



Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

MOŽNOSTI AUTOBIOGRAFICKOSTI

Zostavila: Ivana Taranenková

Zostavila: Ivana Taranenková
Jazyková redakcia: Jana Pácalová
Vedeckí recenzenti: prof. PaedDr. René Bílik, CSc., prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.
Preklad resumé: Vladimír Kmec
Vydal: © Ústav slovenskej literatúry SAV, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave,
Bratislava, 2013
ISBN 978-80-8876-22-5
Na obálke: Jean Désiré Gustave Courbet: Le Désespéré (1844 – 1845), 45 × 55 cm
Publikácia bola pripravená s príspevím grantu APVV
v rámci projektu 0085-10 Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945.



Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Bratislava 2013

OBSAH

<i>Ivana Taranenková</i> , Na úvod	7
<i>Peter Zajac</i> , Autobiografickosť ako estetická kategória	9
<i>Marek Debnár</i> , Autobiografia a sebaapísanie	33
<i>Tomáš Glanc</i> , Autobiografie a biolectura, obrazy čtení	45
<i>Lubica Schmarcová</i> , Sebaidentifikácia romantického subjektu v poézii Mikuláša Dohnányho a Janka Kráľa	65
<i>Ivana Taranenková</i> , K dvom podobám autobiografickej prózy v slovenskej literatúre druhej polovice 19. storočia	78
<i>Tomáš Horváth</i> , „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia. Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského	91
<i>Karol Csiba</i> , Subjekt ako obraz svedectva doby (Tretia spomienková próza Mila Urbana)	130
<i>Pavel Matejovič</i> , Podoby Narcisa v autobiografických textoch	141
<i>Zora Prušková</i> , Metanaratívne stratégie autobiografickej prózy ...	151
<i>Fedor Matejov</i> , Báseň I. Laučika <i>Prvé dojmy</i> na možnom pozadí autobiografie ako „figúry čítania alebo rozumenia“	160
<i>Olga Stawińska</i> , Konvencia autobiografického písania v románe Máriusa Kopcsaya <i>Medvedia skala</i>	175
<i>Juraj Mojžiš</i> , On je moje Jeho	182
<i>Judit Görözdí</i> , Referenčnosť v dielach Pétera Esterházyho (<i>Harmonia caelestis, Opravené vydanie</i>)	193
<i>Zora Rusínová</i> , „Ja“ a „tý“ - dvojportrét v krajinách bývalého Ostbloku	210
<i>Eva Filová</i> , Oral history – Audiovizuálne záznamy pamätníkov slovenskej kinematografie (Správa o projekte)	224
Resume	234
Menný register	245

Na úvod

Jednotlivé príspevky publikácie *Možnosti autobiografickosti* vychádzajú z referátov z rovnomennej vedeckej konferencie, ktorá sa konala na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 11. a 12. októbra 2011. Zámerom jej organizátorov a následne aj účastníkov bolo uvažovať o prejavoch autobiografickosti v umení v interdisciplinárnom kontexte, s prihliadnutím na problémy identity, subjektu a jeho autobiografickej pamäti.

Akýmsi „laboratóriom“ pre výskum autobiografickosti v jej filozofických či estetických kontextoch sa stala predovšetkým literatúra. Napriek dlhodobej tradícii a zdanlivej pojmovej jasnosti, ktorými tu disponovala, ostávala dlhé obdobia unikajúcou a vratkou kategóriou. Ako poznamenal literárny vedec Paul de Man vo svojej radikálnej úvahe o autobiografii, *Autobiography as de-facement* (*Autobiografia ako od-tváranie*): „Každý špecifický prípad smeruje k výnimke z normy, jednotlivé práce presahujú do susediacich alebo nekompatibilných žánrov.“

Pokus P. Lejeuna o stanovenie rámcov autobiografických textov v literatúre bol výrazne skomplikovaný skúsenosťou postštrukturalistickej filozofie, ktorá v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia nielenže opakovane spochybňovala referenčné vzťahy medzi jazykom a skutočnosťou, ale poukazovala aj na skonštruovanosť pojmu subjekt. Tieto zistenia mali ďalekosiahle následky aj pre koncept autobiografickosti, autobiografickej literatúry – otriasli zdanlivo nepochybniteľnými pravdami, ktoré ju zakladali ako žáner. Išlo najmä o jej privilegovaný status, predovšetkým v súvislosti s priamym zobrazovaním skutočnosti, ako aj o predpoklad subjektu situovaného mimo text, ktorý ním prezentuje svoju pevne danú ucelenú identitu. Individuálna skúsenosť, ktorá je zdrojom tejto identity a tvorí základ autobiografického textu, teda nebude „priamym odrazom“ reálnej skutočnosti, ale bude sa utvárať v procese utvárania autobiografického diela. P. de Man zachádza dokonca tak ďaleko, že za autobiografický označuje každý text. Autobiografickosť je totiž podľa neho „figúrou čítania a rozume-
nia“, ktorá sa vyskytuje vo všetkých textoch.

Autobiografickosť v literatúre pre postštrukturalistických literárnych vedcov a filozofov, ktorí sa vo svojich analýzach vracajú ku ká-

nonickým „autobiografickým“ textom, predstavovala priestor, kde sa zviditeľňovali kľúčové dobové problémy týkajúce sa autora, subjektu, jazykovej a literárnej reprezentácie a vzťahu faktu a fikcie. Spochybnenie konceptu subjektu či autorstva však neprinieslo koniec úvah o autobiografickosti a s ňou súvisiacich problémoch. Skôr naopak. Súčasné literárnovedné a kultúrno-teoretické prístupy (kultúrne a genderové štúdie, nový historizmus, postkoloniálna kritika, ale aj hermeneutické a fenomenologické iniciatívy z nedávneho obdobia) sa s dôsledkami postštrukturalistického „jazykového obratu“ musia konfrontovať, avšak neopomínajú ani antropologické a existenciálne dimenzie autobiografickosti. Považujú za nevyhnutné zohľadniť, že nejedná sa len o jeden univerzálny homogénny subjekt, ale mnoho špecifických subjektov, ktoré sú podmieňované rozličnými kultúrnymi a jazykovými prezentáciami, a tie sa môžu dokonca vyskytovať v jednom texte.

Autobiografickosť v umení nikdy nemôže byť bezprostredným obrazom reality; jej dokumentom, nie sú ňou ani memoáre, ani výtvarný autoportrét. Vytvára sa tu totiž realita inej úrovne, ktorá je hybridom faktu a fikcie, pričom jej podoba je výsledkom možností média. Viac ako o samostatnom autobiografickom žánri v umení môžeme skôr hovoriť o stratégii, ktorá súvisí s problémami autorstva, subjektu, jeho identity a pamäti, ktorá však vťahuje do hry jedinečnú ľudskú skúsenosť a pokúša sa prostredníctvom daného média artikulovať.

Práve v tomto rozhraní sú situované jednotlivé príspevky publikácie *Možnosti autobiografickosti*. Vychádzajú z chápania autobiografickosti predovšetkým ako estetickej kategórie s jej možnými presahmi do existenciálnej, etickej, ontologickej oblasti. Jej realizácie sledujú nielen v literatúre rôznych období a proveniencií, ale aj v intermedialnom a interdisciplinárnom kontexte. Ostáva len dúfať, že jednotlivé reflexie sa stanú výzvou pre ďalšie diskusie – napokon, zámerom publikácie nebolo poskytnúť definitívne odpovede, ale predviesť, ako je táto kategória ukotvená v súčasných kultúrnych diskurzoch, a načrtnúť ďalšie možnosti uvažovania o jej prejavochoch.

Ivana Taranenková

Peter Zajac

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Autobiografickosť ako estetická kategória

I.

Eva Štolbová opisuje na začiatku svojej autobiografickej prózy *Lamento* (Štolbová, 1994), ako sa zoznámila s *Pisáčkami* Dominika Tatarku. Zverila sa Ludvíkovi Vaculíkovi, že by mu chcela napísať, 25. februára 1985 list odoslala a po niekoľkých mesiacoch, v lete, keď odchádzala na vidiek, našla si 26. júla v schránke Tatarkovu odpoveď s oslovením: „Drahá Eva“.¹ V liste sa jej bez otáľania Tatarka zverí so svojou túžbou a láskou: „*Túžim Vás vidieť, doniesť Vám kvety zo svojej záhrady, ktoré som vypestoval, nežne, vrúcne Vás objasť – rozbehol by som sa hneď za Vami, ale potácam sa – Eva, Eva, milujem Vás.*“ Po týchto vzrušených a vzrušivých vetách prejde Tatarka do tykania, vzápätí veľkými tlačnými písmenami napíše: SI NAJ MAXIMINA a list ukončí podpisom: „*Tvoj Dominik Tatarka*“ (tamže, s. 10, 11). E. Štolbová mu odpovie v rovnakom štýle. Začne vykaním, ale hneď prejde plynulo do tykania: „*Váš dopis mne našel v období neuvěřitelné citové vyprahlosti... Už jsem nic nečekala. Vaše mlčení jsem považovala za důstojnou samozřejmost velkého umělce. [...] A druhý den jako zázrakem přišel Váš list. // Takto jsem si Tě vždy představovala podle toho, jak jsem si Tě vysnila. Chtěla bych Tě vidět. Hned bych chtěla za Tebou jet*“ (tamže, s. 13). Tatarka Štolbovou tentoraz nenechá čakať tak dlho. 6. augusta jej zatelefonuje, „*hlas v telefonu neúnavně šeptá horoucí slova*“ (tamže, s. 15). O dva dni nato dostane od neho Eva list, v ktorom jej Dominik oznámi, že za ňou príde do Prahy. Vo štvrtok 15. augusta jej ešte telefonuje, že zajtra ráno príde. Nič z toho však nebude. Tatarku v ten deň zatknú, len čo vyjde z domu, prichystaný na cestu, štyri hodiny ho budú vypočúvať a potom odšupujú domov. A tak sa 22. augusta vyberie E. Štolbová do Bratislavy,

¹ Toto oslovenie neskôr použijú Martin M. Šimečka a Ján Langoš na začiatku *Navrávačiek*.

na Mišíkovu, presne na 16. hodinu. Takto sa začína neskorý príbeh čerstvej päťdesiatničky E. Štolbovej a sedemdesiatdvaročného D. Tatarku.

Je to zvláštny začiatok. Patetický, vzletný, pohybujúci sa v samých superlatívoch. Pritom Tatarka píše Štolbovej, že „*sa potáca*“, lebo trpí závrtaťami, a Štolbová zase Tatarkovi, že „*je v období neuveriteľnej citovej vyprahnutosti*“. A E. Štolbová nevie, že oslovenie: „*Drahá Lutécia, Parízia, Letícia, Lutica, Čiča, Naj...*“, ktoré pozná z *Písačiek* a teraz ho v podobnej superlatívnej forme adresuje Tatarka aj jej, patrí k jeho autorskej rétorickej výbave, založenej na excesívnom opakovaní *perverzného písania* (Kazalárska, 2013),² a že podobne oslovoval Tatarka v listoch aj Eriku Podlípnu, len vtedy bola NAJ, „*drahá Erika, Erínia, Terentia, Maryla*“ (Podlípna, 1993), a ešte predtým poľskú slovakistku Danutu Abrahamowicz. ... takže v tej láske bolo aj veľa literárnej stratégie a taktiky.

V polovici decembra 1985 na ceste do Bratislavy Štolbová Tatarku presvedčí, aby jej na magnetofónovú pásku *vyrozprával svoj život*. Od decembra 1985 do leta 1986 vzniknú postupne nahrávky, ktoré E. Štolbová odovzdá Ludvíkovi Vaculíkovi aj s Tatarkovou poznámkou, aby „*vyhodil, čo chce, alebo všetko zahodil*“ (Bombíková, 1993, s. 115). Ten však namiesto toho prepis poskytne Martinovi M. Šimečkovi a Jánovi Langošovi s tým, aby ho pripravili na vydanie. Tí spravia z *oral history*, osobného svedectva nahraných rozhovorov medzi E. Štolbovou a D. Tatarkom, literárny text, ktorý Tatarka *signuje* ako svoj autorský text.

Navrávačky D. Tatarku vyjdú v roku 1986 zviazané v dvadsiatich exemplároch a možno ich priradiť k samizdatovej knižnej edícii *Fragmentu*. Samizdatový časopis *Fragment* potom uverejní v roku 1987 časť textu. Ešte v roku 1986 vyjde text v samizdatovej Edici Petlice L. Vaculíka, potom v roku 1988 v exilovom vydavateľstve Index v Kolíne nad Rýnom a toto vydanie sa stane podkladom pre prvé verejné časopisecké publikovanie Tatarkovho textu po roku 1971 v časopise *Slovenské pohľady*, na dve pokračovania, 1989, č. 7 a 1990, č. 3, pričom prvú časť, ktorá vyšla ešte pred zmenou v novembri 1989, Tatarka stihol imprimovať. Podľa tejto verzie vyšlo v roku 2013 aj prvé verejné knižné

2 Pojem *perverzné písanie* prevzal D. Tatarka od Rolanda Barthesa a Zornitza Kazalárska ho použila na charakterizovanie osobitného spôsobu Tatarkovho autobiografického písania.

vydanie *Navrávačiek*.³ V roku 2000 bol potom vydaný pod názvom Eva Štolbová: *Navrávačky s Dominikom Tatarkom* prepis magnetofónového záznamu jej rozhovorov, ktorý edične pripravil Norbert Gašaj.⁴ Takto vznikli dva texty s nárokom na autentickeosť – E. Štolbovou signované rozhovory s D. Tatarkom a autorský text D. Tatarku, upravený a pripravený M. M. Šimečkom a J. Langošom. Medzi oboma textami vznikol konkurenčný syndróm, ale fakt existencie dvoch textov ani jeden z nich nediskredituje, len poukazuje na ich rozdielne autorstvo a textovú podobu (Zajac, 2013, s. 120). Až porovnanie oboch textov však umožňuje určiť dve odlišné funkcie autentickeosti v Tatarkovom autobiografickom písaní – dokumentárnu autentickeosť osobného svedectva a estetickú autentickeosť literárneho textu.

II.

Formou rozhovorov, nahrávaných na zvukový záznam, sa nezooberal D. Tatarka prvý raz v rozhovoroch s E. Štolbovou. Autobiografický záznam rozhovoru poznal v šesťdesiatych rokoch najmä z rozhlasového a televízneho nahrávania, niekedy nahovoreného z písaných textov alebo naopak prepisovaného z rozprávej podoby do písomnej. Ale už v roku 1965 uverejnil Tatarka v *Slovenských pohľadoch* poviedku *V požičovni revolverov* (Tatarka, 1965), ktorá je akousi fériou viacerých do seba vpletených hlasov, miešajúcich mimetický a diegetický naratív ako spôsob skríženia *mise en scène*, priameho vystupovania na scéne s rozprávaním na nahrávacom kotúči:

„Aspoň pripustite, že niekomu môže byť váš hlas užitočný. Vypočujte si, ak chcete. Tu je ceruzka, stačí zapichnúť do dierky na okraj kartotečného lístku, ak chcete, sú zoradené podľa motívov a tu podľa povolani. Skúsíte? Skúsíte si vypočúť niečí hlas.

