia autora, utváranie jeho identity (napr. u Michala Hvoreckého ako rebela, ktorý prerástol zatuchnutú konzervatívnu provinciu, ako zna ky i inými spôsobmi) alebo naopak jej utajovanie (Maxim Matkin). Tvorcovia tejto literatúry v–ak zároveň zdôraz ujú vlastnú odli–nos od východiskového, nekomplikovane populárneho typu produkcie ó vä –iu –ikovnos , schopnos reflexie, nadh ad, gramotnos . Ponúkajú zároveň š–ampón aj kondicionérõ, teda zábavu i umenie v jednom. Ak je v tejto súvislosti re o marketingových stratégiách, tak preto, fle v niektorých prípadoch je oraz afl–ie stanoví hranicu, pred ktorou kon í dielo a za ktorou sa za ínajú viac i menej záväzné re i o om, najmä ak nie je zrejmé, o je produktom oho. Vy–ie spomenuté stratégie knihu nielen sprevádzajú, ale poskytujú v podobe rôznych doslovov a iných sprievodných javov záväzné výkladové in–trukcie k ítaniu a napokon prenikajú aj do jej významových –truktúr: autor–zna ka a šzna kovos õ sa stávajú sú as ou významového diania diela a dos asto ho aj prekrývajú. Trendy literatúru v 2. polovici 90-tych rokov a v nasledujúcom desa ro í vytvárali autori rôznych generácií, ur ítá rôznorodos sa prejavila aj vo výsledkoch ich písania. Ide o pomerne heterogénnu skupinu kníh, ktoré sa lí–ia tak autorským zámerom, ako aj hodnotovým nastavením diela (jeho vz ahom k umeleckej literatúre). Vä –inu z nich spájajú románové ambície, no predov–etkým pokus o spoločenský presah, aktualizácia intencia: na rozdiel napr. od 60-tych rokov nepodávajú šsvedectvo o dobeõ, ale šzachytávajú trendyõ ó civiliza né, konzumné, duchovné, spoločenské, úboštné... (vä –inou ide o hotové názory a flivotné pravdy prispôsobené tej ktorej cie ovej skupine). Nevyly uje sa ani tematizácia blifl–ej minulosti v prípade, fle sama táto minulos je aktuálne štrendyõ. Sú as ou takéhoto písania je aj okázalá a na obdiv vystavovaná nonkonformita, kriticizmus, –okantnos a pod.

as ou svojej tvorby sa k trendy literatúre priblihuje dramatik, básnik a prozaik Viliam Klimá ek (1958), ktorý e–te v 80-tych rokoch založil dodnes fungujúce divadlo GUnaGU. Jeho prvou knihou bola básnická zbierka *Aflpo u–i* (1988), po roku 1989 publikoval viacero

¹⁰⁷ Vi poznámku o Ecovom *Mene rufle* v exkurze venovanom postmodernizmu v 4. kapitole.

próz (*alekohladenie* ó 1991, *Panic v podzemí* ó 1997, *Vá a Krutov* ó 1999, *Na a má as* ó 2002, *English is easy*, *Csaba is dead* ó 2004... Príkladom trendy písania je Klimá kova kniha z roku 2007 *Námestie kozmonautov*, ktorá zví azila v súbehu o román roka. Ako dielo písané pre konkrétnu príleffitos tematizovalo to, o om sa predpokladalo, fle mohlo v ase vydania zauja . Román vyufflíva genera ný aspekt, stvár uje svet tak, ako ho vidia nie ve mi úspe-ní udia stredného veku, ktorí vyrástli v reálnom socializme a po novembri ufl nemali dos síl naplno sa presadi v okresných pomeroch. Aktuálnu sociálnu problematika (nezamestnanos) Klimá ek zru ne skombinoval s absurditou a bizarnos ou (motív domáceho majstra, ktorý v -ope vyrába raketu) do dobre itate ného celku, ktorý nenudí a ani hlb-íe nezasiahne. Najznámej-ím predstavite om trendy literatúry je prozaik a publicista Michal Hvorecký (1976). Pozornos vzbudil predov-etkým titulnou novelou debutového prozaického súboru *Silný pocit istoty* (1998), príbehom tínedflera, ktorý rafinovaným a krutým spôsobom zavrafdí spoluffia ku a stane sa po tomto íne mediálnou hviezdou. Hvorecký do rozprávania zakomponoval vä -inu dobových emblémov, ako reklama, konzum, zna kovos , manipula ná sila médií... Akcentoval v om zároveň genera ný pocit, predstavil svet mladých udi odmietajúcich tradi né kultúrne hodnoty a spolo enské normy, ako aj modernistický introspektívny model literatúry: predstavitelia nesentimentálnej, spotrebite sky orientovanej sebastrednej generácie ufl neuvaflujú nad stavom sveta, ale chcú si uffi v-etko, o ponúka ó a podobne, pokia ide o literatúru, ich ufl nezaujíma vnútorný svet postáv, ale chcú sa bavi ak ným príbehom. Hvorecký na chví u znovuoffivil tradi nú kultúrnu dichotómiu mladí ó starí a dal jej dobovo aktuálny imidfl. Po debutovej knihe vy-la Hvoreckému zbierka *Lovci & zbera i* (2001), v ktorej antropologickú dichotómiu (rozdelenie pravekého loveka na dva typy) aplikoval na konzumnú sú asnos , v al-jej tvorbe sa sústredil na dobovo vyfladovaný románový fláner (*Posledný hit*, *Ply-*, *Eskorta...*), nedávno vydal aj knihu pamätí (*Spamäti*, 2013). Hvorecký je najvýraznej-ím predstavite om sú asnej podoby spisovate a, popri prozaickej tvorbe sa publicisticky angafluje vo verejnej sfére (a blogosfére ó prostredníctvom diskusných fór v elektronických médiách), je aktívnym ú astníkom literárneho flivota (íta ky, prezentácie kníh...), autorom flánrovo a tematickým pruflným a zároveň kompatibilným s globalizovanou literárnou prevádzkou (znalos jazykov mu umoffl uje aktívne sa podie a na vývoze svojho literárneho diela do zahrani ía, najmä nemeckej jazykovej oblasti, a vyufflíva príleffitosti na tvorivé pobyty).

Ak sa meno M. Hvoreckého ponúka ako ur itá šzna kaõ, cie vedome budovaná autorom samým, iný autor trendy písania Maxim E. Matkin sa rozhodol na seba upozorni tak, fle svoju identitu zatajil (ide o pseudonym, ktorý má v-ak tiefl podobu zna ky ó 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 článku na pokračovanie v elektronickom časopise In-zine a knižným vydaním sa tak obracal k už pripravenému publiku. V tomto prípade platí to aj v súvislosti so zmenami pri uplatnení literárnej tvorby dôležitú úlohu zohrávajú vonkajšie okolnosti (marketing, schopnosť prezentovať dielo ako udalosť a autora ako známu osobu s príbehom alebo tajomstvom), ale napríklad aj dráždivý, mnohobuďný a trochu tajomný titul (Matkin ho pre svoje knihy dokázal vymyslieť, viť názvy prvých románov: *Polnočný denník* z 2002, *Láska je chyba v programe* z 2004, *Mexická vlna* z 2005, *Mufské interiéry* z 2007, *Miluj ma ironicky* z 2007), ako aj určitá seriálovosť (knihy vychádzajú v pravidelných intervaloch, pripravené publikum už čaká na ďalšiu). Matkin sa od prvých kníh priblížoval románovému písaniu (jeho najúspešnejšou odnohou je na Slovensku fľenská literatúra, reprezentovaná autorkami ako Keleová-Vasilková a Nagyová Dferengová), 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 využívajú napätie medzi súčasnou a spomienkami na detstvo v šťstarom období pred rokom 1989). Ako generačnú výpoveď možno čítať Matkinovu *Mexickú vlnu*, rozprávanie o súdobých tridsiatnikoch, ako aj o nových fenoménoch a trendoch, ktoré tejto vekovej kategórii priniesli 90-te roky (život bez stáleho partnera a 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 a v tomto období, ako aj so svetom médií. Jej autori reflektovane využívajú prvky a postupy populárnych románov (horor a sci-fi u Hvoreckého, fľenská literatúra u Matkina), no zároveň neskrývajú ambíciu svojou tvorbou nie o vypovedanie (najmästej by malo ísť o generačnú výpoveď).