Dobre teda. Tak napríklad tento.

Chchcháú, hááá načo som tu, mama moja, načo som tu takáto zo-

3 Z edičnej poznámky, ktorú som pre vydanie pripravil, preberám základné dáta.

4 Druhé vydanie vyšlo v tom istom vydavateľstve v roku 2013 s predslovom Vladimíra Petrika. Zelenou farbou sú v ňom pre lepšie rozlíšenie oboch partov vyznačené úplné Štolbovej otázky. Vydanie má odlišné číslovanie poznámkového aparátu, inú grafickú úpravu a do istej miery aj sprievodný fotografický materiál. Prílohou knižnej publikácie je CD so zosťrihom nahovorených rozhovorov. V tomto texte pracujem s prvým vydaním.

havená, chch, zabijem sa, zabijem. Ta flandra ma zohavila, obliala. Unh, chchch há Počuješ ma? Malá moja mašinka, ty, ty počúvaj ma, neviem, ja nič neviem, chchchchóu, hááá, počúvaj ma, ale ty ma nepočúvaš, ty nič nevieš. [...] **Komentátor, chcela som vás požiadať o súhlas. Dovolíte, aby sme uložili do archívu váš hlas, tento náš celý rozhovor.**

Nie, to teda nie. Načo toto stonanie? Radšej vám venujem svoju kostru“ (tamže, s. 9, 19).

Nejde tu ešte o osobné svedectvo v zmysle *oral history*. Tatarka sa pokúsil vtedy ešte dosť mechanicky preniesť *zvuk* z hlasového záznamu do písma. Ale už je tu prítomný akýsi prvotný záujem previesť vlastnosti orálneho rozprávania do písomného naratívu textu.

V jednom liste E. Podlipnej z druhej polovice roku 1972 sa však Tatarka k téme vracia: „Oleg, môj syn, doniesol mi, ponúkol, nech si kúpim hračku, ktorá ma vzrušila. Japonský magnetofón (starší za 1800 kor.). Skúšali sme to: Nech do toho niečo nahovorím. Hneď ma napadlo: Čo keby sme si my dvaja takto nahovárali (miesto písania) a vymieňali si kazety. (Ale to je len fantázia.) Ale otázka techniky písania, nových spontánnych foriem. Nechcela by si skúsiť nahovoriť pre seba, ako Ti letí myseľ, ako Ťa myseľ baví, mazná s ľuďmi, do magnetofóna? Bol by [to] veľmi zábavný experiment. Radšej ako o experimente, hovoril by som o zábave. Zábavou sa človek vymaňuje z fyzickej a intelektuálnej ustrnulosti, konvencie. (Zajtra alebo pozajtra sa rozhodnem, či si tú hračku kúpim.) Rád by som počul Tvoj hlas. Katarína (ešte mám jej lízatko) veľmi rada vystupuje. Nájdi jej nejaký vtíp, nejaký krátky, vtípný text, nauč ju herecky ho predviesť. Vieš, ja sa už teším, ako by som už u Vás bol. Laca pozdravujem a ďakujem mu za pozvanie. Katarínu tiež pozdrav, že myslím na ňu, aby sa to naučila, že by som [ju] veľmi chcel vidieť v sólovom výstupe, že my všetci budeme jej obecensťvo.“

E. Podlipná komentuje s istou ľútosťou, že odmietla Tatarkov nápad nahrávať v jej spoločnosti na magnetofón svoje spomienky, lebo sa jej zdalo nemiestne „spovedať ho v dôverných chvíľkach“ (Jenčíková – Podlipná, 2012), a s podobnou ľútosťou sa o nevyužitej možnosti nahrávať na magnetofónovú pásku rozhovory s otcom vyjadřila v osobnom rozhovore aj Tatarkova dcéra Desana. Ale ten nápad a záujem už bol na svete, dozrieval v Tatarkovej mysli, až kým ho neuskutočnila v polovici osemdesiatych rokov E. Štolbová.

D. Tatarka sa však nezaoberal len myšlienkou, ako preniesť hovorený hlas do písomného textu a zároveň v ňom udržať pre imagináciu nesprostredkovanej prítomnosti vlastnosti hovoreného rozprávania. Zároveň ho zaujímal aj povaha hovorenej reči ako *svedectva*. V tomto ohľade korešpondovala, hoci možno nevedomene,⁵ Štolbovej a Tatarkova práca s novovznikajúcou *oral history*, ako sa začala formovať v osemdesiatych rokoch najmä pri zaznamenávaní osobných svedectiev z holokaustu. Okrem toho bol jeho spôsob nahrávania aj odpoveďou na *učesané* dobové memoáre v slovenskej literatúre tých čias, na veľmi silnú tradíciu, trvajúcu podnes, založenú na tom, čo konštatoval Ján Buzássy: „pamätami človek ospravedľňuje vlastné omyly a robí ich spoločensky únosnými“ (Štrasser, 2013, s. 164). Na rozdiel od toho sú Štolbovej rozhovory s Tatarkom nahrávané *na doraz*,⁶ čo nie je v slovenskej *oral history* zvykom ani dnes, hoci už má za posledných dvadsaťpäť rokov aj v slovenskej kultúre svoju tradíciu.

Navrávačky s Dominikom Tatarkom E. Štolbovej patria medzi pôvodné, originálne texty slovenskej *oral history*, a to ako chronologicky, tak aj svojím prístupom. Pohybujú sa v trojuholníku, ktorý možno „všeobecne vnímať ako schému, zobrazujúcu tri základné zdroje prístupy, z ktorých vznikajú dejiny ako celok a historický produkt. Prvý vrchol tvorí ľudské prežívanie minulosti a jeho laické podanie, tzv. **life story** alebo v širšom chápaní pamäť (individuálna, kolektívna etc.). Druhým vrcholom sú potom ‚klasické‘ dejiny veľkých udalostí a procesov (**event history**), tretím vrcholom pomyselného trojuholníka je potom spojnica oboch prístupov, orálna história (**oral history**) so všetkým, čo prináša...“ (Vaněk – Mücke, 2011, s. 8). Spojenie ľudského prežívania minulosti s dejinami veľkých udalostí a procesov umožňuje potom hovoriť pri *oral history* o *politike svedectva*, čo platí v plnej miere

5 Miroslav Petříček používa v súvislosti s nepriamou korešpondenciou odľahlých, nespojitých priestorov alebo odlišných časov pojem morfickej rezonancie, čo je vzhľadom na Tatarkovo rezonérstvo celkom príhodné (Petříček, 2006, s. 29).

6 D. Tatarka sa v *Navrávačkách s Dominikom Tatarkom* vyjadruje aj o temnej stránke svojej publicistickej biografie z druhej polovice štyridsiatych rokov pri súde s Jozefom Tisom (s. 174 – 175), s komentárom Norberta Gašaja v Poznámkach a vysvetľivkách (s. 301). Tatarkov článok *Prudšie nenávidieť nepriateľa – vrúcnejšie milovať rodnú stranu*, publikovaný v *Pravde* 26. novembra 1952, okomentoval v súvislosti s Vladimírom Clementisom Miroslav Čaplovič v *Novej Smene mladých*, piatok 12. januára 1996 (NMS, ročník II, č. 9) a v súvislosti s Ivanom Horváthom Lubomír Feldek (2013, s. 156).

aj o *Navrávačkách s Dominikom Tatarkom*. Povaha svedectva však vypovedá aj o jeho ambivalentnej podobe:

1. Svedok je *mimo politiky*, v antických a kresťanských svedectvách *pastierov* často topicky ďaleko od centra moci a sociálneho sveta, na okraji spoločnosti, lebo odtiaľ si uchováva svedok voči spoločnosti kritický odstup. Politicky svedčí o verejných veciach v zmysle verejnej povahy svedectva.

2. Svedok stelesňuje nepodkúpnosť a nestrannosť.

3. Svedok je ambivalentnou postavou – je nosičom (médiom), aj nositeľom (subjektom) svedectva.

4. Svedok má epistemickú povahu, svedčí, lebo niečo vnímal, pociťoval, poznal, zažil, zakúsil. V tom spočíva jeho epistemická (empirická) kompetencia. Zároveň musí byť jeho svedectvo autorizované inými členmi spoločnosti, a v tom spočíva jeho sociálna autorita. Disponuje teda dvojitou autoritou, epistemickou a sociálnou (Jacques Rancière).

5. Svedok má dôležitú rolu pri etablovaní viny a nevinu, práva a nepráva (spravodlivosti a nespravodlivosti). Svedkami bývajú často martýri, ktorí svedčia sami sebou.

6. Svedčenie je samo ambivalentným aktom, je sprostredkovaním poznania a politickým výrokom.

7. Podľa Aristotela je svedectvo „neumeleckým prostriedkom presvedčovania“. Práve to však podľa Hansa Blumenberga môže viesť k tomu, že sa touto povahou môže stať rétorikou „vynesenia pravdy na svetlo dňa“, keď už *horúca* prítomnosť udalosti vychladla, ale svedectvo pretrvalo ako jej *chladná*, ale spravodlivá pamäť.

8. Svedectvo je rétorickou stratégiou, ktorá má pomerne pevné pravidlá a kritériá. Je nositeľom étosu, má koherentnú výpoveď, je stabilné a presné.

9. Svedectvo sa pohybuje v poli napätia medzi vedením a vierou, pravdou a politikou, fakticitou a etickými a politickými hodnotami.

10. Špecifickú ambivalenciu figúry svedka nemožno zrušiť, je preňho konštitutívna; keby bolo svedectvo len podľa možnosti čo najobjektívnejším sprostredkovaním pravdy, bolo by každé ľudské svedectvo voči technickému nedostatočné. Keby bol svedok len politickým aktérom bez vzťahu k pravdivosti výpovede, nebol by medzi svedkom

a nesvedkom nijaký rozdiel (Schmidt – Voges, 2011, s. 12, 13, 14, 15).⁷

Podobné uzávery sformulovala aj Sybille Krämer. Poukázala tiež na to, že v pôvodnej gréckej tradícii sa volá svedok *martys* a svedectvo *martirion*, čo vypovedá o ambivalentnosti jeho úlohy svedka a obete, že ide na jednej strane o pomedzný vzťah evidencie a zdôvodnenia v rámci teoretickej filozofie a na druhej strane o etické otázky viny, viery, (pre)žitia, násilia a smrti v rámci praktickej filozofie (Krämer, 2011, s. 118, 119).

Texty oral history sú však ambivalentné aj pomedzným vzťahom *kultúry prezencie* a *kultúry reprezentácie*, ich nezrušiteľného vzájomného pôsobenia, napätia, oscilácie *zmyslu* a *prezencie* a toho, do akej miery je v nich *zmysel prézenty* a *prezencia zmyslupná* (Lauer, 2010, s. 320). David Lauer hovorí v tejto súvislosti o referenčnej transparentnosti a opacite a o *stelesnenom jazyku*. Práve toto stelesnenie jazyka má potom principiálne autobiografickú povahu.

Texty oral history sú autobiografickými faktami a „fikciami zo skutočnosti“ (Düwell, 2004, s. 3),⁸ či autobiografickými fikciami (Jurovská, 2013, s. 238).⁹ V podstate ich možno označiť za texty *estetiky* a *kultúry prítomnosti*, ktorých základnou vlastnosťou je vzopretie sa *apriórnemu zopätiu literatúry s reprezentáciou*. Ak však hovoríme o prepojenosti reprezentácie so zmyslom, musíme hneď vzápätí s D. Lauerom konštatovať, že v kultúre prezencie ide vždy aj o zopätosť prezencie a reprezentácie a o mieru prezencie zmyslu a zmyslupnosti prezencie.

Renate Lachmann píše v súvislosti s autobiografickými žánrami o faktografickom koncepte a jeho žánroch. Tomáš Glanc to komentuje tak, že „Lachmannová opisuje pokusy vymaniť sa z blokady, ktorú predstavujú rozličné verzie mimezis, zobrazovania a vytvárania ‚ilúzií‘“ a „v súvislosti s faktografickosťou hovorí o ikonoklazme, ktorý tak ako boj proti heretickým obrazom požaduje alebo celkom uskutočňuje zničenie („moment zničenia“) fikcie – v akte, ktorým predkladá iné riešenie“.

K takémuto aktu zničenia ale fakticky nedochádza, lebo fikciu

7 Tu sú aj odkazy na Jacquesa Ranciera a Hansa Blumenberga.

8 Ch. Düwell sa tu odvoláva na pojem Clauda Lanzmanna, ktorý použil v súvislosti so svojimi filmami o šoa.

9 M. Jurovská tu odkazuje na pojem francúzskeho teoretika Sergeja Doubrovského.

referenčného vzťahu *ku* skutočnosti nahrádza v autobiografickom písaní fikcia zo skutočnosti či autofikcia. K tomu napokon dospieva aj R. Lachmann. Podľa Glanca „ponúka jednoduchú charakteristiku: namiesto podobnosti s realitou sa hlási o slovo samotná realita, ako akési faktum či dokument. ‚Factum‘ možno chápať ako skutočnosť, udalosť, čin alebo postup, ‚documentum‘ je doklad, svedectvo“ (Glanec, s. 56 – 57). Aj T. Glanec si však uvedomuje zradnosť pasce protipostavenia semiotickej povahy reprezentácie a asemiotického konceptu prezencie a obmedzujúco dodáva, že ide len o metaforu, lebo nosičom všetkej tejto proti reprezentácii nasmerovanej revolty je zase len písmo a text a že znedôveryhodniť reprezentáciu neznamená nič iné ako obrátiť s určitou mierou vyhranenosti pozornosť na jej niektoré črty a na to, ako sa ontologická povaha autobiografického písania premieta do žánrového vymedzenia a žánrovej preferencie textu: „... žánrovými nositeľmi sú podľa nej skica, vedecká úvaha, montáž faktov, biografica, zameraná na ‚živého človeka‘, jeho každodennosť, dokumenty jeho fyzickej existencie, ďalej samozrejme istý typ memoárov, autobiografií, denníky, protokoly, korešpondencie, poznámky a rozličné ‚doklady‘“ (tamže, s. 57). Mohli by sme k nim pridať zápisnice, rozhovory, svedecké výpovede, protokoly, diagnózy, lekárske správy, osobné dotazníky, úradné životopisy a mnoho ďalších žánrov, nejde však o ich vyčerpávajúci výpočet, ale o ich ontologický status. Za žánrovým *paktom* s čitateľom ide aj o zmenu naratívnej stratégie z diegetickej na mimetickú, vytvárajúcej fikciu, že dianie sa odohráva priamo pred nami, v našej prítomnosti. Za tým všetkým je však aj základná ontologická stratégia autobiografického písania ako tvorby individuálnej a kolektívnej autobiografickej pamäti.

Autobiografickosť je primárne ontologickou kategóriou subjektu, z čoho potom vyplývajú aj žánrové implikácie textu. Preto sa treba stručne vrátiť k jednotlivým konceptom a pojmom subjektu. Moderné chápanie subjektu sa začína jeho dnes už klasickým karteziánskym vymedzením, inaugurovaným v moderných pojmoch *autonómnosti* a *autentickosti* subjektu, jeho *individuovanosti* a *rozlíšenosti* od ostatných subjektov. Od romantizmu podnes urobil takto pojmovo vymedzený subjekt závrtnú kariéru. Ak môžeme koncom 18. storočia a v 19. storočí sledovať rozličné formy jeho inaugurácie a diverzifikácie

od heroického subjektu Sturm und Drangu cez vypätý romantický subjekt, realistický subjekt zarámovaný prostredím až po moderný, letný a prchavý baudelairovský subjekt, v 20. storočí prebiehajú v procese de-subjektívizácie všetky možné formy jeho deštrukcie od anonymizácie, rozkľutenia, rozdvajenia, disociácie, rozkladu, rozpadu po minimalizáciu na foucaultovské *infámne zrnko piesku* až po jeho stratu, rozplynutie, zmiznutie, deletovanie, smrť.

Po tomto poslednom slove dekonštrukcie nastal však prekvapujúci obrat. Súputník dekonštruktivistov Hans Ulrich Gumbrecht empiricky skonštatoval, že „tlak, pod ktorým sa klasický pojem karteziánskeho subjektu ako centrálného modelu autoreferencie človeka ocitol, ešte väčšmi ozrejmuje intenzitu nového existenciálneho kladenia otázok“ (Gumbrecht, 2011, s. 247). Gumbrecht potom píše o rozličných situáciách a výzvach individuálneho života, o „fascinácii sprítomnením intenzity životných okamihov, o náhlom obracaní sa ku kategóriám ako **elégia**, **melanchólia**, **tragika** alebo **osud**, o úsilí odhaliť reč emócií, o časových figúrach ako **nepredvídanosť** alebo **nezvratný koniec**“ (tamže). Toto nové kladenie *existenciálnych otázok*, opierajúce sa u Gumbrechta o čítanie Martina Heideggera, viedlo aj k obnovenému záujmu o žánre biografii/autobiografií, pamätí, spomienok, životopisov, listov, denníkov. Spája sa opäť s ambivalentnou povahou svedectva, tentoraz s jeho latentnou povahou. Christine Koschel píše o románe Ingeborg Bachmannovej *Malina* (v ktorom autorka parafrázuje viaceré verše básní Paula Celana) ako o duchovnej, *imaginárnej autobiografii* a o želaní figúry JA „byť a nebyť spoznaný, ukázať a skryť sa, ponechať si, čo viem, a zamlčať všetko, čo sa dostane na konci do istého crescenda **nerozhodnosti** či **váhania**“ (Koschel, 1997, s. 17).

Ak však chceme pochopiť, prečo došlo v autobiografických textoch k takému významnému znovuhabilitovaniu subjektu, musíme v prvom rade rozšíriť rámec chápania subjektu poza jeho karteziánske hranice, smerom dozadu k Spinozovi, u ktorého ešte neexistovala karteziánska dichotómia subjektu a objektu, racionality a emocionality, vyznačená sloganom *cogito ergo sum* a smerom k aktuálnej prítomnosti poza rámec dekonštrukcie a jeho zvestovania zániku subjektu.

Vo vecnej rovine to formulujú Hans J. Markowitsch a Harald We-

lzer takto: „Autobiografická pamäť je relé, psychosociálna inštanca, ktorá subjektívne zaručuje koherenciu a kontinuitu, hoci sociálne prostredia a s nimi požiadavky kladené na individuum fluktuujú [...] Autobiografická pamäť neumožňuje len vyznačovať spomienky ako naše spomienky, tvorí aj časovú maticu feedbacku nášho seba (Selbst, Ja), ktorou môžeme zmerať, kde a ako sme sa zmenili a kde a ako sme ostali rovnakí“ (Markowitch – Welzer, 2009, s. 259 a n.). V populárnej forme charakterizujú toto znovunastolenie subjektu v autobiografickej pamäti Werner Siefer a Christian Weber: „Je to pamäť, ktorá vie sama o sebe, ktorá vraví ‚ja som ja‘“ (Siefer – Weber, 2006, s. 166). Autobiografická pamäť teda zakladá ľudskú identitu ako životnú „zmenu v totožnosti“ a „totožnosť v zмене“. A s ňou aj autentickosť ako kategóriu života rámcovaného smrťou, alebo, ako hovorí Heidegger, života privráteného k smrti. Pregnantne to vyjadril Gottfried Benn vo svojej poslednej básni *Nijaký smútok, nie: „... zrodzenie, telesná bolesť a viera / vlnenie, bezmenné, kmitnutie, / niečo nadpozemské hnulo sa v spánku, / pohlo posteľ a slzy – / zaspi!“*

H. Welzer kladie ako komplementum a opozitum k pojmu autobiografická pamäť pojem sociálnej pamäti: „ako celkovosť sociálnych skúseností členov skupiny MY [...] pričom podľa Burkeho spadá do oblasti sociálnej pamäti prax ústnej tradície, korpus konvenčných historických dokumentov, memoáre, denníky a pod., ale možno sem priradiť aj maľované alebo fotografované obrazy, kolektívne pamäťové rituály, ako aj geografické a sociálne priestory“ (Welzer, 2011, s. 15).

Kľúčovým je tu aktuálny pojem a koncept *autobiografickej pamäti*. Oproti tradičnému chápaniu umožňuje totiž chápať autobiografickosť ako fenomén ľudskej mysle a jej schopnosti evidovať, zaznamenávať a uchovávať nevedomé a vedomé procesy vnímania, imaginovania a snenia, reflektovania a konania vo všetkej životnej otvorenosti, vo všetkých drobných nuansách, celej škále posunov a premien, ale aj radikálnych životných zlomov, vo všetkej protirečivosti, heterogénnosti, disparátnosti, diskontinuitnosti, fragmentárnosti, útržkovitosti, zlomovitosti ľudských životov v 20. storočí a na začiatku 21. storočia.

III.

Vráťme sa však k *Navrávačkám s Dominikom Tatarkom* E. Štolbovej. Ich autobiografická¹⁰ povaha a podoba nie je náhodná. Je jednak odpoveďou na Tatarkovu životnú tieseň v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, ale je aj *morfickou rezonanciou* autobiografického písania v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia, a to najmä v súvislosti s možnosťou alebo nemožnosťou svedectiev o holokauste. Spojenie morfická rezonancia má pritom presný význam. Odpoveďá na otázku vnútornej povahy zhodných alebo podobných skúseností a ich korešpondencií.

Problémom Tatarkovho autobiografického písania je rovnako ako v osobných svedectvách o *šo*a ambivalentnosť svedka a svedectva. Nie náhodou sa v sedemdesiatych rokoch dotýka problému židovstva, a to najmä v listoch E. Podlipnej, ktorých útržky, fragmenty, časti, ale aj celé listy sa stávajú aj súčasťou autobiografických textov *Listy do večnosti* a *Sám proti noci*, ale aj v úvahách a listoch Jurajovi Špitzerovi. V osemdesiatych rokoch sa to potom týka Tatarkových listov E. Štolbovej, Sabine Bollack, ale aj *Navrávačiek*. Tatarka tu zastáva ambivalentnú pozíciu medzi fakticitou a imagináciou svedectva. Takto imaginuje postavu *Židovenky* a *Hebrejky*, a to aj tam, kde to nezodpovedá skutočnej fakticite, lebo ju premieňa na *fikciu zo skutočnosti*. Podobne v *Pisáčkách* imaginuje postavu *pravoslávnej bielogvardejky* Natálie. Ambivalentne kreuje Tatarka vzťah k židovstvu v súvislosti s J. Špitzerom ako *vinníkom* a *spoluobetou*. Nazýva ho *Večným Židom*, pričom sa identifikuje s modernou Shelleyho premenou Ahasvera na „*revolucionára, mučeníka slobody a rebelu*“, ktorý sa stáva trpitelom a jeho obžaloba sa obracia proti žalobcovi (Vacek, 2012, s. 85, 86), a na revenanta, navrátilca (tamže, s. 97) s minulosťou obostretou tajomstvom. Tatarka sa stotožňuje s osudom židovských obetí, ale zároveň sa voči židovskej mesianistickej neukotvenosti vymedzuje svojou národnou ukotvenosťou: „*Židovský mesianizmus – a povedzme mystika, židovská mystika kabala [...] Ja ich, ja ich uctievam, vieš? Ale im zazlievam, že stále vystupujú, že: Nás sa*

10 Otázkou, či ide u Tatarku o modernú alebo postmodernú koncepciu autobiografickosti, sa zaoberá z modernej perspektívy Mária Bátorová (2012) a z postmodernej Halina Janaszek-Ivaničková (1996, s. 164). Touto otázkou sa vo svojej úvahe nezaobrám.

to nedotýka. Nás se to nedotýka, vy ste, vy ste ti buržoázni nacionalisti, ale my sme tí praví internacionalisti a hlásatelia tejto svetovej revolúcie. *T tejto spásy ľudstva*“ (Štolbová, 2000, s. 274).

Tatarka ako svedok je v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch *mimo politiky, ďaleko od centra moci aj sociálneho sveta*, svedčí nielen o *súkromných a intímnych*, ale aj o *verejných veciach*, čím nadobúda jeho svedectvo verejnú povahu. Oproti dobovým kompromisom, oportúnosti a posluhovaniu stelesňuje nepodkúpnosť (ale celkom iste nie nestrannosť). Je nosičom (médiom), Štolbovej rezonérom, ale aj nositeľom (subjektom) svedectva. Svedčí, lebo vníma, pociťuje, niečo poznal, zažil, zakúsil, skúsil. Jeho svedectvo sa v zmysle sociálnej autority môže uplatniť až vtedy, keď ho fakticky takmer pätnásť rokov po jeho zaznamenaní dostane do rúk verejnosť. Tatarkovo svedectvo kladie otázku viny, obete a martýria, ale aj obete ako vinníka a vinníka ako obete. Svedčí samo sebou, telesným jazykom viny a neviny. Jeho výroky majú povahu poznania a tabuizovaných politických výrokov, ktoré vyústili do zákazov verejného svedectva. Naratívna a diskurzívna stratégia *Navrávačiek* je založená na rétorike „*vynesenia pravdy na svetlo dňa*“, pôvodná *horúca* prítomnosť udalosti už s odstupom času vychladla, ale svedectvo pretrvalo ako jej síce *chladná*, ale spravodlivá pamäť. Osobitnou vlastnosťou Tatarkovho svedectva je fakt, že je nositeľom étosu. Pohybuje sa v poli medzi poznaním a vierou, pravdou a politikou, fakticitou a etickými hodnotami. Samotný Tatarka sa štylizuje do roly karpatského pastiera, a nie je to len odkaz na jeho vlastný rodový príbeh a imaginovaná analógia s príbehom iného karpatského pastiera, rumunského sochára Constantina Brâncușiho, ktorý Tatarku fascinoval svojím reálnym pastierstvom, čo Tatarka pretransformoval do svojho metaforického rodovo jánošíkovského príbehu, ale aj kultúrny odkaz na antické, grécke svedectvo pastiera zo Sofoklovho *Kráľa Oidipa* alebo svedectvo novozákonných pastierov o narodení Krista.

Tatarkova výpoveď v podobe zaznamenatej oral history nie je však koherentná, stabilná, presná. Vysoká miera inkoherecie, nestability a nepresnosti je príznakom vekovosti, ale aj asociatívnej imaginatívnosti. Z hľadiska *dokumentárnej vecnosti* je to obmedzujúce, z *chvejivého, estetického* hľadiska literárneho textu produktívne. Text rozhovorov v *Navrávačkách s Dominikom Tatarkom* má otvorenú te-

matickú a jazykovú podobu. Dvadsať číslovaných nahrávok si ponecháva pôvodnú staccatovú formu diania a rozprávania s mnohými tematickými odbočkami, prerývanými a návratnými témami, zámlkami, tematickými a štylistickými opakovaniami tých istých rétorických figúr a motívov, pospájaných voľným, asociatívnym blúdením mysle, pričom celé rozprávanie sleduje prostredníctvom navádzacích otázok E. Štolbovej prerývane aj tok Tatarkovho života. Ako vyplýva zo správy Márie Šimkovej o úprave textu, upravovatelia postupovali systémovo, ich zámerom bolo ponechať v písomnej podobe textu čo najviac stôp, indexálnych signálov a indícií pôvodnej hovorenej podoby rozhovorov.

V *Navrávačkách* sa striedajú dvaja dialogickí partneri, čo je graficky vyznačené samostatným uvedením každej repliky. Medzi jednotlivými prehovormi sú grafické medzery v texte. Zmenu významového rytmu nevyznačuje len číslovanie nahrávok, ale vo vnútri jednotlivých nahrávok sú texty oddelené celoriadkovými vodorovnými čiarami s grafickým logom. Nahrávky síce nemajú časové údaje, ale možno predpokladať, že zodpovedajú časovej linearite nahrávania, a v zásade ich napriek mnohým digresiam atrahuje, navzájom k sebe priťahuje istá základná, hoci mnohými odbočkami prerývaná lineárna časová postupnosť. E. Štolbová vystupuje v rozhovoroch priamo, „*spočiatku sú dominantné monológy D. Tatarku, do ktorých E. Štolbová vstupuje ako podporovateľ jeho prehovoru (súhlasné ano, pomoc pri hľadaní vhodných slov)*“, ale „*ako si D. Tatarka a E. Štolbová postupne zvykli na prítomnosť magnetofónu a prechádzali k aktuálnejším témam, do ktorých boli obaja zaangažovaní, tak Navrávačky nadobúdali výraznejší dialogický charakter (niekedy sa roly úplne vymenili a D. Tatarka sa dostal do pozadia)*“ (Šimková, 2000, s. 318).¹¹

Aj keď *Navrávačky s Dominikom Tatarkom* nezachytávajú non-verbálne emocionálne prejavy (dôraz, rozhorčenie a pod.) a vynechávajú niektoré kontaktové a konektorové prostriedky a tzv. výplnkové slová (*vieš, a tak, no, no, a tak, povedzme*) (tamže, s. 319), usilujú sa maximálne preniesť do písaného textu vlastnosti hovoreného prehovoru, slovosled, pauzy, nedokončené a prerušované výpovede: „*všetky sú naznačené predovšetkým troma bodkami, ktoré sú pre pauzu a ne-*

11 V celej pasáži sa opieram o zistenia M. Šimkovej z citovaného textu.

dokončenú výpoveď výlučným grafickým signálom; v prípade výraznejšieho intonačného predelu boli ponechané okolo troch bodiek medzery“ (tamže, s. 317). Niektoré sprievodné znaky (smiech, kašeľ) boli uvedené v zátvorkách. Intonácia výpovedí (otázka, rozkaz, oznámenie) bola a ostala v pomerne neutrálnej podobe. Ďalší priebeh intonácie vyznačili klasické prostriedky ako čiarka, bodka, dvojbodka, pomlčka, s častým výskytom dvojbodiek, označujúcich bežné výpočty, vnútorné monológy a repliky iných osôb. Pomlčky slúžili na vyznačenie istého významového zlomu vo vnútri výpovede. Bodky a čiarky boli umiestnené podľa skutočného priebehu intonácie, nie vždy v súlade so štandardmi spisovnej normy. Pauzy, nedokončené a prerušené výpovede vyznačovali predovšetkým tri bodky, v prípade výrazného intonačného predelu ostali okolo troch bodiek medzery (tamže, s. 317).