Znovuobjavenie subjektu: prechod do al-ieho 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. Piánka) alebo na modely ideologické (feminizmus). Aj východiskom pre stvárnenie subjektu, kedysi východiskovej zlofky modernizmu, boli skôr jeho predchádzajúce literárne hypostázy (Balla), než aktuálna individuálna skúsenosť o výsledkom bol abstraktný model subjektu, za ktorým sa strácala jeho empiricky predstaviteľná a historicky i 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 študu a šterazō. V prvej polovici nultých rokov bol najvýraznejším autorom prechodu k biografickej subjektivite Máriaus Kopcsay. Tento prístup, aktuálny aj dnes, vymedzuje zároveň v širokom slova zmysle poätú sú asnos domácej prózy.

Výrazne sa uplatnil v pozoruhodnom, hoci v ťase 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 abstraktnepekulatívnej 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, keď 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 ťu naviazané otázky domova a identity. Skeptickým, miestami až katastrofickým pohľadom na aktuálnu skutočnosť ako skutočnosť civilizácie úpadkovú pripomína Rumpliho román dnes populárnu tvorbu francúzskeho autora Michela Houellebecqua (najmä jeho debut *Rozčinenie bojového poäa*). Po vydaní debutu sa Rumpli na niekoľko rokov publikáciu odmlátil, a 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 **Máriaus 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. Ufí prózy tejto e-te nie celkom vyrovnanej knihy spája pre Kopcsaya charakteristická postava sú asného hrdinu, outsidera, ktorého vnútorný flivot a fantázia sú bohat-ie nefl jeho schopnosti spoločensky sa uplatni . Debutová zbierka je prvou asou vo ného prozaického cyklu, jeho pokračovaniami sú knihy *Stratené roky* (2004) a *Zbyto ný flivot* (2006). V Kopcsayovej tvorbe dominuje kařdodennos , jeho hrdinovia flijú v ustavi nom strachu o preflitie, sú zamestnaní permanentným rie-ením praktických problém, ich flivot je plný nenaplnených ambícií a mindrákov. Pod rôznymi menami a ozna eniami, ktoré majú spoločný významový základ a signalizujú neúspech, slabos i apatiu (Troska, Mucha, Spá), prechádza Kopcsayovými prózami rovnaký, genera ne príznakový hrdina. Detstvo a mlados strávil preflil v období normalizácie (70-te a 80-te roky 20. st.) a nedokázal v as zareagova na možnosti, ktoré ponúkla zmenená doba po roku 1989. Nie je prí aflivý, má sklony k neurózam a hypochondrii, nedokáffe naplni svoje erotické sny, nie je ani takým spo ahlivým partnerom a otcom, ako by chcel. Sám seba vidí ako zbyto ného loveka a s pribúdajúcimi rokmi sa v tomto pocite utvrďuje (postupnos dobre signalizujú deficitné tituly poviedkového triptychu ó od aktuálnej situácie, *kritického d a*, prechádza hrdina cez *stratené roky* k vedomiu *zbyto nosti* vlastného flivota). Kopcsayovi sa prostredníctvom protagonistov jeho próz podarilo vystihnú genera ne príznakový flivotný pocit loveka, ktorý sa ocitol v medzipriestore dvoch sociálnych a technologických epoch (reálneho socializmu 70-tych a 80-tych rokov a nanovo kon-tituovaného raného kapitalizmu rokov 90-tych), ale aj v medzipriestore dvoch období flivota ó detstva (ktoré sa ufl nevráti) a veku dospelosti (s jeho nárokmi sa nevie vyrovná , stotořni , zmieri). Na prvý poh ad je Kopcsay prozaik kařdodennosti, ktorú jeho protagonisti vnímajú ako banálnu, agresívnu a deprimujúcu. Nelí-i sa ve mi od prozaickej skuto nosti P. Pi-anka, toho Kopcsay pripomína aj jazykom (vo svojich rozprávaniach vyufflíva sub-tandardné výrazy, aj vulgarizmy). Rozdiel je v autorskej perspektíve. Pi-ankov rozpráva sa díva na svet, do ktorého zasadil svoje príbehy, zvonku, zachováva si od neho rozpráva ský odstup, kým subjekt Kopcsayových próz vie, ffle sú asou tohto nev údneho svet je aj on sám. Vnútorné napätie a napokon aj neokázalý pátos dodáva Kopcsayovým prózám nenápadný pohyb protagonistov od toho, o ich obklopuje, rôzne podoby vä -inou iluzórneho úniku, upínanie sa k nie omu, o presahuje pascu bezprostrednej situovanosti: k fantázii denného snívania, k zvy-kom prírody v na-om okolí, no predov-etkým k detstvu, bu k vlastnému, alebo k tomu, ktoré postavy znovupreflívajú prostredníctvom svojich detí.

V názve románu *Domov* (2005) sa objavuje u Kopcsaya astý a v románe k ú ový motív nezabývanosti, dôleflitý aj pre tvorbu nasledujúcej prozaickej generácie. Rozprávania je

zasadené do obdobia jedného roka a rámcované s hovorom do nového bytu, v ktorom protagonistu, špodnikate s písmenkami Mucha, hadá a nevie nájs skutočný domov. Aj jeho príbeh ako vo väšine Kopcsayových próz je na povrchu humorný a groteskný, ale skryte tragický. Záverečná vízia smrti ako posledného a vlastne jediného skutočného šdomova 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 rozprávaním a hrdinom prostredníctvom polopriamej a zmiešanej reči zabezpečuje neustálu, vnútornú ústnú prítomnosť protagonistu v dianí. Kopcsayovo písanie nadväzuje na tradíciu novšej, civilizačne orientovanej sociálno-diagnostickej slovenskej prózy (Rudolf Sloboda 70-tych a 80-tych rokov, Ivan Hudec, Jozef Puškár, Dušan Mitana, z autorov 90-tych rokov Peter Piňanek a Dušan Taragel). Na prvý pohľad neusporiadaný, syntakticky šroztrasený na mnohých miestach významovou vatou kontaminovaný jazyk¹⁰⁸ má okrem toho, keď nepriamo charakterizuje protagonistovi blízkeho rozprávanca, aj autonómnú funkciu: práve na miestach, kde komunálna slovenčina postáv presakuje aj do pásma rozprávanca, je diagnosticky primeraná šroztekajúcejmu sa svetu, ktorý tento jazyk utvára. Ide teda o funkčnú, týlotvornú neumelosť, nie o negramotnosť a insitné písanie.