Zhrnújúco možno povedať, že *Navrávačky s Dominikom Tatarom* si zachovali v maximálnej miere autentickosť oral history ako dokumentu osobného svedectva. Autentickosť tu pritom neznamená nejakú mimotextovú vlastnosť aktuálnej skutočnosti, ale štylistickú vlastnosť samotného textu, ktorého základným atribútom je to, čo nazval Aristoteles neumeleckým prostriedkom presvedčovania. Neumelecké však neznačí neumelé. Je vlastnosťou oral history ako textu, ktorý je dokumentárnym individuálnym svedectvom ľudského prežívania minulosti a jeho rámec tvoria veľké historické udalosti. Ich intenciou je čo najpresnejší transfer hovoreného slova do písaného textu, ktorý zaručuje jeho stabilitu aj pri zníženej miere koherentnosti. Jeho základnou vlastnosťou je autentická dokumentárnosť.

IV.

Navrávačky s Dominikom Tatarom vyšli v edícii N. Gašaja, ako píše v *Slove k čitateľom*, v „autentickej a jedinečnej podobe“ „so zámerom vydať kompletne Navrávačky ako trvalé Tatarovo želanie, aby sa k jeho dielu konečne pristúpilo bez manipulácií a aby boli skutočnosť k jeho osobe a tvorbe vyrieknuté pravdivo“, takže autorka a editor „sa rozhodli pre vydanie, ktoré by nieslo pečať dôveryhodného dokumentu, pokiaľ možno s minimálnym množstvom zásahov“ (Gašaj, 2000, s. 7 – 8).

Gašajov úvodný editorský text je apodiktický. Kládne proti sebe „pravdivosť“, „nemanipulatívnosť“, „autentickosť“, „dokumentárnosť“ svojej edície proti „manipulatívnym zásahom“ edície M. M. Šimečka a J. Langoša. Ide však o nedorozumenie. V skutočnosti nejde o rozdiel autentického a neautentického vydania *Navrávačiek*, ale o dva texty s odlišným autorom, naratívom, sujetom. A najmä s odlišnou funkciou. Lebo ak ide v Gašajom editovaných *Navrávačkách s Dominikom Tatarom* E. Štolbovej o *dokumentárnu autentickosť*, v prípade *Navrávačiek*, ktoré pripravili pre vydanie J. Langoš a M. M. Šimečka, signoval a autorizoval D. Tatar, ide o *estetickú autentickosť*. V oboch prípadoch ide o rozdielne textové stratégie a odlišnú rétoriku. Nie je to však tak, že v jednom prípade by bola autentickosť mimotextovou a v druhom textovou vlastnosťou – v oboch prípadoch je autentickosť štylistickou, rétorickou textovou kategóriou. Práve porovnanie oboch textových variantov potom umožňuje uvedomiť si tento fakt.

Tento rozdiel nie je formálny. Na základe magnetofónových záznamov E. Štolbovej vznikli totiž fakticky dva texty. Prvým je „*individuálny dobový dokument*“ E. Štolbovej ako súčasť sociálnej pamäti, druhým „*autobiografický literárny text*“ D. Tataru. Prvý text má dokumentárnu, druhý estetickú povahu. V tom je ich základný rozdiel, hoci majú spoločné textové východisko.

M. M. Šimečka a J. Langoš urobili do prepisu E. Štolbovej významné zásahy, ďaleko prekračujúce editorské zvyklosti. Ich výkon sa dá pokojne označiť za Tatarom autorizovanú spoluprácu na texte. Predovšetkým zmenili architektúru celého textu. Zrušili dialogickú povahu rozhovorov a transformovali text do monologického mimetického naratívu. To je významná zmena. Pokiaľ sa totiž v Štolbovej *Navrávačkách* obracal Tatar na Evu ako moderátorku a účastníčku rozhovorov a čitateľ ostával tým tretím, alebo tým, koho nazýva Gumbrecht *pozorovateľom druhého rádu*, v monologických *Navrávačkách* oslovuje Tatarovo autobiografické JA v apostrofovej druhej osobe jednotného čísla jednak zamlčaný subjekt (E. Štolbovej), ale priamo aj neprítomného čitateľa, čím sa zvýšil práve prítomnostný, hovorený charakter písaného textu a v ňom rola *hlasu*.

Obaja editori urobili množstvo textových výpustiek, fakticky skrátili rukopis o dve tretiny. Zároveň jednotlivé časti popresávali

a usporiadali tak, aby zvýšili koherenciu a stabilitu textu. Zvýšili mieru konexie medzi asociatívne blúdivými pasážami mysle a jednotlivé pasáže vzájomne prepojili do súvislejších celkov. Zmenili celý rámec textu, jeho začiatok a koniec. Začiatok sa oslovením stal vstupom do autorovho rozprávania. Aj keď tu už ostáva E. Štolbová prítomná len latentne, ako skrytá načúvajúca postava príbehu, priame apostrofické oslovenie a pôvodne dialogická forma teraz už monologizovanej narácie si ponechali niektoré znaky prítomnostnej povahy rozhovoru, a to najmä smerom k čitateľovi, ktorý sa stal priamou súčasťou oslovenia a implicitne aj diania.

M. Šimečka s J. Langošom eliminovali používanie češtiny v Tarkových a slovenčiny v Štolbovej prehovoroch. V dialogickej podobe rozhovoru boli vzájomnými ústretovými gestami oboch partnerov, aj akousi česko-slovenskou či slovensko-českou kurtoáziou, ale v monologickom literárnom texte by pôsobili rušivo.

Týmto a ďalšími významovými, ale aj mediálnymi posunmi (scénická, performatívna vs. prozaická, referenčná stránka textu, uvádzanie mien subjektov rozhovoru vs. zamlčaná prvá rozprávačská osoba, členenie nahrávok na jednotlivé rozhovory vs. kapitoly textu a pod.) sa zmenila celá faktúra textu. Potvrďuje sa tým to, čo som už uviedol – že všetky zmeny vyznačuje základný posun a prechod od autobiografického svedectva ako dokumentu k autobiografickému literárnemu textu a premena dokumentárnej na estetickú funkciu textu, v ktorom ostáva uchovaná pôvodná fascinácia sprítomnenia „*intenzity životných okamihov*“.

Šimečka s Langošom však ponechali v texte všetky vlastnosti textu, ktoré opísala M. Šimková, a ostávali v písanej podobe stopami jeho pôvodnej hovorenej podoby. Nie náhodou tieto vlastnosti zodpovedajú tomu, čo identifikoval Milan Jankovič v neskorých autobiografických textoch Bohumila Hrabala (Jankovič, 1996, s. 135 – 136; 2005, 255, 258, 259, 261, 262, 267) ako princíp uvoľnenej reči, spodný hlas za príbehmi a spomienkami na minulý život, zmiznutie bodiek na konci vety, anakolúty vo vetnej stavbe, excesívny výskyt troch bodiek, prítomnosť nesúrodých miscelaneí, letnosť a roztrieštenosť poznámok na okraj vlastného života a vlastného chápania literatúry a umenia, a pravdaže aj doby, ktorú autor zaujato spoluprežíval, denníkové záznamy, najčás-

tejšie vo forme listov, útržky spomienok, citátov, úvah, ktoré sa môžu rozbiehať do drobných príbehov, osobné spovede, pozorovanie prírody, života mačiek, ale tiež reflexie nad podnetmi z duchovnej oblasti, filozofie a aj politiky, opakované citáty, larvatus prodeo (u Tarku vo forme jednotlivých zvrátov, meniacich sa opakovaním na jeho autorské idiomy a frazeologizmy), plynulé a ostro lomené prechody od osobného k verejnému, striedanie rýchleho a pomalého, vzrušivého a malátneho tempa, text ako zmes nesúrodosti. Bohumil Hrabal to nazval poetikou zadržovaného pádu, ale dalo by sa hovoriť aj o estetike ubúdania.

V.

Koniec Tarkovho textu je významovo nahustený a dáva textu celkové melancholické vyznenie a naladenie. V podstate je alúziou na to, čo sa nazýva oceánickým pocitom Leibnizovej monády či thalassálskej regresie, vedúcej späť do pôvodného mora mystickým epifánickým pocitom splynutia v Ničom. Tento oceánický pocit splynutia tvorí pravdaže iný literárne ontologický základ ako moderné inaugurovanie autonómneho a autentického *subjektu* a jeho postupný rozklad, rozdupenie a rozpad, či foucaultovské rozplynutie subjektu. Stáva sa otázkou stratégie autobiografického písania ako výrazu ontológie *rozpoloženia*, heideggerovského *Befindlichkeit*, prítomnej skúsenosti meniacej sa na skúsenosť prítomnosti a sprítomnenia životných okamihov.

Najmarkantnejším prípadom v celom texte je pasáž, ktorá je v *Navrávačkách s Dominikom Tarkom* na nepríznakovom mieste, roztrúsená medzi inými motivickými pasážami uprostred sedemnásteho rozhovoru, za ktorým nasledujú ešte ďalšie tri. Tarkova výpoveď je rozložená do dvoch sekvencií:

„(1) E. Š.: *Nejdřív si do ní skočil. Do studené řeky?*

D. T.: *Ano, do řízné řeky. (E. Š.: Jaké?) Řízná. (E. Š.: Řízná.) Řízná. Mal som pocit vždy: nejaká taká nejaká taká odvaha skočiť do neznámeho živlu. Ty, ale to je mystika. Tento pocit života je najúžasnejší. [...]*

(2) E. Š.: *To je jedno. Ale ten pocit mi řekni: na moři a s tou blánou.*

D. T.: *Ale tak... Prvý pocit – skočil som do rieky, krásnej, říznej, tak akurát studenej, to bol iste Váh. Rieka ma nesie, nesie, takou dolinou zelene, zelene. Rieka je povedzme tmavá, smutná, vieš, a príde, dovezie ma,*

donesie ma bezstarostným životom kdesi, do, do nejakého ústia. Tam sú aj víry a je to ešte stále smutné, a napokon som na širom mori. Na širom mori, belasé more, zvlnené, s malými drobnými vlnkami a si poviem: vidíš, ja sa nebojím, ja sa nebojím. Som sa vystrel, prehol, ruky, nohy rozťahal: More, teraz ma kolíš! A som si pomyslel: tvoje telo je pokryté tenkou blankou, nie kožou, tenkou blankou, ktorá sa rozpustí – a ty sa rozplynieš“ (Štolbová, 2000, s. 237).

M. M. Šimečka s J. Langošom premiestnili túto textovú pasáž celkom na koniec *Navrávačiek*, na miesto textu s najvyššou mierou príznakovosti: „Skočil som do rieky, tak akurát studenej. To bol iste Váh. Rieka ma nesie, nesie takou dolinou zelene. Rieka je tmavá, smutná. A donesie ma bezstarostným životom do svojho ústia, kde sú víry. Je to ešte stále smutné. Ale napokon som na širom mori. Belasé more, zvlnené malými, nežnými vlnkami. A ja si poviem: Ja sa už teraz nebojím. Ja sa nebojím. Podo mnou sú nekonečné priepasti a nijaký breh naokolo. Nič. Ja sa ale nebojím.

Vystrel som sa, prehol, ruky, nohy rozťahal. More, teraz ma kolíš! A som si pomyslel: Tvoje telo je pokryté tenkou blankou, nie kožou, ale blankou, tenkou blankou, ktorá sa rozpustí, a ty *splynieš*“ (Tatarka, 2013, s. 100).

Pripomeniem na tomto mieste len jeden detail, hoci práve v detailoch a nuansách je najzreteľnejší rozdiel oboch verzií. Tatarkov literárny text sa končí slovom *splynieš*. Je to celkom posledné, veľmi markantné slovo textu, lebo prvé a posledné slová vyznačujú textové rámce. Štolbovej magnetofónový záznam sa na konci tejto nedialogickej pasáže končí slovom *rozplynieš*. Táto významová nuansa je zdanlivo nepatrná, ale predsa len obsahuje podstatný významový rozdiel. Rozplynúť sa v niečom znamená stratiť svoju identitu, splynúť s niečím znamená nadobudnúť premenou identity JA novú identitu JA = MY, v ktorej splyva individuálna autobiografická pamäť so sociálnou a s transcendentálnou pamäťou.

VI.

Čo však znamená obraz *široho, belasého mora, zvlneného malými, nežnými vlnkami*, ktorým Tatarkovo autorské Ja prekonáva strach

z *Ničoho* a trikrát opakuje, že sa už teraz ale nebojí? Mora, ktoré kolíše vystreté, prehnuté telo s rozťahanými rukami a *pomyslene*, či presnejšie *pomyselne*, vo sne, v imaginácii ho v stave *latencie kolíše*, až kým sa v ňom telo nerozpustí a človek s ním *nesplynie*? Čo znamená slovo *splynieš* ako posledné slovo knihy?

A čo znamená rozdiel v apostrofovaní, oslovení v prvej vete knihy, adresované Eve ako *tomu druhému*, a v poslednej vete knihy, v ktorej zastupuje gramatická druhá osoba jednotného čísla Ty sebaoslovenie, oslovenie toho druhého, ale aj tých druhých, čiže každého? Význam tohto posledného miesta *pacifistického splynutia starého pustovníka vo všehomíre* si v *Navrávačkách* všimol Valér Mikula, keď napísal, že sa končia „snovým obrazom, ktorý môžeme vnímať ako anticipáciu vlastnej smrti“ a že „na konci Tatarkovej cesty je aj nič zmysluplné – a to je zásadný rozdiel od prázdnoty, ktorú jeho hrdina pociťuje (či aspoň deklaruje) nad kalným potokom v Rozprávke o prichádzajúcej jari“ (Mikula, 2013). Povedzme len, že toto *zmysluplné nič* nie je od V. Mikulu pri jeho vzťahu k Tatarkovmu *démonovi pátosu* málo.

Z. Kazalarska potom charakterizuje „šumenie zvlneného mora, večné variovanie prílivov a odlivov“ ako prejav performativity *Navrávačiek*, prítomnej latentne už v *Pisáčkách*, a poukazuje na jeho korešpondenciu s vlnovitými čiarami, „ktorými Tatarka graficky vyjadruje svoju nekonečnú nežnosť v niekoľkých listoch Erike Podlipnej (Ill.5)“ a pripomínajú jej „ešte neviditeľný pohyb rozhlasových vln ako predpoklad komunikácie na diaľku a vyvolávajú asociácie s figúrami kriviek“ (Kazalarska, 2013).