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

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

¹⁰⁸ Podobu a zároveň funkciu jazyka Kopcsayových próz, v ktorom sa uplatňuje aspekt postavy, možno priblížiť krátkym úryvkom: *Špárata s tým, že nebude musieť oférovať a dá si pred jedlom aperitív na uvoľnenie, je to prakticky teda vlastne akosi jediná radosť v jeho živote a v poslednom rade anielen radosť, ale takpovediac prakticky povinnosť a nevyhnutnosť, duševná ošista, jediný spôsob ako veľa nerušených do úplnej depresie (...). Ale kým si túto terapiu organizmus nevyvucuje hne ráno, zrejme sa ešte nedá hovoriť o alkoholizme.* (Zvýraznil V. B.)

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

II. SÚ ASNOS SLOVENSKEJ PRÓZY

1.

Prozaická tvorba po roku 2000

Literatúra aktuálna a sú asná

Z vývinového hľadiska pojem sú asná 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 v súčasnosti 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 sú asné. Rozhoduje o tom ich významový potenciál, teda schopnosť komunikovať s literárnou a v ideálnom prípade aj so spoločenskou a ľudskou sú asnosťou, eventuálne túto sú asnosť utvára. Aj literárna v súčasnosti v našom prípade prozaická sú asnosť má svoje časové rozpätie, ktoré sa mení v závislosti od situácie, od vývinového rytmu literatúry (tak môžeme hovoriť o šdľhých sú asnosti, o obdobiach bez výraznejších vývinových zmien, ale aj o sú asnosti skrátkej, nastupujúcej po výraznejšom paradigmatickom zlome a rýchlo vystriedanej zlomom (al-ím)).

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 šdľhú sú asnosť. V nej sa alej uplatujú viaceré tendencie i v súčasnosti 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*, v súčasnosti naviazaná na románový román: 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 románru a literárnej tradícii (autorom tejto línie sa v súčasnosti nepodarilo dosiahnuť úroveň najlepších diel venovaných nedávnej minulosti, ktoré vznikli v prednovembrovom období, úroveň napr. Ballekovho *Pomocníka i Agátov*). Pokiaľ ide o minulosť, jej presvedčivejší obraz priniesla próza osobnej pamäti (Rozner), nie knihy založené na predjednaných historizujúcich konceptoch (Rankov, Krištúfek). Zo súčasnej prózy sa takmer vytratil generačný aspekt, aj autormi kníh, ktoré sa etablovali v súčasnosti spoločenskom priestore (napr. získali v súčasnosti najpopulárnejšie literárne ocenenie Anasoft Litera), sú príslušníci rôznych vekových

kategórií, predstavitelia celého generačného spektra (od Vilikovského, Várovej, Rakúsa i 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, Fiuchová, Kompaníková, Kepplová), inak tradičná a v domácej literatúre etablovaná v tvorbe viacerých významných autorov predchádzajúcich generácií (napr. Tkula, Ballek, Rúfus, Válek, Dušek). Nasledujúci prehľad na rozdiel od predchádzajúcich kapitol nemá systematizujúcu, ani typologickú ambíciu, nie je ani pokusom o vyerpávajúcu sumarizáciu všetkého, čo sa v slovenskej próze objavilo v posledných rokoch. Keďže ide o súhrn, nie je možné prejsť od jednotlivých textov k ich literárnohistorickej konceptualizácii (modelovému zovšeobecneniu) o čom na to ich čitateľ nevidíme z dostatočného časového odstupu. Ponúkame charakteristiku diel, ktoré v posledných rokoch zaujali literárnu kritiku, pričom niektoré z nich získali aj širší spoločenský ohlas (diel, ktoré sú v neposlednom rade aj za prežitie).

Znovuobjavovanie seba: podoby subjektivity v súčasnej próze

Na rozdiel od tradične modernistického subjektu, ktorý smeroval k univerzálnosti (k zachyteniu šloveka ako takého, čo 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 (Blafková, Farkasová, Fiuchová, Dobráková, Kepplová...). Do nej sa veľmi prirodzene vlenili 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 stylizovane autobiografickú konkrétnosť, inou možnosťou je prekrytie otvorene autobiografického písania literárnou stylizáciou (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 vyerpávajúcu 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 generatívne príznaková tematika domova objavila v netradičnom stvárnení. Kým vo väčšine próz, ktoré napísali autorky jej generatívneho okruhu (Kepplová, Modrovich, Dobrákovová) 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 uľahčujú jeho základy na zdevastovanom, na smetisko premenenom pozemku, ktorý bol kedysi záhradou. Ich príbeh je vyrozprávaný retrospektívne, ako sled fragmentárnych spomienok na neradosť detstva a dospievanie. Kontrastom k sprítomujúcej špeciálnej pamäti je permanentná absencia (záhadná neprítomnosť otca, deti opúšťajú dedinu i matku, matkino zmiznutie...) spojená s uvedomelým zabúdaním. Dialógy matky s možno mŕtvym a možno iba neprítomným manželom majú podobu šaklínania, sú však pravým opakom bežného privolávania, sprítomovania, keď si želáme aby tu niekto neprítomný s nami bol a zahájajú do zabudnutia, do ničoty¹¹¹. Dedina, do ktorej sa súrodenci chceli vrátiť, sa mení na jedno z šbielych miest, na miesto zabudnuté a zároveň miesto zabúdania. Novela sa tak stáva podobenstvom ošneгатívnej pamäti, o zabudnutí, vytesnení. Kým napr. Fiučková a Kopcsay píšu mestské prózy, Kompaníková znovuobjavuje rurálny svet, dedinu, ktorá bola kedysi tradičným idylickým toposom slovenskej literatúry, aby tento svet vzápätí vyudnila, nechala zaniknúť, zbavila dôvodov, pre ktoré existoval. Miesto (plán prostredia) v Kompaníkovej novele existuje autonómne, vo vzťahu k ľuďom ahostajne, príroda nemilosrdne pohlcuje ľuďmi opustený priestor, no sama je poznačená ľudskou prítomnosťou a nadobúda podobu nevýdneho zapleveleného šmedziprostredia (ktoré uľahčenie je ani istou prírodou, ani prostredím kultúrnym, skultivovaným, v ktorom ľuďmi iba prerastá záhrada, odpadky a vrak auta a to všetko kontrastuje s obľávanou vidieckou idylou). Kompaníková je aj autorkou ďalších kníh (pre deti napísala *Hlbokomorské rozprávky*, 2013), za prózu *Piata loď* (2010) získala cenu Anasoft Litera.