Prechod od ríše písmen do ríše kriviek, ktorý sa odohráva na ľavom okraji listového papiera, interpretuje so Stefanom Riegerom ako sľub evidencie, ako špekuláciu o mieste, povahe a pôvode latentných, skoro neviditeľných a ťažko vysloviteľných fenoménov: „Na rozdiel od symbolického poradia ‚mŕtvych‘ a ‚nemých‘ znakov abecedy sú krivky podľa Riegera figuráciami a stopami života, pomocou ktorých sa nám to nezachytiteľné a neprístupné v prírode (pohyb hrtana a hlasiev, pulz, dýchanie, cirkulácia krvi, individuálna motorika tela a chôdze) dostáva priamo do očí. Pojmovým aparátom nemeckého teoretika performativity Dietera Merscha možno označiť plynulý prechod od excesívneho opakovania písmena M do vlnovitého pohybu písúcej

ruky po listovom papier ako ,tranzit zo symbolického k performatívnemu: od bohatej symboliky morského pohybu do predstavenia číreho pohybu kolísania a vlnenia, od definitívneho produktu písaciek do procesuálnej gestiky písania, čiarania a čmárania,¹² od semiosis do aisthesis“ (tamže).¹³

Fedor Matejov nazval tento Tatarkov spôsob výrazom oceánického pocitu: „Fatálne priebehy všetkých týchto nesentimentálnych, fragmentárnych ,románov v listoch‘ nenechávajú paradoxne za sebou čiru významovú (s)púšť, pisateľ tápavo obkružuje utopickú zónu, vlastne miesto-nemiesto, kde sa ,oceánicky‘ stierajú rozdiely slasti a reality, stierajú nielen prírodné dané, ale aj sociálne kodifikované rozdiely veku, pohlavia a rolí, intervaly krásy a chátrania, nehy a krutosti, aktivity a pasivity, kde sa telesnosť oslobodzujúco animalizuje, prechádza regresom a jazyk sa odpútava od lexikálno-gramatickej artikulovanosti a kodifikovanej znakovosti, aby prešiel do číreho, limitného fónického skupenstva vyžarujúcej odkázanosti, objímajúcej afektivity alebo dožadujúco-expandujúcej expresivity, odtiaľ zrejme podstatná časť všetkých tých gestických, štýlových a jazykových ,neprístožností, opakovaní a vyšinutí v Tatarkových ,písacích“ (Matejov, 2005, s. 219).

Oceánický pocit je jedným z kľúčových, hoci skôr zriedkavo používaných kultúrnych pojmov. V modernej tradícii má minimálne dva zdroje. Vo fenomenologickej tradícii ho použil Hermann Schmitz, na ktorého odkazuje Josef Vojvodík: „V strachu, v okamihu zdesenia

12 Vo svojej štúdií o diele umelca Cy Twombly rozlišuje Roland Barthes medzi produktom a produkciou, medzi činom a gestom takto: „Čo je gesto? Niečo prídavné k činu. Čin je tranzitívny, chce len prívodiť objekt, výsledok; gesto je neurčitou a vyčerpateľnou sumou dôvodov, pudov a zotrvačností, ktoré obklopujú čin atmosférou (v astronomickom zmysle slova)“ (Barthes, 1990, s. 168).

13 Z. Kazalarska sa v súvislosti so Stefanom Riegerom odvoláva na jeho publikáciu *Schall und Rauch. Eine Mediengeschichte der Kurve*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, s. 28: „Je to operatívny moment prekladu z jedného stavu do druhého, ktorý uvoľní mohutne pôsobiacu fantazmu: tá sa zameriava na čiru, nevyčerpateľnú rozmanitosť latentných foriem a špekuluje, čiastočne nie veľmi zdržanlivo o svojom mieste v prírode, konceptualizovanom v každom detaile“ a v kontexte s uvažovaním Dietera Merscha na jeho knihu *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (2002, s. 214). Poslednému odseku *Navrávačiek* venuje pozornosť aj Mária Bátorová a vysvetľuje si ho po svojom: „Len čo ho [Tatarku, pozn. P. Z.] strach opúšťa, navracia sa do štádia dieťaťa. More, ktoré je zrazu všetko v jednom, ho kolíše do zániku. Táto holistická predstava je celkom v jeho intenciách myslenia o skutočnosti o vzťahu jednotlivého a globálneho“ (Bátorová, 2012, s. 135).

alebo prudkej bolesti dochádza spravidla k maximálnej redukcii telesne pociťovanej priestorovosti. Nahé tu je v tejto koncepcii radikálnou opozíciou k radosti a rôznym stavom povznesenosti, sprevádzaným rozširovaním priestoru tela najrôznejšími smermi až k ,oceánskému‘ pocitu absolútnej bezbrehosti v stavoch extázy. To, čo má Schmitz na mysli, je nevyhnutná skúsenosť pobytu človeka (v zmysle Dasein) ako tu-pobytu, totiž tu, v mojom tele“ (Vojvodík, 2006, s. 31 – 32).¹⁴ Fenomenologický základ má aj pojem rozpoloženia, ktorý zaviedol Martin Heidegger ako jeden zo základných ontologických pojmov a jednu zo základných vlastností ľudskej existencie, ktoré nazýval existenciálmi.

Druhým zdrojom pojmu oceánický pocit je psychoanalýza. Podľa nej sa utvára v detstve, žije v hĺbkach našej duše ďalej a v dospelosti ho zažívame ako oceánický pocit (Ferenczi) alebo večnú túžbu (Lacan). V psychoanalytickej tradícii ho použil Sigmund Freud polemicky proti Romainovi Rollandovi, ktorý ho spájal s citom a pocitom „večnosti“, „čohosi neohraničeného, nesmierneho, akoby ,oceánického“, s predstavou „neohraničenosti a súzáležitosti so všetkým, ten istý, ktorým môj priateľ vysvetľuje ,oceánický pocit“ (Freud, 1989, s. 316, 318). Napriek tomu však spravil oceánický pocit kariéru pod Freudovým, a nie Rollandovým menom.

V súvislosti s Leibnizovým výrokom odkazuje na oceánický pocit Gilles Deleuze: „Len čo som zistil tieto veci [krízy, pozn. P. Z.], myslel som, že vplávam do prístavu; akonáhle som sa ale pripravil, že začnem premýšľať o zjednotení duše s telom, vrhlo ma to naspäť na otvorené more“ (Deleuze, 1993, s. 150). Odkaz na Gottfrieda Wilhelma Leibniza, ale mohli by sme sa oprieť aj o Immanuela Kanta a Georga Wilhelma Friedricha Hegela, ukazuje, že pojem oceánického pocitu má staršiu tradíciu. Paralely k nemu uvádza Thomas K. Gugler v *oceánickom pociť nesmrtelnosti*, kde nachádza analógiu v Madhovom (1238 – 1317) pojme *bhakti*, pochádzajúcom z indického učenia Dvaita-Vedānta (Gugler, 2009, s. 81 a n.).

Oceánický pocit je metaforickým pojmom; má imaginatívnu

14 Názorné príklady skúsenosti s „oceánskym pocitom“ pri recepcii umeleckých diel poskytuje podľa Vojvodíka J. J. Winkelmann a Ch. Baudelaire, ktorý sa pokúsil verbalizovať extatické pocity, aké zažíval počas Wagnerovho parížskeho koncertu.

podobu. Je synonymom stavu exaltovaného vytrženia a tvorivej extázy pri plnom prežívaní tvorivého aktu. V patologickej forme sa môže dostavovať pri niektorých psychických poruchách alebo intoxikácii a je príznakom extenzívneho narcizmu, zmierňovaného vierou. To všetko sú napokon príznaky excesívneho písania neskorého Tatarku.

Gernot Böhme opísal rovnako ako H. Schmitz tie isté dve extrémne skúsenosti, ktoré súvisia s ľudským *rozpoložením*. Na jednej strane *atmosféru* bolesti a desu, na druhej *oceánického pocitu*. Tento pojem odvodil síce od tvarovej psychológie a označil podľa neho „stav sebačítania, v ktorom sa stáva vlastné tu nezretelné a ja sa strácam v diaľke, stávam sa v istom zmysle slova zajedno so svetom“ (Böhme, 2001, s. 79), ale podstatné je niečo iné. Böhme nemá veľký zmysel pre mystické interpretácie oceánického pocitu, píše o ňom ako o opojnej skúsenosti rozplynutia sa v atmosfére a pripisuje ho rozličným situáciám uvoľnenia, Panovej nálade či obedňajšiemu pozabudnúcemu sa driadaniu v letnej prírode. Podstatné je, že obe extrémne rozpoloženia – bolesti a desu a oceánického pocitu – sú charakteristickými spôsobmi, ako pocítiť vlastný pobyt vo svete či tu-bytie.

Nevieme, odkiaľ čerpal Tatarka obraz *oceánického pocitu* a *splynutia*. Možno od Freuda. Poznal ho dobre. Bol celý život rezonárom cudzích a vlastných imaginácií a stačil mu malý podnet. V každom prípade však práve oceánický pocit a jeho obraz završuje život D. Tatarku. V tomto zmysle je jeho posledným slovom. Jeho, ale aj J. Langoša a M. M. Šimečku. Je sumou jeho celoživotného vnímania a rozpoloženia a *aisteticky* na svojom mieste.

Pramene:

- JENČÍKOVÁ, Eva – PODLIPNÁ, Erika (eds.): *Listy Dominika Tatarku Erike Podlipnej*. Bratislava : Veda, 2012.
PODLIPNÁ, Erika: *Koláž*. Bratislava : Fragment, 1993.
ŠTOLBOVÁ, Eva: *Lamento*. Praha : Thalia, 1994.
ŠTOLBOVÁ, Eva: *Navrávačky s Dominikom Tatarkom*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2000.
TATARKA, Dominik: *Navrávačky*. Bratislava : Artforum, 2013.
TATARKA, Dominik: V požičovni revolverov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 81, 1965, č. 5, s. 9 – 19.

Literatúra:

- BARTHES, Roland: Cy Twombly oder Non multa sed multum. In: BARTHES, Roland: *Der entgegengekommene und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990, s. 165 – 183.
BÁTOROVÁ, Mária: *Dominik Tatarka. Slovenský Don Quijote*. Bratislava : Veda, 2012.
BOMBÍKOVÁ, Petra: Materiály o živote a diele Dominika Tatarku. In: *Slovenská literatúra*, roč. 40, 1993, č. 2 – 3, s. 112 – 117.
BÖHME, Gernot: *Asthetik*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001.
DELEUZE, Gilles: *Unterhandlungen 1972 – 1990*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1993 (pôvodne Pourparles 1972 – 1990, 1990).
DÜWELL, Susanne: „Fiktion aus dem Wirklichen“. *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2004.
FELDEK, Lubomír: *Ťahák z dejín slovenskej literatúry alebo Od Lomidreva po Malkáča*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013.
FREUD, Sigmund: Nespokojenosť v kultúre. In: FREUD, Sigmund: *O človeku a kultúre*. Praha : Odeon, 1989, s. 316 – 380.
GAŠAJ, Norbert: Slovo k čitateľom. In: ŠTOLBOVÁ, Eva: *Navrávačky s Dominikom Tatarkom*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2000, s. 7 – 8.
GLANC, Tomáš: Vzpirání se reprezentaci: Poetika přítomnosti. In: VEBEROVÁ, Veronika – BÍLEK, Petr A. – PAPOUŠEK, Vladimír (eds.): *Jazyky reprezentace*. Praha : Nakladatelství Akropolis, 2012, s. 52 – 61.
GUGLER, Thomas, K.: *Ozeanisches Gefühl der Unsterblichkeit*. Berlin : LIT Verlag, 2009.
GUMBRECHT, Hans Ulrich: Umírněný obdiv v rozšířené přítomnosti. K proměně našeho vztahu ke klasikům. In: *Česká literatura*, 2011, 59, č. 3, s. 420 – 429.
JANKOVIČ, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha : Torst, 1996.
JUROVSKÁ, Michaela: Písacky Dominika Tatarku alebo o slobode. Doslov. In: TATARKA, Dominik: *Písacky pre milovanú Lutáciu*. Bratislava : LIC, 2013, s. 233 – 251.
KAZALARSKA, Zornitza: Naj, príliš, stále to isté: Dominik Tatarka a poetika excesivity. (Písacky/Koláž). In: BÍLIK, René – ZAJAC, Peter (eds.): *Texty Dominika Tatarku*. Bratislava : Veda, 2013.
KOSCHEL, Christine: Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte. In: WEIGEL, Sigrid (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997, s. 17 – 22.
KRÄMER, Sybille: Vertrauen schenken. Üner Ambivalenzen der Zeugenschaft. In: SCHMIDT, Sibylle – KRÄMER, Sybille – VOGES, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld : transcript Verlag, 2011, s. 117 – 139.
LAUER, David: *Sinn und Präsenz*. In: RAUTZENBERG, Markus – WOLFSTEINER, Andreas (Hrsg.): *Hide and seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2010, s. 311 – 324.
MARKOWITSCH, Hans J. – WELZER, Harald: *Das autobiographische Gedächtnis*. Stuttgart : Klett-Cotta, 2005.

MATEJOV, Fedor: Tematické línie neskorej tvorby D. Tatarku ako vodidlá lektúry. In: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005, s. 214 – 222.

MIKULA, Valér: Tatarkova neznáma (čiže vitalistická) tvár. In: BÍLIK, René – ZAJAC, Peter (eds.): *Texty Dominika Tatarku*. Bratislava : Veda, 2013.

PETŘÍČEK, Miroslav, jr: Komparatistika jako způsob myšlení. In: BROUČKOVÁ, Veronika – FAKTOROVÁ, Veronika – MARTINEK, Jakub – SKALICKÝ David (eds.): *Dialog mezi filozofií a literaturou*. České Budějovice : Filozofická fakulta Jihočeské univerzity, 2006, s. 27 – 34.

SCHMIDT, Sibylle – VOGES, Ramon: Einleitung. In: SCHMIDT, Sibylle – KRÄMER, Sybille – VOGES, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld : transcript Verlag, 2011, s. 7 – 20.

SIEFER, Werner – WEBER, Christian: *Ich. Wie wir uns selbst erfinden*. Frankfurt – New York : Campus Verlag, 2006.

ŠIMKOVÁ, Mária: Jazyk(y) a reč v Navrávačkách s Dominikom Tatarkom. In: ŠTOLBOVÁ, Eva: *Navrávačky s Dominikom Tatarkom*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2000, s. 315 – 319.

ŠTRASSER, Ján: *Byť svoj. Rozhovory s Jánom Buzássym*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013.

VACEK, Jaroslav: *Mýtus Věčného Žida [Legendy o Ahasverovi]*. Praha : Dauphin, 2012.

VANĚK, Miroslav – MÜCKE, Pavel: *Teorie a praxe orální historie*. Praha : FHS UK – ÚSD AV ČR, 2011.

VOJVODÍK, Josef: *IMAGINES CORPORIS. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006.

WELZER, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. In: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg : Hamburger Edition, 2001.

ZAJAC, Peter: Edičná poznámka. In: Dominik TATARKA: *Navrávačky*. Bratislava : Artforum, 2013.

Štúdia je čiastkovým výstupom z riešenia projektu Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945. APVV-0085-10. Riešiteľské pracovisko Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava; spoluriešiteľské pracovisko Trnavská univerzita v Trnave, Pedagogická fakulta. Zodpovedný riešiteľ za riešiteľské pracovisko: prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc. Zodpovedný riešiteľ za spoluriešiteľské pracovisko: prof. PaedDr. René Bílik, CSc.

Marek Debnár

Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV, Bratislava

Autobiografia a sebakpísanie

Vo svojom príspevku sa najskôr pokúsím načrtnúť filozofickú perspektívu problému autobiografie. Následne sa zameriam na koncept sebakpísania, ktorý nachádzame v diele Michela Foucaulta.

I.