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

¹¹¹ *ŠNie je tu nikto, kto by bol na teba zvedavý! (...) Ale na teba uľahčenie zabudli. Na teba si nikto nespomenie. Zabudnutý si, rovnako ako ja. (...) Komu chýba? Bezvýznamný ľuďmi...š*

Rozpráva sky virtuózna a zároveň naliehavá próza Zuzany Cigánovej¹¹² (1947) *Ľampanské, káva, pivo* (2007) bola v sebe vydanie prekvapením pre kritiku i čitateľov. V literárnom prostredí dovtedy nie veľmi etablovaná autorka postavila svoje rozprávanie na pomerne jednoduchej dejovej osnove: kaľdá z troch na seba nadväzujúcich noviel prináa príbeh jedného z členov pôvodne aspoň navonok súdržnej rodiny, ktorá sa postupne rozpadne (syn, ktorému matka rozbila vzťah, uteká pred jej nekritickým zboľovaním, 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 o vzťahoch matky a syna, druhý v sprostredkovaní synovej milienky a tretí tak, ako ho prežívá dovtedy marginálny (a marginalizovaný) otec. Striedanie stanoviska, z ktorého vnímame dianie, rytmizuje prózu na úrovni vyjadrených výpovedných celkov; vo vete má túto funkciu frekventované anaforické priraďovanie spojku *a*, ktorá sa zároveň môže ako najjednoduchší, ale detsky naivný a zároveň vzrušene naliehavý spôsob nadväzovania i ako signál švôle k rozprávaniu o významne podieľa na expresívne hovorovej a emocionálnej príznakovej modalite vysloveného.

Výrazná subjektivizácia súčasnej prózy neznamena 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 Farkásovej (1943) *Stalo sa* (2005) je takýmto ľuďom mentálne odchádzajúca umierajúca matka, pre Jaroslavu Blafkovú (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) flivotný partner. Príbuznosť týchto diel neutvára iba rovnakú flivotnú situáciu protagonistiek, ktoré sa starajú o blízkeho ľuďka v závere jeho flivota. V oboch prípadoch okrem zabezpečenia elementárnych fyziologických potrieb ide aj o šdotváranie toho druhého spomienkou, neustále oscilovanie medzi nárou, afliou 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 káďlovku*, 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) vyšla próza *Ľaky v tni*).

¹¹³ V texte absentujú úvodzovky vydeľujúce prehovory postáv, preto formálne celý patrí do pásma rozprávača. Avšak zásluhou využitia väzby 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 odstupovania rozprávania a prechodných útvarov medzi pásmom postáv a rozprávača je zrozumiteľne vysvetlená v *Stylistike slovenského jazyka* od Jozefa Mistríka).

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

Spomenutým knihám sa základným námetovým rámcovaním približuje aj najnovšia novela jednej z výrazných autoriek strednej generácie **SVETLANY FIUCHOVEJ** (1976) *Obrazy zo života M.* (2013). Je to fiuchovej štvrtá kniha: po debutovom súbore pomerne heterogénnych próz *Dulce de leche* (2003) v rámci 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 loveka v medzipriestore, ktorý sa vymkol z pôvodného kultúrneho zázemia a do nového má sľutný prístup.

Stylisticky boli tieto práce pokusom o regeneráciu literatúry, dominoval im obrazný jazyk s množstvom prirôvaní a neukončené výpovedné celky, sprostredkujúce vnútorný svet protagonistov. V porovnaní s dvomi predchádzajúcimi fiuchovej 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 ufil názov: Nočná práca precízne stvárňuje slufobný prevádzkový rytmus v nemocnici, Pohyb –portovú aktivitu, Rast vývin vzduchu...). Tradičné rozprávanie stojí na energii udalosti ako zmeny, pracuje s vybočením z každodennosti, s okamihmi, ktoré predurčia ďalší osud postáv. fiuchovej próza s týmto postáím nepriamo polemizuje, jej protagonistka je lovekom vytrvalej drobnej práce sústredene a zámerne venovanej elementárnym a opakujúcim sa činnostiam, ktoré si však dokáffe uvedomovať. Nesústreňuje sa na jedine nos 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 príslovky: *šNiekedy... Niekedy... Niekedy... každodenne... Dlho... Chvíľu... nikdy...ö*). Nejde pritom o ustrnutie i 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 fiuchovej diel bol príznakový, na sériách prirovnaní zalofnený –týl, tu sa už innejšie presadzuje diskkrétnejší postup, na prvý pohľad nemanifestované usporiadanie. Jeho zásluhou sa iteratívne¹¹⁴ stváranie života, teda podrobné, z detailov opakovaných činností a kaľdodennej rutiny poskladané rozprávanie, nestáva rozvlácným a vyjadruje postoj k svetu. Jeho súčasťou je aj určitý odstup protagonistky, prostriedok, ako si zachová 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 hľujúci s vedomím toho, že prehrali, no usilujú sa, povedané slovami P. Vilikovského, šostá páňmi vlastnej poráľky. Hrdinku fiuchovej prózy s nimi nespájajú nejaké vonkajšie motivicko-osudové konexie, hoci spôsob, akým sa vyrovnáva s umieraním matky, nevdojak ofliví sugescie z *Cudzince*. (Keď sa M. v nedeľu dozvedela, že mama zomrela, išla na kúpalisko; vo vzťahu ku Camusovmu románu sú významovo zaľfené obe motivické sekvencie, tak kúpanie po smrti blízkej osoby, ako aj nedeľu). Dôležitejší je ale spôsob, akým čelí tomu, čo prichádza a čo o ňu môže prísť: otvára sa všetkým možnosťam a to tak, že nepustí do svojho života zväzujúce aktuálne konvencie –ani konvenciu sebelásky, konvenciu na seba zameraného a iba seba intenzívne preľivajúceho subjektu. Odstup, spomenutý vyšie, uplatňuje predovšetkým voči sebe. Nie je to pritom ľahostajnosť, len úsilie uchovať si možnosť i za seba.

Tematicky sa *Obrazy zo života M.* pribliľujú k vyšie spomenutým prózam Farkašovej a Bláľkovej, avšak skúsenosť, ktorú si fiuchovej hrdinka odnáša z umierania blízkeho ľoveka, je iná: *šJa som zaľľvala, že mi umierala mama, ale mama zaľľvala svoje vlastné umieranie. Nemali sme ľľadne spoločné záľľtky.* Kniha spochybňuje tak samotnú blízkosť (demaskuje ju ako konvenciu, podobne ako Camus v *Cudzincovi*), ako aj možnosť zdieľať s druhým jeho odchádzanie. Hodnota fiuchovej 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 všetných, kaľdodenných a na prvých pohľadoch banálnych činností a dejov, teda na tie aspekty života, ktoré tradične príbeh rozvíjajúca narácia zalofnená 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 Beová (1974) vydala v 90-tych rokoch tri básnické zbierky (*Svetloplachý* 1993, *Lonochod a Nehota* 1997); jej rozsiahla novela *Plán odprevádzania* (2008) priniesla v prvejasti ambivalentnú priestorovú konkretizáciu domova, ktorým je Petrflalka, ako aj pamäťovú rekonštrukciu bratislavského detstva v 80-tych rokoch (knihavyužívava rovnaké, pre súasnosť charakteristické toposy, ako napr. M. Kopcsay). Aj táto Beová prôza (*Pre ! Pre !*, 2012) je biograficky dotovaná, za reflexiou vyprázdňujúceho sa citového vzťahu presvitajú kontúry aktuálnej literárnej prevádzky (zahranieň tvorivý pobyt...).

Pre začiatok 21. storočia charakteristický jav pracovnej a vzdelávacej migrácie, ako aj s ním spojené novosa tvoriace sociálna skupiny sa stali hlavným námetovým východiskom próz Zuzky Kepplovej (1982). V debute *Buchtý –vabachom* (2011) má jej písanie generálnu podobu (šmy, ktorí sme sa vydali do sveta), ktorá sa v druhej knihe *57 km od Ta-kentu* (2013) sociologizujúco konceptualizuje a konkretizuje v slove expat (ide o osobu hľujúcu a pracujúcu v krajine, v ktorej sa nenarodila a nevyrastala). Prôzy 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 bypredsa 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 špecifickosť si dopriavajú úplne 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. Hľujú vo svete, ktorý sa úplne vďaka 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 hľie v Taliansku). Zaujala úplne debutovou zbierkou kratších próz *Prvá smrť v rodine* (2009), v ktorej sa krížia dve intencie o pokus o výpoveď a snaha o literarizáciu textu, prejavujúca sa využitím niektorých postupov, ktoré sa v priebehu posledného polstoročia úplne etablovali v jednej línii slovenskej prózy. **hľánrovo ide o prózy s tajomstvom, ich ústnik je vystavaný na napätí plynúcom z neistoty, ktorá z ponúkaných verzií príbehu je vlastne platná** (či dianie je škrutné, alebo ide iba o výplod precitliveného vedomia protagonistu). Avšak skutočne **produktívnym východiskom Dobrakovej tvorby je expresia**, subjektívna nutnosť vyjadriť vnútorné napätie navonok (švypovedať sa), ktorá sa

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

Protagonistka a rozpráva ka svojho príbehu –tudentka Blanka sa rozhodne strávi as prázdnin pomocou telesne postihnutým v sanatóriu Bellevue na okraji Marseille. Spo iatku má jej pobyt –tandardnú podobu, späť s udomác ovaním sa v inom prostredí, nadväzovaním vz ahov a rie-ením zvä –a prevádzkových zálefitosti, teda s elementárnou potrebou vyzna sa v prostredí, –truktúre in-titúcie, vo vz ahoch a hierarchii panujúcej medzi dobrovo níkmi, postihnutými a personálom ústavu. Prostredie je rozdelené na dve asti, ktoré sa dotýkajú a predsa sú na prvý poh ad striktné oddelené: na svet zdravia a svet choroby. Túto hranicu rozprávanie postupne problematizuje, resp. upozor uje na jej ahkú priestupnos smerom ku chorobe. **Nové prostredie, ktoré malo by azylom a v ktorom chcela Blanka prácou pre iných vzdorova vlastným problémom,** spustí i urýchli postup vnútornej zmeny, vrcholiacej stratou kontaktu s realitou; naplní sa hrozba, o ktorej celý as vedela a ktorú si nechcela pripusti . Zo sveta zdravia prechádza do sveta choroby (du-évnej), pridáva sa k tým, ktorým mala pomáha a domov sa vracia ako pacient.

Udalosti, späť s mladou protagonistkou, sa skladajú do dvoch paralelných, sprvoti sa prekrývajúcich a postupom asu oraz viac oddelených príbehových línií. O tej prvej, o dianí, ako sa premieta vo vedomí hlavnej postavy, sa dozvedáme priamo z jej rozprávania ó sebayývovede; druhou, implicitnou, no nemenej dôlefitou líniou je itate ská rekon-trukcia predpokladaného šobjektívneho diania. Predpoklady v-ak nestoja na recep nej ubovôli, opierajú sa o indície, ktoré nám poskytuje rozpráva ka, o reakcie, ktoré prichádzajú zvonku, od iných udí. Napätie v diele utvára nevyrovnaný, stále sa meniaci vz ah medzi týmito dvomi svetmi, naliehavos dodáva novele skuto nos , fe vlastné sprvoti takmer nebadané, postupne sa zvä -ujúce a napokon katastrofické vz a ovanie sa svetu normálnych udí si uvedomuje aj protagonistka, av-ak mu nie je schopná zabráni . Schopnos sebareflexie vlastného stavu je zdrojom úzkostnej obavy, fe kontakt so skuto nos ou sa preru-í definitívne a protagonistka zostane vydaná sebe napospas, fe vlastné vedomie sa jej stane doflivotným väzením.

Jazyk novely nie je prieh adným neutrálnym médiom, ale vyjadrením ur itého stavu vedomia. **Rozprávanie utvárajú najmä rozsiahle príra ovcie súvetia, v ktorých sa jednotlivé motívy (autonómne výjavy) i prehovory iných postáv zora ujú v lineárnej postupnosti do jednoty vy-íeho syntaktického celku.**

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

Subjekt Dobrakovovej rozprávania je sústredený na seba a zároveň osamelý a opustený. Nejde pritom o sebastrednú narcistnú subjektivitu, charakteristickú pre našu súčasnú literatúru, ale o tragické vyľudnenie 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 flivotnej fáze partnerských vzťahov a materstva. Prózy vzájomne i s predchádzajúcou tvorbou spájajú pre Dobrakovovú charakteristické modality úzkosti a deficitu, slušný prozaický štandard zbierky presahuje novela *Rosa*, pozoruhodná aktuálna variácia na dávnu literárnu tému sluha a pán.

Neobakávanou 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 odflia zo subjektivizujúcich tendencií 60-tych rokov, ale aj z neskoršej biografickej lekcie disentu. S veľkým ohlasom bol v našom vydaní 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 týflde autorovho flivota na sklonku roku 1972, tých sedem dní, ktoré uplynuli od smrti Roznerovej manželky Zory Jesenskej do jej pohrebu. Manflia boli verejne známymi, kultúrne významnými 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 ufl 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 protikorporatívny a protinormalizačný postoj zaplatila stratou miesta i možnosti prekladu. Dôležitá, aj pre jej vzťah k Roznerovi, je rodinná oš a v tomto prípade aj spoločenská a kultúrna zázemie Jesenskej: pochádzala zo známej martinskej rodiny, bola neterou klasika slovenskej literatúry Janka Jesenského, mala teda to, čo na Slovensku takmer výhradne zakladala kultúra oš pôvod. V tomto ohľade bola antipódom svojho manželka, nacionálne nepríznačového nedotudovaného furnalistu, ktorý pre mnohých bol a pre viacerých zostal príkladom politicko-kultúrneho arivistu, loveka 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 autonómnym románom, ktorý si podržiava svoju významovú platnosť aj ponad východiskovú materiálovú bázu. Prvkom, ktorý Roznerov text najnápadnejšie odlišuje od pamätí, je rozprávačská forma. Namiesto ošakávanej, v memoárovej literatúre obligátnej 1. osoby je rozprávanie vedené v zdanlivo objektívnejšej osobe tretej; ide však o personálneho, na protagonistu sústredeného rozprávača. Hľadu motiváciu takéhoto riešenia pochopíte až pri bližšom šoznámení sa s protagonistom: s radikálnym introvertom, ktorý seba dokáže vidieť ako niekoho iného. Aj spomienky na rôzne, často formatívne etapy vlastného života sú napriek aš 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 úavného 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 reffimu k m tvým odporcom, o jeho strach z niektorých neboštíkov. Pohrebu Zory Jesenskej, ktorú uložili do rodinnej hrobky na národnom cintoríne v Martine, šasistovali oš príslušníci TMátnej 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 nebohú. Na aktuálnu spoločensko-kritickú intenciu diela nadväzuje niekoľko fánrových typov, niektoré s románovým základom, iné vychádzajúce z krátkych fánrov. Roznerova kniha rekapituluje príbeh vzťahu oboch protagonistov: v tejto línii má charakter *úbošného románu*,