Autobiografia otvára široký okruh otázok, počínajúc neistou príslušnosťou k žánru a končiac pri problematickej identite písuceho. Spory sa začínajú už pri pokuse definovať kritériá, ktoré by umožnili zorientovať sa v korpuse textov a označiť niektoré z nich ako autobiografické. Napríklad Proustovo *Hľadanie strateného času* môžeme čítať rovnako ako autobiografiu, aj ako román, a to isté platí pre Gidove *Pozemské živiny* alebo Sartrove *Slová*. Akýkoľvek príklad z týchto románov môže byť začiatkom nekonečného sporu o to, či máme autobiografiu čítať ako faktografické svedectvo, alebo ako fikciu. Ešte zložitejšia je situácia pri autobiografiách, ktoré vychádzajú z tradície *Vyznaní* sv. Augustína, kde sa *intentio auctoris* postupne mení na zámer boží. U sv. Augustína nesporne nachádzame autobiografické prvky, ale *Vyznania* by sme mali čítať s ohľadom na *intentio operis*, ktorou je skôr snaha podať svedectvo o predestinácii, než vypovedať o svojom autorovi. Ak aj ponecháme bokom diela vychádzajúce z tradície *Vyznaní*, budeme musieť skonštatovať, že z teoretického ako aj empirického hľadiska je každý jednotlivý prípad autobiografie výnimkou z toho, čo by sa dalo vo všeobecnosti považovať za normu.

Určité formálne špecifikum, ktoré autobiografiu odlišuje od iných textov, spočíva v jej referenčnom poli: nie je v tom, o čom sa hovorí, ale v tom, kto hovorí. Signatár textu je rozprávačom a zároveň subjektom textu, čo na prvý pohľad vyvoláva pocit dôvery. Máme konkrétneho osobu, autora knihy, ktorého meno sa stotožňuje s rozprávačovým ja. Udalosti, ktoré autor opisuje, je možné verifikovať v reálnom svete.

Môžeme nájsť dom, v ktorom autor býval, stretnúť sa s ľuďmi, ktorých poznal, prejsť sa po uliciach či navštíviť miesta, na ktoré rád chodil. Tak dochádza k zvláštnemu prepojeniu empirického autora signujúceho dielo s implikovaným autorom, ktorého v diele stretávame. Výsledkom tejto zrkadlovej štruktúry je, že sa čitateľ autobiografie dostáva do pozície sudcu, ktorého úlohou je overovanie autenticity signatúry, a to aj napriek tomu, že autobiografický text vykazuje veľké množstvo neoveriteľného. Autor totiž pôsobí na čitateľa aj tým, že sa mu snaží sprostredkovať časť svojej inherentnej reality, tzv. portrét svojho vnútorného života, v ktorom odhaľuje akési osobné, intímne, pred ostatným svetom zahalené ja. Legitímnou súčasťou autobiografie sú preto aj sny, túžby, zámery alebo najvnútornejšie myšlienky autora, ktoré sú z pozície čitateľa overiteľné asi ako existencia asteroidu G-313.

Autobiografia tak svojou heterogénnou povahou pred nás kladie dve ilúzie. Prvá je založená na viere autora, že sa mu podarilo dosiahnuť taký stupeň sebazpoznania a seba porozumenia, že dokáže sám seba prezentovať ostatným, čo je ilúzia *par excellence*. Druhá spočíva v domnienke, že autobiografia vychádza zo života, akoby bola výsledkom života samého, a to aj napriek tomu, že ju nevytvoril život, ale písanie, teda činnosť podliehajúca určitým pravidlám jazyka. Dôsledkom spomínaných ilúzií je, že sa v autobiografii, na rozdiel od iných umeleckých foriem literatúry, chápe písmo len ako technický prostriedok zápisu osobnosti niekoho tak, akoby šlo o jeho fotografiu.

Táto ilúzia sa stane zrejmejšou, ak si ukážeme, ako k písmu pristupovala moderná jazykoveda. Ferdinand de Saussure v šiestej kapitole *Kurzu všeobecnej lingvistiky* o písme hovorí: „Jazyk a písmo sú dva odlišné znakové systémy, pričom druhý existuje výlučne preto, aby reprezentoval prvý... Avšak písané slovo je tak úzko späté so slovom hovoreným, ktorého je obrazom, že si nakoniec prisvojuje hlavnú úlohu a reprezentácii zvukového znaku sa potom prikladá rovnaká dôležitosť ako tomuto znaku samotnému, ba väčšia. Je to, akoby sme verili, že pre poznanie niekoho sa treba pozerieť skôr na jeho fotografiu než na tvár“ (de Saussure, 1989, s. 45). Obrátený vzťah jazyka a písma, ktorý de Saussure kritizuje v prácach svojich predchodcov, mal podľa neho fatálne dôsledky: „čím menej zastupuje písmo to, čo má zastupovať, tým viac silnie tendencia chápať ho ako základ“ (tamže, s. 52). F. de Saussure sa

síce vo svojom koncepte lingvistiky dištancuje od písma, mali by sme si však uvedomiť, že lingvistika bola pre neho len jedným z podsystémov semiotiky, preto v ďalšej kapitole *Kurzu* dodáva, že „svedectvo písma má cenu, len ak je interpretované“ (tamže s. 61). Ilúzia, ktorá chápe písmo len ako nástroj, nás oprávnenne naplnia nedôverou. Ak sa poučení modernou jazykovedou vrátime k problému autobiografie, nemôžeme už o nej uvažovať bez ohľadu na špecifický charakter písma, z ktorého je zrejme, že každé čítanie a nakoniec aj písanie je len interpretácia. Intencia autora píšuceho autobiografiu je potom niečím celkom odlišným než svedectvom, ktoré v autobiografiách mylne hľadáme. Otázkou potom zostáva, aký subjekt autobiografia konštituuje.

Spomenuli sme, že čitateľ autobiografie kvôli jej zakotvenosti v referenčnom rámci života konkrétnej osoby berie na seba rolu transcendentálnej autority. Avšak táto autorita je len domnelá, ak si uvedomíme fakt, že každé zobrazovanie života je selektívne. Etela Farkašová v štúdiu *Autobiografia a jej subjekt: de/re/konštrukcia subjektu v písaní jeho/jej vlastného života* (1996) v tejto súvislosti hovorí, že „spolu s postmodernistami viaceré feministické teoretičky odmietajú v autobiografickom písaní prezumpciu referenčnosti a argumentujú tým, že autobiografické ja je textovou konštrukciou, že všetky ja v písanej, hovorenej alebo akejkoľvek inej forme autobiografie sú čiastočne alebo celkom nereferenčné“ (Farkašová, 1997, s. 286). Autor v procese písania selektuje svoju životnú skúsenosť a reinterpretuje sám seba z určitej perspektívy, žiaden život sa však neodohráva len v jednej perspektíve. Navyše, je zrejme, že ja, s ktorým sa ako čitateľa stretávame v texte, sa konštituuje ako subjekt iba a jedine v rámci procesu čítania. Napriek tomu však heterogénna povaha autobiografie nejakým spôsobom na realitu života odkazuje. Pokiaľ pripustíme, že „autor je textová stratégia, schopná ustanovovať sémantické vzťahy tak, aby bola v procese čítania napodobená“ (Eco, 1997, s. 35 – 36), musíme pripustiť aj to, že autobiografia svojho empirického autora určitým spôsobom reprezentuje. Výsledkom tejto reprezentácie je však len konštrukt nejakého ja, ktoré sa pred čitateľom, respektíve v interakcii s ním utvára. Pre nás, filozofov, je dôležité, že tento moment so sebou prináša aj gnozeologickú perspektívu, teda určitý typ poznania sveta zobrazeného v interpretácii autora. Práve v tomto mieste sa autobiografické texty dostávajú do styku s angažovanou literatúrou.

Podľa koncepcie angažovanej literatúry J.-P. Sartra je spisovateľ verejnou funkciou a ako taký by mal vždy zastávať určité stanovisko. Angažovaná literatúra sa preto vzdáva poetickej funkcie jazyka a chápe literatúru iba ako prózu, ktorá by mala byť utilitárna už svojou podstatou. Jazyk je totiž pre Sartra prostriedkom označovania aktuálnych problémov. Narážame tu na dve podstatné skutočnosti. Prvou je eliminovanie poetickej funkcie jazyka, figuratívnosť totiž umožňuje jeho metaforické fungovanie, čím sa zároveň rozkolísava a predlžuje význam textu. To je aj skutočný dôvod Sartrom zdôrazňovanej aktuálnosti spisovateľa, funkcionára zviazaného s dobou a jazykom doby, v ktorej žije. Druhou je utilitárna funkcia literatúry, ktorá sa prejavuje v písaní podľa vopred stanoveného projektu. Výsledkom je, že Sartrov personálny rozprávač, podobný tomu, ktorého nachádzame v autobiografii, buď odhaľuje svoj bezútešný vnútorný svet, alebo len reinterpretuje svoj život či myšlienky tak, akoby podával svedectvo pred akýmsi tribunálom. Autobiografickosť si na rozdiel od angažovanej prózy, ktorej cieľom je prinášať svedectvo doby, len ťažko udržiava odstup od svojho vlastného cieľa, ktorým je zachovanie autenticity. Nie je však možné zachovávať autenticosť, ak písanie chápeme ako spoločenskú funkciu, a už vôbec nie je možné ignorovať poetickú stránku literárneho jazyka a redukovať text na svedectvo, ktoré môže byť aj klamlivé.

Ak sa otázkou autobiografie teraz budeme zaoberať z opačnej pozície, než reprezentuje angažovaná literatúra, a síce z pozície, kde poetická stránka jazyka obsadzuje kľúčové postavenie, najlepší príklad nám poskytnie *rétorika romantizmu*. Predstaviteľ amerického dekonštruktivizmu Paul de Man sa v rovnomennej knihe venuje analýze problému autobiografie, vychádzajúc z Wordsworthových *Esejí o epitafoch*. Wordsworth považoval epitaf za samostatný umelecký žánr, ktorého cieľom je „obnova života pred tvárou smrti“. Jeho eseje predstavujú ucelený systém myslenia, metafor a dikcie, ktorá popiera opozíciu buď/alebo, čím umožňuje „pohyb od jednej krajnosti k druhej pomocou série transformácií, ktoré nenarúšajú rovnováhu ich prvotného vzťahu. Prechádzame tak bez kompromisov od života alebo smrti k životu a smrti“ (de Man, 1984, s. 74). Wordsworthova esej vychádza z myšlienky vyrovnávania protikladov, akými sú mesto a príroda, pohanstvo a kresťanstvo, fragmentárnosť a celistvosť, telo a hrob. Protiklady to-

tiž spája spoločný princíp, podľa ktorého sú pojmy pôvod a cieľ spolu neoddeliteľne zviazané. De Man vo Wordsworthovej analýze epitafov (Miltonov epitaf *O Shakespearovi*)¹ dokazuje prítomnosť trópu známeho pod názvom prosopopeia (personifikácia). „Prosopopeia je figúra autobiografie, vďaka ktorej sa niekoho meno, tak ako v Miltonovej básni, stane zrozumiteľné a zapamätateľné, tak ako jeho tvár. Zaoberajúc sa autobiografiou, zaoberáme sa dávaním a snímaním tvárí, tvárou a od-tvárnenním, figúrou, formou a deformáciou“ (tamže, s. 76). Dekonstruktivistické čítanie esejí odhaľuje, že Wordsworth nebral pri svojej analýze do úvahy ironickú stránku jazyka, ktorú prosopopeia tváre alebo hlasu postuluje. Jazyk irónie je totiž, tak ako písmo, prepojením minimálne dvoch jazykov. Prvého, ktorý pomenúva, respektíve reprezentuje, a druhého, ktorý sa objavuje na strane čitateľa a je simultánne vnímaný ako posunutie významu toho prvého. Bežným dôkazom tejto jazykovej situácie je naša bezprostredná skúsenosť s vtipom. Wordsworth vo svojich úvahách nedokázal eliminovať tento fiktívny hlas, ktorý prosopopeia okrem hlasu živých so sebou prináša. Preto v momente, keď si uvedomíme jej rétorickú funkciu, ako postulovanie hlasu alebo tváre pomocou jazyka, pochopíme, že to, čo sme v texte našli, nie je autor, ale určitý pohľad na svet, ktorý je nám dostupný len v našom vlastnom, autentickom spôsobe porozumenia. Aj preto de Man okrem túžby romantikov po nesmrteľnosti datuje vznik autobiografie obdo-

¹ „What needs my Shakespeare for his honored bones
The labor of an age in piled stones?
Or that his hallowed reliques should be hid
Under a star-ypointing pyramid?
Dear son of Memory, great heir of Fame,
What need'st thou such weak witness of thy name?
Thou in our wonder and astonishment
Hast built thy self a livelong monument.
For whilst, to th' shame of slow-endavoring art,
Thy easy numbers flow, and that each heart
Hath from the leaves of thy unvalued book
Those Delphic lines with deep impression took,
Then thou, our fancy of itself bereaving,
Dost make us marble with too much conceiving,
And so sepulchred in such pomp dost lie
That kings for such a tomb would wish to die“
(John Milton: On Shakespeare; cit. podľa http://www.portablepoetry.com/poems/john_milton/on_shakespeare.html).

bím romantizmu. „Smrť je len prenesené meno situácie, do ktorej nás stavia jazyk, a prinavrátanie smrteľnosti v autobiografii (prosopopeia hlasu a mena) nás zbavuje tváre a hlasu v takej istej miere, v akej nám ju prinavracia. Autobiografia je závojom toho od-tvárnania, ktoré sama vyvoláva“ (tamže, s. 81).

Vidíme, že autobiografia posúva subjekt do polohy, v ktorej vôbec nie je jednoznačne uchopiteľný. Svojou povahou vykračuje za hranice utilitaristického, ale aj poetického diskurzu, ktorý nie je miestom zachovania a ani potvrdenia autenticity subjektu. Možno by sme ju mali nazvať hrou, ktorá pred nami viac než akýkoľvek iný typ textu odhaľuje, že písanie/čítanie je miestom, kde sa stráca a zároveň vzniká určitá identita. Nie je to pocit, ktorý bežne prežívame ako ja, je to konštrukt, ktorý nám umožňuje chápať samých seba v celistvosti, akú nám každodenný život nedokáže sprostredkovať. Preto aj keď je autobiografické ja „iba“ konštruktom, vždy nám sprostredkúva určité porozumenie seba samých. Je zrejmé, že autobiografia je skôr správou alebo záznamom určitej perspektívy porozumenia životu než obrazom nejakého konkrétneho ja. A práve cez toto porozumenie seba samému nás autobiografické písanie navracia späť do lona filozofie k otázke starostlivosti o seba, a tým aj k poznaniu seba samého.

II.

Ak je autobiografické ja naozaj konštruované historicky, kultúrne, diskurzívne, nevyhnutne toto ja spadá pod praktiky objektivácie. M. Foucault, ktorému je venovaná nasledujúca časť príspevku, sa vo svojich skúmaniach zo začiatku osemdesiatych rokov popri technológiách objektivácie zaoberal aj technológiami, ktorými sa človek sám mení na subjekt. Práve v tomto období sa v jeho úvahách objavuje miesto pre určitú prax písania vo vzťahu k subjektu.