jedného z najpresvedlivejších a najmenej konvenčných v novej slovenskej literatúre. Vzťah Jesenskej a Roznera bol neobvyklý a komplikovaný, ve problémy zakladal uľavkový rozdiel a radikálne odlišné charakterystiky aj k tomu, o 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 rodiny), ale tiež nepochopenie okolia (aj niektorí priatelia Jána Roznera zdieľali názor, že si ju zobral pre peniaze) i dlhoročnú animozitu nevesty voči svokre, s ktorou sa nedokázala rozprávať (Roznerova mama hovorila iba po nemecky). Aj keď, nielen tematickou, ale aj žánrovo príznakovo a v zásade najrozáhľejou vrstvou diela je biografická línia. Má podobu *výchovného románu*, je príbehom formovania postavy okolnosťami a navzdory okolnostiam: príbehom dospievania bez zomrelého otca, obojstrannou avantgardou v jej literárnej, divadelnej i filmovej podobe, príbehom ambícií, ktoré narážajú tak na nepriaznivé doby, na smolu (stratený rukopis juvenilného, no na Slovensku asi prvého pokusu o štruktúrnu teóriu filmu), ako aj na vlastné limity (alkoholizmus, často zmiešaná ľahostajnosť voči sebe i vlastnej tvorbe...).

Román *Sedem dní do pohrebu* do seba integroval aj ajššie žánrovo-tematické funkcie: obsahoval aj prvky porovnávacio-reflexívnej *geografickej* rty, venovanej dvom šľavným 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 aj v slovenskej literatúre nevedmi bohatú aj literárneho stvárňovania tohto mesta, jeho znovuvybudovania prostredníctvom slov.

Roznerovo žánrovo a významovo mnohovýstavné 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, ústojne vplynula do súčasnej prozaickej situácie a mala pre jej utváranie stimulujúci charakter.

Román a dejiny aj pokusy o novú historizáciu prózy

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

ale aj fánrovú: pre slovenskú literatúru je dlhodobý charakteristický re-pekt vo i románovému fánru. Návrtné privolávanie ve kej prózy (epiky) sa v posledných rokoch prepojilo s výzvami, aby domáca próza literárne spracovala minulos a pomohla dotvoriť zaostávajúce i absentujúce historické vedomie spoločnosti (malo ís najmä o nov-ie, doteraz epicky nevyužitú a kontroverzne vnímané obdobia slovenských dejín, teda najmä o 2. svetovú vojnu a o to, čo nasledovalo po nej do roku 1989).

Pri pokuse odpoveda na otázku, ako sa dá v sú asnosti písa o minulosti, nemôžno obís vz ah minulosti k dejinám. Minulos predstavuje neutrálnu asovú situovanos , dejinnos zasa jeden zo spôsobov, ktorým sa minulos artikuluje, a to spôsob hodnotovo príznakový, kon-truovaný, aso ideologizovaný. Nie každá tematizácia minulosti prechádza médium dejín, nie v-etko minulos je historizované v rovnakej miere a rovnakými dejinami (napokon aj jedna minulos môže mať niečo ko paralelných alebo konkurujúcich si dejín). Minulos môže byť chápaná aj ako sú as iba individuálnej, pamä ou potvrdzovanej identity, bez koncepcie jej výstufle dejinnosti alebo v polemike s ōou (príkladom je biografizmus Jána Roznera). Historizácia sa odvoláva na určitú akceptovanú koncepciu dejín. Pre tento postup sa v sú asnosti rozhodlo o pravdepodobne aj pod vplyvom vonkaj-jej situácie o niečo ko prozaikov. Ohlas na výsledky ich úsilia nebol jednozna ný (ani výsledky samotné), ich dielo prinajmen-om vytvorilo možnosti pre diskusiu o problematike aktuálneho epického stvárnenia minulosti. Ur itú pozornos v tejto súvislosti vzbudili romány Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* (2008) a Petra Kri-túfka (1973) *Dom hluchého* (2012). Rankov po al svoju knihu ako epickú ilustráciu na-ích nov-ích dejín (od konca 30-tych rokov po prah normalizácie). Hrdinovia sú nimi determinovaní do tej miery, že strácajú osobnú autonómiu a slúfia iba na konkretizovanie výkladových pasáfi z nedávnej histórie. Rankov vyuffíva autorského, v-evediacieho rozpráva a, neodkazuje na zdroj, ktorým by mohla byť jeho pamä alebo spomienky niekoho iného. Niektoré pasáfe z knihy pôsobia ako citáty z u ebnice dejepisu. Ich funkciou je orientova itate a, o ktorom sa predpokladá, že o minulosti toho ve a nevie. Výsledkom sú beletrizované dejiny, určité ufl známe a svojou dobou ako spoločensky korektný akceptovaný koncept, ktorý dodato ne, akýmsi šdruhotným spracovaním získava beletristickú podobu.

Ani román Petra Kri-túfka *Dom hluchého* sa z nazna enej paradigmy výraznej-je nevy le uje. Navonok sa od Rankovovej knihy odli-uje rozpráva skou perspektívou (na rozdiel od autorského rozpráva a vyuffíva personálnu, s postavou zviazanú naráciu). Rozprávanie má biograficko-spomienkovú osnovu, jeho asové a priestorové rámce sú zhruba vymedzené dobou, v ktorej filil, a prostredím, v ktorom sa pohyboval protagonista a rozpráva

románu Adam Trnovský. Vyufflíva tradi n ú, literárne mnohokrát vyufflitú situáciu, šnávrat po rokocho: hlavná postava sa vracia do schátraného rodi ovského domu, aby si prostredníctvom pamäti dala dokopy vlastnú i rodovú minulos a odpovedala tak na nieko ko ve ných otázok. Vyrovnávanie sa s tým, o bolo, je komplikované vedomím, fe otec bol doná-a , spolupracovník tajnej polície (kniha tak fruktifikuje al-í aktuálny literárny topos: vi šopravené vydanieo jedného z románov ma arského autora P. Esterházyho, ktorý prepracoval po tom, o sa dozvedel, fe jeho otec spolupracoval so -tátnou bezpe nos ou). Tajomnú atmosféru dodáva príbehu udských kostí v záhrade, ktorý by asi mal ma aj symbolickú funkciu (ako realizovaná metafora pod iarkuje opakovaný motív škostlivca v skriniö). Jednotlivé kapitoly sú pomenované pod a obrazov z Goyovej série Dom hluchého, ktorá dala knihe titul, a krátko uvedené motívom na tento cyklus odkazujúci. Vo vz ahu k rozprávaní ide o kultúrny a kompozi ný ornament, utopený v rozsiahlej textovej matérii. Spomienky Adama Trnovského sa odvíjajú lineárne od detstva afl po prah staroby a disciplinovane drflia krok s dejinami. Zvolenú personálnu rozpráva skú formu nedodrflia autor ve mi dôsledne, na mnohých miestach román plynule prechádza do objektivizujúceho (autorského) rozprávania: namiesto subjektom garantovanej výpovede sa itate ovi prihovára v-vediaci rozpráva .