V prednáške nazvanej *Technológie seba samého* (1982) Foucault hovorí, že od čias helenizmu sa „starostlivosť o seba samého spojila so sústavnou písomnou činnosťou. Ja sám je čosi, o čom sa dá písať, je to téma alebo objekt (subjekt) písomnej činnosti. Nie je to moderná črta zrodená z reformácie alebo romantizmu; je to jedna z najstarších západných tradícií. Keď sv. Augustín začal písať svoje *Vyznania*, bola

už dobre zavedená a zakorenená“ (Foucault, 2000, s. 196). Autobiografie, denníky, korešpondencia a ďalšie formy písania seba samého Foucaulta nezaujímajú v zmysle estetických hodnôt, ale ako spôsoby subjektivácie diskurzu. Tieto skúmania, rámcované grécko-rímskou kultúrou, odhaľujú, že písanie seba samého bolo od počiatku previazané s požiadavkami sebaspytovania a sebakontroly, ktoré neskôr prebrala a modifikovala kresťanská tradícia. Preto Foucault úvahy o písaní seba samého zasadzuje do širšieho konceptu etiky. U stoikov, menovite u Senecu v spise *De ira*, totiž nachádza určitú podobu sebaspytovania súvisiacu s praxou písania. Sebaspytovanie na rozdiel od kresťanskej spovede je tu iba akýmsi spisovaním inventára: „Chyby, to sú jednoducho neuskutočnené dobré úmysly. Pravidlo je prostriedok na správne konanie, nie na posudzovanie toho, čo bolo v minulosti... Seneca nie je sudca, ktorý má potrestať, ale správca, ktorý spisuje inventár. Je stálym správcom seba samého, nie sudcom svojej minulosti“ (tamže, s. 201). Okrem spisovania inventára o skutkoch, ktoré sa nám v danom dni podarilo alebo nepodarilo vykonať, spomína Foucault aj druhú formu starostlivosti o seba, korešpondenciu. Skúmanie týchto dvoch písomných foriem však postupne ustupuje do úzadia, pretože Foucault zameriava pozornosť na *askézu* (*askésis*) ako súbor praktík upevňovania subjektivity, ktorú od stoikov prebrala a rozvinula kresťanská tradícia.

Rolu písania pri utváraní subjektu Foucault analyzoval až o rok neskôr v samostatnej prednáške nazvanej *Písanie seba samého* (1983). Tento text sa začína analýzou Athanasiovho *Vita Antonii*, jedného z najstarších zachovaných kresťanských textov o povahe duchovného písania. Podľa Athanasia sa písomný záznam činností a myšlienok považoval za nevyhnutnú súčasť asketického života. Askéza nebola len telesným odriekaním, ale myšlienkovou činnosťou, ktorá mala riadiť popudy našej duše. Písať o svojich vnútorných pohnútkach znamenalo vystaviť sa pohľadu iného, a teda aj strachu z odmietnutia a hanby. „Písanie o sebe je tu komplementárne s vylúčením: zoslabuje nebezpečenstvo osamenia; vystavuje činy a myšlienky prípadnému pohľadu zvonka“ (Foucault, 1997, s. 207). Táto forma písania podľa Foucaulta predstavuje významné štádium v celkovom procese, ku ktorému speje ranokresťanská prax askézy, a síce k premene prijatých diskurzov na racionálne zásady konania, inak povedané, k premene diskurzov

vyhlásených za pravdu na étos. Meritum Foucaultovej analýzy písania seba samého spočíva v porovnaní tejto formy s dvomi staršími a rozvinutejšími formami písania seba samého, s hypomnematom a korešpondenciou.

Hypomnemata neboli denníky v zmysle popisu vnútorných zápasov, nemali ani ambíciu odhaľovať tajomstvá svedomia, ale naopak zachytiť už povedané, zhromaždiť, čo človek počul, premyslel si či prečítal. Boli v určitom zmysle nespracovaným materiálom určeným na rozvoj budúcich myšlienok. Tvorili ich najmä poznámky, výpisky z kníh, registre, ktoré „predstavovali materiál záznam prečítaného, počutého a myšlienok, ktoré sa týmto spôsobom podávali ako nahromadené bohatstvo pre ďalšie čítanie a uvažovanie“ (tamže, s. 207). Dôležité je, že tieto zápisky súčasne tvorili rámec pravidelných cvičení ako čítanie, opakované čítanie, meditácie či konverzácie so sebou samým. Foucault o nich hovorí, že v tomto zmysle boli „dôležitým mílnikom subjektívizácie diskurzu“ (tamže, s. 210), pretože zmyslom tohto zhromažďovania materiálu bolo utváranie samého seba.

Z nášho pohľadu tu môžeme pociťovať určitý paradox. Ako si môže človek vytvoriť vzťah k sebe samému pomocou zaznamenávania rozličných fragmentov diskurzu prijímaného takmer všade? Odpoveď nachádzame v samej povahe hypomnemata ako výsledku určitej praxe písania, v ktorej Foucault rozlišuje tri efekty spojené s utváraním seba samého. Prvým je *prepájanie písania s čítaním*, druhým *spracovanie disparátneho*, ktoré nás núti voliť medzi možnosťami, a posledným je *zjednotenie*, ktoré je výsledkom tejto praxe ako celku (pozri tamže, s. 211).

Spojenie čítania s písaním má zabráňovať prílišnému rozptyľovaniu ja: „Písanie ako istý spôsob zhromažďovania toho, čo človek prečítal, a vlastných myšlienok o prečítanom predstavuje cvičenie rozumu, ktoré ho ochráni pred nebezpečenstvom stultity, ktorú by bezmedzné čítanie mohlo vyvolať“ (tamže, s. 211 – 212). Stultitia sa definuje ako duševné rozrušenie, striedanie názorov a prianí, ktoré bráni človeku získať pevný bod vo forme istej získanej pravdy. Písanie hypomnemata zabráňuje tomuto rozptýleniu fixovaním získaných položiek, tak aby bolo možné kedykoľvek sa k nim vrátiť. Foucault pripomína, že v tomto zmysle „hypomnemata predstavujú jeden zo spôsobov, ktorým človek

zabaví svoju dušu myšlienkami na budúcnosť a nasmeruje ju k úvahám o minulosti“ (tamže, s. 212).

Aj keď je úlohou hypomnemata chrániť písuceho pred rozptyľovaním sa, ich písanie je zároveň prácou s disparátnym. Písanie hypomnemata sa tak odlišuje od práce filológa, ktorého cieľom je poznať všetky diela jedného autora. Hypomnemata sú „voľbou heterogénnych prvkov“ (tamže, s. 213), kde nie je dôležité prečítať všetko od nejakého autora, ale vybrať si z jeho učenia vetu alebo maximum, ktorá je v rámci nejakej situácie vhodným a užitočným odporúčaním. „Písanie ako cvičenie seba a pre seba je umením disparátnej pravdy – alebo, presnejšie povedané, cieľným spôsobom kombinovania tradičnej autority už vypovedaného so singularitou pravdy, ktorá sa potvrdzuje v partikulárnych okolnostiach určujúcich jej využitie“ (tamže, s. 213).

Táto zámerná heterogenita však nevyklučuje zjednocovanie. Pod zjednocovaním Foucault nemá na mysli zostavenie súboru, ale niečo, čo vzniká v samom pisateľovi. „Úlohou písania je spolu s tým, čo sme získali čítaním, utvorenie určitého tela (korpusu)... tela toho, kto si prepisovaním prečítaného prečítanému prisvojil, a z jeho pravdy urobil svoju“ (tamže, s. 213). Tento neustály proces čítania a písania formuje v pisateľovi racionálny princíp konania a podľa Senecu, na ktorého sa Foucault odvoláva, aj určitú podobu vlastnej identity. Podľa Senecu by dokonca človek ani nemal upravovať to, čo získa od istého autora, tak aby sa tento dal rozpoznať, ale na základe vybraného čítania a „asimilatívneho písania“ vytvoriť svoju vlastnú identitu, v ktorej bude čitateľná celá duchovná genealógia.

Hypomnemata, prostredníctvom ktorých sa jednotliviec cvičí v písaní seba samého, môžu poslúžiť aj ako surový materiál textov adresovaných iným. Dostávame sa tak k druhej technike písania seba samého, ktorú Foucault v grécko-románskej kultúre nachádza, a síce ku korešpondencii. Napriek určitej podobnosti by sme korešpondenciu nemali považovať za rozšírenie praxe hypomnemata. Pri písaní listu nejde len o udeľovanie rád a prezentovanie našich názorov iným, ale aj o „určitý spôsob ukazovania sa sebe samému a iným“ (tamže, s. 216). Písať list znamená odhaľovať sa, túto „introspekciu však musíme chápať nie ako rozšírenie seba samého sebou samým, ale skôr ako otvorenie sa, ktoré ponúkame druhému“ (tamže, s. 217). Foucault nás pri

tejto príležitosti upozorňuje na to, že začiatok hovorov k sebe netreba hľadať v osobných zápiskoch, hypomnematach, ktorých úlohou bolo formovanie seba prostredníctvom zozbieraného diskurzu iných, ale že ich „začiatok naopak predstavuje korešpondencia s inými a vzájomná duševná starostlivosť“ (tamže).

Spomenuli sme, že romantizmus postuloval autobiografické ja ako pohľad, tvár či stretnutie. Teraz vidíme, že nešlo o vynález romantizmu, ale o techniku písania seba samého, ktorá bola rozvinutá v už oveľa skoršom období. Písať znamená ponúknuť sa pohľadu iného, nechať svoju tvár javiť sa v prítomnosti iného. List je v určitom zmysle akoby bezprostredným stretnutím. „Vzájomnosť, ktorú korešpondencia ustanovuje, neznamená len radu a pomoc; je to vzájomnosť pohľadu a poznávania sa. Písanie listu je formou subjektívácie pravého diskurzu, jeho asimilácie a premeny na osobné vlastníctvo“ (tamže). Foucault nachádza v korešpondencii Senecu, Marca Aurelia a príležitostne aj Plínia dva strategické body, ktoré sa stali „privilegovanými objektmi vo vzťahu písania k sebe samému“ (tamže). Boli nimi opisy tela v zmysle dávania rád o tom, ako prekonať rôzne choroby, a opisy bežných dní.

Pre nás je zaujímavý list zachytávajúci bežný deň človeka, pretože má blízko k cvičeniu, o ktorom sme hovorili pri praxi hypomnemata. Avšak zatiaľ čo hypomnemata boli ustanovovaním seba samého ako subjektu racionálneho konania „prostredníctvom aproprácie, zjednotenia a subjektívácie fragmentárneho diskurzu“ (tamže, s. 221), v prípade listového opisu seba samého išlo o vytvorenie „kongruencie medzi pohľadom iných a pohľadom, ktorý na seba upierame, keď rekapitulujeme každodennú činnosť podľa pravidiel techniky života“ (tamže). Opisy každodenných banalít, správnych alebo nesprávnych činov, pozorovaní alebo mentálnych či telesných cvičení, ktoré nachádzame v hypomnematach a korešpondencii, boli výsledkom etiky orientovanej na čo najdokonalejší vzťah jednotlivca k sebe samému, na ja definované ako ustupovanie do seba, vzťah k sebe samému, život so sebou samým, spoliehanie sa na seba, prospech a potešenie zo seba. V prípade mníšskej notácie duševných cvičení, ktorú Foucault pripomína na začiatku textu *Písanie seba samého*, išlo o odhalenie najskrytejších pohnútok duše tak, aby sa od nich bolo možné oslobodiť. Tieto verbálne cvičenia nemali za cieľ ustanovovanie seba, ale zrieknutie sa seba samého v prospech

asketického spoločenstva, v ktorom aj tie najskrytejšie myšlienky bolo potrebné verbalizovať, a tým sa od nich oslobodiť. V článku o *Technológiách seba samého*, ktorý *Písaniu seba samého* predchádza, nás Foucault upozornil na jeden dôležitý zlom, ktorý sme si nechali na záver našich úvah. V poslednej vete tohto textu hovorí: „Od 18. storočia až do dnes tzv. humanitné vedy včlenili techniky verbalizácie do odlišného kontextu, aby z nich urobili nástroj už nie sebazrieknutia, ale pozitívneho konštituovania nového vlastného ja“ (Foucault, 2000, s. 214). Všetko to, čo sme doteraz o subjekte a písaní povedali, túto hypotézu potvrdzuje.

Koncept seba písania naše úvahy uzatvára. Práve do tohto bodu sa zbiehajú všetky nitky našich skúmaní. A aj keď nejde o vyčerpávajúce riešenie otázok literatúry, autora, subjektu, humanitných vied či filozofie, videli sme, že pomenúva spoločné pole všetkých týchto otázok, vzájomne ich prepája a usúvzťažňuje. Prax písania seba samého a následného privlastnenia si diskurzu neznamená, že môžeme v budúcnosti očakávať plody našej práce v podobe ustáleného súboru univerzálneho poznania. Ide skôr o ustanovenie nového vzťahu k sebe samému. Ja nie je niečo dané, ale je to neustála práca čítania a písania, ktorá utvára našu „vlastnú“ identitu a umožňuje nám s inými zdieľať „naš“ pohľad na svet. Je zrejme, že táto prax má oveľa bližšie k tomu, čo sa považuje za umenie, než ku klasickému vedeckému poznaniu. Voči námietkam, ktoré toto konštatovanie v sebe skrýva, sa môžeme brániť tým, že filozofia vznikla a definovala sa práve ako umenie či zručnosť privlastnenia si fragmentárneho diskurzu v podobe starostlivosti o seba samého ešte v starovekej polis. Preto môžeme byť presvedčení aj o tom, že obratom k písaniu seba samého ako ku konštitutívnej praxi subjektívácie diskurzu sa filozofia vracia späť k svojim koreňom, čím sa zároveň stáva opäť „našou“ prvotnou voľbou.

Literatúra:

ECO, Umberto: *Šesť procházek literárnými lesy*. Olomouc : Votobia, 1997.
FARKAŠOVÁ, Etela: *Autobiografia a jej subjekt: de/re/konstruktia subjektu v písaní jeho/jej vlastného života*. In: *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie *Subjekt – autor – auditórium* organizovanej Sorosovým centrom súčasného umenia – Bratislava v Častej-Pile v dňoch 15. – 18. 11. 1996. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997, s. 283 – 289.

FOUCAULT, Michel: *Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory*. Bratislava : Kalligram, 2000.
FOUCAULT, Michel: *Essential Works, vol. 1*. Paul Rabinow (ed.). New York : The New Press USA, 1997.
MAN, Paul de: *Autobiography As De-Facement*. In: *The Retic of Romanticism*. Columbia : University Press, 1984.
SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Odeon, 1989.

Tomáš Glanc

Institut für Slawistik, Humboldt-Universität, Berlin

Autobiografie a biolectura, obrazy čtení

Jedním z významných rysů autobiografického psaní je moment ostentativního narušení fikční homogenity beletristického diskurzu, konstruované reality literárního díla. Striktně řečeno je autobiografičnost při vši své samozřejmosti jedním z nepřeborných způsobů, jimiž se v literatuře zpochybňuje a tudíž obcerstvuje sama literárnost. Zároveň jde o specifické maskování subjektu, jak na to upozornil ve slavné stati *Autobiography as De-facement* (1979) Paul de Man.