Problémom Kri-túfkovho románu je funk nos subjektu v historickom rozprávaní. Majú postavy iba ilustra tú ktorú historicky ufl spracovanú epizódu, alebo si môflu zachova individuálny di-tanc od vonkaj-ieho diania, nech ufl akoko vek drasticky zasahuje do ich osudov, a by aj nie ím iným ako funkciou aktuálneho spoločenského diskurzu o minulosti? *Dom hluchého* je v jednej svojej línii produktom tzv. re-er-ného písania, výsledkom zhromafdenia materiálu z rôznych zdrojov (archív, dobová tla , internet, spomienky pamätníkov...) a ich dodato nej beletrizácie. Vä -ina historických motívov vyufflitých v knihe je povedomá, av-ak ich sprítomnenie sa nedeje silou zmyslovej, od -týlu sa odvíjajúcej evokácie, ktorá nám aj známe veci predstaví nanovo, akoby sme ich videli prvýkrát: rozpráva referuje, teda odkazuje nie k veci samej, ale k jej ufl existujúcim reprezentáciám. Postoj protagonistu k vlastnej minulosti je neprekvapivý: o tom, ím pre-iel, si myslí v podstate to isté, o v-etcí slu-ní udia, teda nap a základnú premisu politickej korektnosti.

Ani Kri-túfek, ani Rankov nedokázali vo svojich pokusoch stvární beletristickou formou nov-ie dejiny podstatnej-ie inovova star-ie, e-te prednovembrové formy takéhoto písania. Produktívnej-ím spôsobom sa dokázal minulosti priblíffi **Maro-Kraj ak** (1972). V troch prozaických knihách *Carpathia* (2011), *Entropia* (2012) a *Informácia* (2013) aktualizuje minulostný rozmer konkrétneho priestoru. Jeho krajina (Carpathia) sa nachádza na

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

Právnový základ rozprávania vychádza z cestopisu, na úrovni menších celkov ide o súbor štítkov, výjavov iba voľne spojených postavou rozprávaná. Ak je cestopis zalofnený na spoznávaní neznámeho cudzieho (exotického), tu sa ako neznáme predstavuje vlastné. Prostriedkom spoznávania je tieň 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, určený úsilím zjednotiť rozdelené, premyslené, zabudnuté a sprítomniť niečo tak neisté, ako je duša krajiny. Napriek tomu, keď ide o rozprávanie v prvej osobe, uplatnená optika je v podstate apersonálna. O rozprávaní ovi sa toho veľa a nedozvieme, akoby sa rozhodol byť o najpriehľadnejším médiom toho, o čom presahuje, teda krajiny, priestoru.

Kraj ako *Carpathia* je rozdelená do piatich Zón. Jej územie sa rozkladá na severovýchode Slovenska a tiež v susedných prihraničných oblastiach v Poľsku a na Ukrajine. Nemá zrejme centrum, či správne, ani historické či geografické; ak osou väčšiny územných celkov, ktoré sa historicky ustanovili v súlade s prírodnými podmienkami, sú rieky, chrbtovou kosou Carpathie je pohraničný horský hrebeň východných Karpát, hranica tak prírodná, ako aj štátna. Čo potom rozdelený priestor zjednocuje, čo z neho robí krajinu? Pre rozprávanie a je to reálna Zón, pod akej sa dá zistiť, kto tu má domovské právo a minulosť. Jazyk však nie je hlavným médiom pamäti. Kraj ako prozaická krajina je stvárnená 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 prírodných i lokálnych a pripravená prejaví sa (analogicky k munícii, ktorou je krajina posiatá aj po mnohých desaťročiach od prechodu frontu a ktorá sa kedykoľvek môže niťivo aktivovať); ako priestor, ktorý má v sebe samom zakódovanú pamäť. Prítomnosť a existencia objektov, ktoré ho vyplňujú, je neistá, či menia sa, zanikajú, pulzujú, vlnia sa (nie nepodobne švlniacej sa hladine zeme v Stalkerovi Andreja Tarkovského: na film aj na režiséra rozpráva viacnásobne odkazuje, čím je inšpirované aj lenenie 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 minulos sa nesprítom uje predov-etkým historicky (pamä ou uchovávanou slovom), ale švpisuje sa priamo do jej fyzickej podoby, keď udia ako nositelia pamäti v niektorých astiach 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 pamä ou, no priestor Carpathie z viacerých dôvodov produkuje skôr odstredivú, než integrujúcu energiu (tá sa prejavuje ako vys ahovalctvo, roz lenenie medzi viaceré -tátne útvary, násilné presuny ve kého po tu obyvate ov...).

Pri pomenúvaní známych dejinných udalostí sa Kraj ak vyhýba ich tradi nému ozna ovaniu, konven ným historickým konkretizáciám (Karpatsko-dukelská operácia). Kóduje krajinu do jazyka obrazu a vízie, jazyka, ktorý h adá a niekedy aj nenachádza a ktorý e-te nie je pre neho ani pre itate a samozrejmy. Na rozdiel od tradi ného cestopisu sa rozpráva pohybuje v uzavretom priestore (návratne, v kruhu), ale putuje v otvorenom, nelineárnom ase vo ne dopredu (prostredníctvom vízií, sprítom ujúcich, o príde) i dozadu (v spomienkach), v akejsi permanentnej prítomnosti (aj as rozprávania je prítomný). Minulos je v rozprávaní skuto ne sprítomnená ó nie ako minulos , na ktorú spomínáme, ale ako prítomnos , ktorú permanentne preflívame. Tento postup je motivovaný témou. E-te stále, aj po vy-e polstoro í, je Carpathia krajinou po vojne a miestami aj krajinou bez udi, teda bez pôvodného obyvate stva, e-te stále flije minulos ou; lineárne po atie asu ako vývinu, i nebodaj pokroku tu neplatí. Priestor má mýtické parametre: ak rozumieme mýtu ako rozprávaníu o prvopo iatku, ten je aj v sú asnej krajine stále prítomný ó e-te sa od neho neodpútala a je otázkou, i sa jej to niekedy podarí. Imaginatívny mýtizmus je pre rozprávanie v *Carpathii* ur ujúci.

Kraj ak na svojej ceste do minulosti otvoril slovenskej próze nový priestor¹²⁰. Jeho hodnota nespo íva ani tak v tematickom vymedzení pozabudnutého regiónu (o severovýchode

¹¹⁹ *šPiloti najprv vidia krajinu, ktorú rozkúskovali udia. Posádka vníma ervené vláso nice, ktoré zbierajú zmie-anú krv. Germánsku, slovanskú, hunskú, semitskú, románsku, tatársku, rôznorodú kaukazskú a v-elijakú al-íu. Krv stekajúcu z pahorkov Ondavskej vrchoviny uflnieko ko týfď ov. Niekd pri Stropkove sa tieto horúce ffily stretávajú v jednom mieste a potom táto homogénna tekutina za ne vsakova . Vstrebávanie do hlbokých zemských útrob potrvá nieko ko storo í, aflnakoniec spustí mohutné tektonické pohyby.õ*

¹²⁰ Podobne od za iatku 70. rokov nieko kí prozaici, predov-etkým Ballek a Habaj, domestikovali pre domácu literatúru juh, slovensko-ma arské pomedzie, hoci kaďdý trochu inak: Ballek v malomestsky urbánnej a Habaj v sedliacky rurálnej paradigme. Po -tyroch desa ro iach robí Kraj ak nie o podobné, ale v inom priestore, ktorý si pýta iný prístup a bráni sa stvárneníu v tradi ných výkladových rámcach (národnom, hospodársko-kultúrnom, sociologicko-ekonomickom, -tátnom...). Nie je z prozaikov prvý, kto venoval pozornos krajine východne od severojufnej línie, vymedzenej tromi mestami s dominantnými gotickými chrámami, ktoré sú umiestnené na takmer rovnakom poludníku (Bardejov, Pre-ov, Ko-ice). Z viacerých v tejto súvislosti moľno spomenú Milana Zelinku a Václava Pankov ína. Zelinka sa v tomto priestore udomác uje ufl od prvých kníh (*Smädné srdce*

Slovenska ufl písali nieko kí autori pred ním), ale v spôsobe, akým ho dokázal významovo uchopi a aktivizova , v prístupe k nemu.

a v om napr. próza Rieka Cirocha) a zotrúva v om afl podnes (*Príbehy z Karpát, Prista*→). V jeho po atí je tu krajina pre loveka, citovo nenaplnení hrdinovia v nej nachádzajú ú avu a pote-enie. Pankov ín svoj priestor organizuje ako exotikum, miesto zvlá-tneho afl zázra ného, literarizované sugesciami magického realizmu. V porovnaní s dvoma spomenutými autormi Kraj ak vz ah loveka a prostredia obracia. Nie lovek sa zmoc uje krajiny, tá mu uniká do tej miery, fle slovo krajina stráca pôvodný kultúrny význam a na jej miesto nastupuje priestor; chaotický, nespoznate ný a neovládnute ný, ktorý ufl nepo íta s na-ou jedine nos ou, priestor ako nie o, o nás presiahne a pohltí. Nad jeho debutom si môfleme spomenú na vo i subjektu ahostajnú vecnos paranoických vízií Thomasa Pynchona, kozmicky rozvrhnutý priestor Andreja Platonova v *evengure* i *Dflanovi*, kde aflko odlí-i kataklizmu prírodnú od dejinnej, zemetrasenie od revolúcie. Ide o súvislos typologickú, nie hodnotovú, súvislos s víziou transcencie, ktorá nemá stvorite ský charakter, ale nadobúda ó hodená do priestoru a ponechaná na seba ó podobu chaotického samoplodenia.

2.

Situácia II o prevádzka

(Tvorba ako súčasť literárneho života: jeho súasné podoby)

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

Priestorom tohto hľadania je oblasť literárneho života. Jeho základné súasné podoby, inštitucionálne formy a štruktúry sa vytvorili už v priebehu 90-tych rokov a pozornosť im bola venovaná v prvej kapitole skriptu (týka sa to najmä spisovateľských organizácií, vydavateľstiev a časopisov). Záverečný výberový prehľad bude zameraný na aktuálne najvýznamnejšie 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. krstý 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 veľa ďalších štruktúr literárneho života, foriem jeho verejnej prezentácie), no ktorý však má z hľadiska kultúry a tradície špecifický komunikačný charakter, je to alebo by mal byť aj (5.) *umením* (práve takto literatúru vníma a pristupuje k nej literárna kritika a neskôr o výberovo o 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 Maren in PT. Pôvodne sa sústreďovalo na historickú a spomienkovú literatúru venovanú Bratislave, neskôr vydalo podstatnú časť relevantnej produkcie, ktorá utvára prozaickú súťažnosť (Rozner, Fiuchová, Dobráková...). Pokiaľ ide o vydávanie pôvodnej literatúry, nepotvrdili sa obavy o jej existenciu z 90-tych rokov: v porovnaní s prednovembrovým obdobím vychádza niekoľko násobne viac titulov.

Nezmenil 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 alej niektoré časopisy založené v 90-tych rokoch (RAK, Vlna, Kniflná revue), ale aj niektoré, ktoré vznikli celkom nedávno: šmagazín experimentálnej a nekonvenčnej tvorby Klokak (niekoľko rokov mal printovú podobu, aktuálne je dostupný na internete), Glosolália (šrodovo orientovaný časopis), na poéziu zamerané Vertigo a Enter, vychádzajúci na východe Slovenska a nadväzujúci na tradíciu regionálne orientovaného kultúrneho časopisectva (v 60-tych rokoch Krok a na začiatku 90-tych Tichá voda). Problémom tejto inak dosť pestrej ponuky literárnych a kultúrnych periodík je malá prístupnosť (môže sa k nim dostať iba v špecializovaných kníhkupectvách, absentujú vo väčšine kníhnic) a limitovaný okruh čitateľov. Povedomie o súčasnej literatúre u širšieho publika tak vytvárajú skôr kultúrne rubriky vysokonákladových periodík, predovšetkým denníkov, kde priestor na hlbšiu reflexiu absentuje (v recenziách kníh sa často stiera funkčný rozdiel medzi kritikou a reklamou).

Kľúčom a v súčasnosti stále dôležitým inštrumentom, ktorý stimuluje literárnu tvorbu a sprostredkúva ju verejnosti, sú *literárne súťaže a ceny*. Okrem tradičných (každoročne udeľované ceny a prémie Literárneho fondu, Kraskova cena, Jáškove Kysuce...) sa po roku 1989 objavili aj nové: medzi najvýznamnejšie patrila v 90-tych rokoch súťaž Poviedka (v prvých rokoch 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). Súťažou podujatia je aj dobre premyslený systém prezentácie finalistov v médiách (profily autorov a rozhovory, úryvky z diel...) a prostredníctvom verejných diskusií, autorských čítaní a besied. Tieto kedysi doplnkové

šfánreõ literárneho fivota dnes získavajú stále vä -iu dôleffitos a ohlas, upriamujú záujem na literatúru, no zároveň vo vz ahu k autentickému, recep nému bytiu diela vytvárajú akúsi šnáhradnú prevádzkuõ, ktorá sa môffe sta dôleffitej-ou nefl samotné ítanie.

Zmenené podmienky po roku 1989 zasiahli aj sféru *literárnej kritiky*: ak v predchádzajúcom období si svoju autonómiu musela vyvzdorova vo i tlaku ideologickej indoktrinácie, v sú asnosti jej dôveryhodnos narú-a stieranie hraníc medzi nezávislým kritickým výkonom a funk ne odli-nými, skôr reklamne nefl vkusovo orientovanými príspevkami o literatúre, ktoré sa objavujú vo verejnom priestore. Priestor pre kompetentnú a erudovanú kritiku sa zufluje, na jej miesto sa tla ia iné flánre, ktoré na pôvodnej kritickej intencii parazitujú (napr. tzv. PR-recenzie, cie om ktorých je propagácia a nie vkusové zhodnotenie diela). Kritika môffe by literatúre partnerom, alebo ó v sluflobnom postavení ó stratí svoju tradi nú funk nos a v pôvodnej podobe zanikne.

Stru né a výberové priblíffenie niektorých diel a autorov sú asnej prózy, ako aj aktuálnej situácie domácej literatúry v -ír-om kontexte, ufl z povahy témy nemôffe ma záver: rovnako, ako nie je moffné uzatvára dne-ok. Záver tejto kapitole pridá afl budúcnos , vývinové zmeny, ktoré sú asnos premenia na minulos . Netrúfam si teraz odhadnú , v akom asovom horizonte sa to udeje.

Doplňujúca literatúra k predmetu

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

HOCHÉL, Igor a ÚZY, Ladislav a KÁKOVÁ, Zuzana: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava: LIC, 2007.

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

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

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

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

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

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