Působnost literatury a umění vůbec je vždy založena na stvoření alternativní skutečnosti, která koreluje a koliduje s jinými skutečnostmi, ať je to empirická každodennost, realita vědeckých experimentů, denního či nočního snění, změněných stavů vědomí nebo starších, již existujících kulturních statků. Autobiografičnost je pouze jedním takovým korelátem, příznačným tím, že se zaměřuje na osobu autora-pisatele, který pochopitelně v celém komplexu mimoliterárních skutečností zaujímá výjimečné, dalo by se říci výstřední místo. Autorství se stalo na počátku tohoto století (nebo na přelomu s tím předešlým) nově relevantní i v literární vědě. Důvodů je jistě celá řada a lze je odlišně interpretovat, nicméně dvě významová těžiště se zdají být nepřehlédnutelná: jednak je to nová role a nové funkce autorství vzhledem k reprodukovatelnosti díla ve věku digitální komunikace (Bolter – Grusin, 2000; Bolter, 2001), jednak revize starší relativizace autorské pozice v (pozdním) strukturalismu a poststrukturalismu. V německém jazykovém prostředí vyjadřuje obnovený zájem o autora programově vlivná antologie Fotise Jannidise (Jannidis – Lauer – Martinez, 2000), přinášející zároveň výsledky současného bádání o této odvěké a proměnlivé problematice. Autobiografické psaní můžeme považovat, nehledě na jeho tradiční, a tedy prvoplánovou pozornost nebudící místo v dějinách psaní, za extrémní případ vytváření fikční skutečnosti. A zároveň za extrémní stav autorství, sugerující totiž jednotu tam, kde je principiálně vyloučena.

Takový pohled přibližuje soubor statí, jenž je pokusem o teorii výjimečných stavů a jejich kulturních prezentací. Oliver Ruf se zabýval nejrůznějšími krajními, výjimečnými stavy v umělecké, hlavně literární praxi ve sborníku, který vydal pod titulem *Ästhetik der Ausschließung: Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion (Estetika vyloučení: výjimečné stavy v dějinách, teorii, médiích a v literární fikci)*, Würzburg, 2009). Ausschließung nebo Ausschluss neznamení ale jen vyloučení ve smyslu exkomunikace. Jde tu zároveň o nemožnost, o stav zablokovanosti (ve smyslu slovesa uzavřít, německy aussperren), o jistý typ omezení a bezvýhodnosti. I tyto významové konotace můžeme spatřovat v autobiografickém gestu, které obětuje obrazotvornost, respektive váže ji na fakticitu, na ručení skutečnou osobou, což v médiu textu a vyprávění je požadavek nespelnitelný. Autobiografičnost svou intencí vylučuje fikčnost, kterou se ale nechává nevyhnutelně obsluhovat. To nepochybně způsobuje výjimečný stav vyprávění. Můžeme od Rufova sborníku, dokumentujícího velký zájem kulturních věd o antropologické aspekty tvorby, jít o krok dál k jeho inspirátorovi Agambenovi a jeho pojetí „stato di eccezione“ (výjimečný stav)¹ a tvrdit, že přirozený a výjimečný stav jsou dvěma stranami téže medaile, jinými slovy že umělecké dílo je ze své podstaty výjimečným, umělým stavem skutečnosti. A pokud tato jeho výjimečnost je následně atakována autobiografickou sugescí, jen se tím potvrzuje, nebo spíš dokonce radikalizuje. V Rufově sborníku se tematizují „opravdové“ krajní stavy – třeba Vesuv a mor v Neapoli (Annette Hojer), Bolest jako výjimečný stav těla – Der Schmerz als Ausnahmezustand des Körpers (Iris Hermann tuto problematiku zkoumala včetně historických, vývojových hledisek v medicíně, psychoanalýze a literatuře) nebo tak markantní vyloučení, jakým je (varšavské) ghetto v Kaplanově *Knize agónie* (1967; viz Monika Tokarzewska: *Das Ghetto als Ausnahmezustand/ Ghetto jako výjimečný stav*). Přeneseme-li se ovšem z dějin a z dimenze antropologické do teorie psaní, můžeme, snad přehnaně, ale nikoliv neoprávněně tvrdit, že každá fikce, každý artefakt je ghetto skutečnosti, její principiální vyloučení, její „bolest“, „sopka“ a „mor“ – nezávisle na tom, o čem se vypráví.

1 *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995); a především pak *Stato di eccezione* (2003).

Autobiografičnost představuje jednu z mnoha variant výchylky, která zakládá umělecké zdvojování světa. Původcem této výchylky je reálné, avšak prostřednictvím textu jinak než náznaky, signály či kódy nepřístupné individuum takřkajíc „z masa a kostí“, se svým empirickým životem. Individuum píše o životě, který prohlašuje za autentický svůj, který si aktem psaní přivlastňuje, text, jenž získává status autobiografie coby určité smlouvy o identitě autora, vypravěče a protagonisty, abychom připomněli klasický termín „pakt“, který v souvislosti s autobiografičností zavedl v polovině sedmdesátých let 20. století dnes již praotec zkoumání autobiografismu v literatuře Philippe Lejeune v knize *Le Pacte autobiographique* (Seuil, 1975).

Na analogickém paktu jsou založeny i jiné žánry – historický nebo pikareskní román, utopie či detektivka. V našem tématu jsou asi nejbližšími příbuznými biografický román, próza psaná v žánru paměti nebo deníku. Ve všech zmíněných případech nezáleží na verifikovatelné pravdě, ale na specifické interferenci dvou ontologických rámců a na odpovídajícím paktu. Autobiografické psaní nemůže existovat bez autobiografického čtení, totiž způsobu, jakým se čtoucí subjekt k textu vztahuje. Stejně jako se autobiografický text postuluje aktem identifikace subjektu textu s jeho vnětovým autorem, představuje jeho neméně nezbytnou podmínku i čtenářská participace na tomto paktu – smlouva čtenáře s textem, čtenáře, jenž postavu vnímá jako (zdvojeného) autora.

Fenomén autobiografičnosti čtení můžeme ale chápat obecněji než jen ve vztahu k autobiografiím. Čtení významně spoluvytváří význam díla, jak nás učila v sedmdesátých letech 20. století recepční estetika. Pokud její výzvu vezmeme vážně nebo ji poněkud vyhrotíme, bude znamenat, že relevantní je nejen určitá realizace textu v procesu čtenářova porozumění, ale i jeho vztaženost k tomu, co čte. Pakt mezi čtenářem, četbou a předmětem četby je i bez identifikace reálného autora s literární postavou také určitým kulturním paktem, studovaným obvykle převážně sociologicky v rámci disciplíny zvané sociologie čtení, která se zaměřuje na pedagogické, případně osvětové aspekty (World congress on Reading a podobně). Při zájmu o čtení jako zaměřenost na čtenáře nejen z hlediska významu textu, ale i biograficky (byť biografičnost je tu míněna v rovině její reprezentace, nikoliv doslovně) opouštíme au-

tobiografičnost jako určitý tematický a teleologický způsob vyprávění, který v našem kulturním okruhu vymezili dejme tomu Augustin, Rousseau a Benjamin Franklin. A přesouváme se na druhou stranu barikády (kde barikádou je text) k autobiografičnosti čtení coby vztaženosti čtenáře k tomu, co čte, prostřednictvím vlastního života, respektive jeho zdvojení v konkrétní kulturní konstelaci. Tento akt je nutně zasazený do stylistických, ideových, designových, psychologických, mravních, sociálních, náboženských a dalších rámců čtenářovy aktuální přítomnosti, o nichž máme jen sporé zprávy. Mohou to být třeba hypomnemata (záznamy a zápisky osobního charakteru), známé z antické kultury, a různé jejich pozdější pokračování či předchozí analogie, pokud se zachovaly. Dále deníkové a epistolární prameny (samy o sobě typologicky odlišné od autobiografie jako vyprávěného příběhu), tematizující četbu, cestopisy, kroniky a reportáže, orální historie, a v neposlední řadě samozřejmě typologicky komplikovanější případy, kdy je akt čtení předmětem líčení v literárním díle (Cervantesův *Don Quijote*, 1605, čtoucí rytířské romány, a Tatjana Larina z Puškinova *Oněgina*, 1833, narušivá čtenářka dobových francouzských románů, jsou emblematickými příklady reprezentace čtení, která je součástí literární fikce).

Nehledě na tyto četné zdroje víme o nuancích čtení jako součásti kulturního chování relativně málo, a to převážně z nepřímých zdrojů, už z toho prostého důvodu, že ve chvíli, kdy čtenář začíná psát, stává se z něj pisatel a přestává být čtenářem.

Zvláštním typem svědectví o aktech četby jsou obrazy. Existuje obrovská sbírka děl výtvarných umělců, znázorňujících čtení. Tyto artefakty negenerují samozřejmě nijak bezprostřední vhledy do aktu čtení, nýbrž jejich mnohonásobně (přinejmenším autorskou intencí, estetickým rámcem a dobovými sociálními, případně teologickými normami a zvyklostmi) kódovaná znázornění. Zato ale zachycují různé aspekty vztahu čtení k čtoucímu – a tedy k tomu, jakou stranou, jakým způsobem čtenář čtenému nastavuje sám sebe. Jestliže se ustálilo označení auto-bio-grafie, jmenoval by se obor, zkoumající čtení jako určitý výraz a svědectví, jako konstelaci a pakt „bio-lectura“.

Samozřejmě, že výtvarné umění k mutoto rozsáhlému poli poskytuje jen jednu z bezpečtu vstupních bran. Kromě toho mají výtvarná znázornění četby četná úskalí, nebo specifika: například ve většině pří-

padů nevíme přesně, co postava čte. Kromě toho je otázkou, co všechno se ve znázornění postavy v aktu četby zobrazuje, kromě účinku četby – obraz nepochybně zároveň předkládá i momentální situovanost jen nepřímo související s aktem četby, aktuální rozpoložení, okolnosti a souvislosti četby. Kniha, znázorněná v aktu čtení nebo v úzké souvislosti s tímto aktem (nikoliv tedy například knihovna jako stěna, představující spíše kulisu než konkrétní text), nemusí být také konkrétním podnětem čtení, nýbrž spíše předmětem, vyjadřujícím vedlejší významy: sociální, politický či náboženský status postavy a podobně. Zrcadlení vlastního čtenářova života v momentu čtení jako specifická dispozice obrazu, výjevu, který zachycuje malíř, představuje však nepochybně interpretační výzvu. Výraznou odlišností od strategie autobiografické je aspekt časový, přesněji řečeno narativní. Autobiografie předpokládá průběh, vylíčený příběh, životní proces, znázorněný život jako smyslový celek, vyznačující se linearitou. Nic z toho neplatí pro biolecturu jako soubor děl výtvarného umění, kde je vždy zachycen singulární moment, zbavený aspektu procesuality.

Biolectura, spíše moment než proces čtení, zaznamenává tělesnou pozici vůči textu, fyzickou dimenzi čtení, držení čtenářova těla a držení knihy, dále sám způsob znázornění knihy jako objektu, nesoucího mnohé významy (vazba, velikost a typ knihy, případně iluminací, písma a utensilií s četbou souvisejících, pokud jsou přítomny). Dále způsob zacházení s knihou jako předmětem, její lokalizaci v celém výjevu, a také reakci, kterou čtení generuje, pokud ji můžeme vidět nebo odvodit.

Samo zaměření na akt četby a na působnost textu v rámci obrazu generuje intermediální akt jakési obrácené ekphrasis, obsahující výjimečnou kombinaci sdělení o literatuře a výtvarném umění zároveň. Na místo slovesného zobrazení obrazů přichází výtvarné znázornění slovesných jevů, na němž v rámci pokusu o vymezení biolectury obrácíme pozornost na jeho jeden rys: totiž jak se nám ukazuje nikoliv text, nýbrž akt jeho recepce, působení, totiž čtení. Jak text působí na svého recipienta.

Zde narážíme na různé možnosti výkladu předpony „auto-“. Jako součást slov, která mají sama o sobě jiný samostatný význam, znamená „auto-“ (od řeckého αὐτός, sám) k sobě samému vztažený. Tak vedle

reflexe definujeme autoreflexi jako reflexi vztaženou k sobě, tematizující sebe sama. Autoerotická praxe analogicky označuje erotické praktiky vztažené k sobě samému, autokefální správa je specifickou významovou variantou správy kefální (vedené vůdcem, hlavou, stařešinou) a podobně. V aktu čtení, pokud jsou předmětem znázornění, sice postava vyjadřuje vlastní postoj ke čtenému či k procesu četby, a nikoliv například postoj druhých osob – čtenářů, žádoucí účinek. Jestliže v autobiografii autor sepisuje text o sobě, pak při biolectuře se účinek čtení vztahuje k čtoucímu – na úrovni autorství jde ale o situaci diametrálně odlišnou. Autobioceturní výjevy ve výtvarném umění by byly oprávněné jen v případech, kdyby autor, malíř na obraze znázorňoval sám sebe. Jinak je nutné užít redukovaného výrazu biolectura, čtení jako akt vztažený k sobě a nikoliv třeba k sociálním praktikám či okolnostem, avšak čtení fiktivní postavy, na obraze přítomné, nikoliv reprezentace sebe sama v aktu čtení.

Konkrétní příklady pak otevírají další potíže anebo výkladové možnosti týkající se vztaženosti postavy k textu, která je předmětem uměleckého (výtvarného) znázornění.

Na triptychu *Madona a dítě se světci*, který namaloval roku 1391 Jacopo di Cione, drží knihu papež svatý Marek (obr. 1). Je to asi evangelium a pozoruhodný je vztah postavy k obrazu i držení knihy. Triptych vznikl pro kostel San Lorenzo ve Florencii a čtveřici světců (jsou to kromě papeže Marka ještě svatí Amata, Concordia a Andrea) spojuje více než těsný vztah k místu, pro něž byl obraz vytvořen: v kostele jsou totiž uloženy jejich ostatky. Bez této souvislosti je čtveřice nesrozumitelná, stejně jako privilegované místo Marka držícího knihu, který jinak nepatří mezi nejvýznamnější světce ani papeže – byl v roce 336 pod jménem Svatý Marek I. (Marcus, Mark) 34. papežem katolické církve pouhých osm měsíců a dvacet dnů. Dnes je obraz součástí sbírek Honolulu Museum of Art na Hawaji. Marek si ale knihu nečte, nýbrž drží ji obrácenou směrem k potenciálnímu divákovi, přesněji řečeno návštěvníkovi kostela, k věřícímu. Toto „obrácené“ či „ostentativní“ čtení je spíš deklamací než soukromou četbou, Marek sám vůbec nečte, nýbrž ukazuje knihu, vystavuje text, za který ovšem coby papež, Kristův vyslanec, ručí. Vztah čtenáře, ve skutečnosti kněze demonstrujícího Písmo, není soukromým, individuálním vztahem k textu z mnoha



Obr. 1

důvodů: vzhledem k charakteru obrazu, typu malířství, umístění artefaktu, respektive zakázky, která vedla k jeho vzniku, ale i typem společného autorství, které na konci 14. století nebylo ničím výjimečným: ne snad přímo tento svůj pozdní obraz, který zřejmě namaloval sám, ale jiná svá významná díla téhož období vytvořil Jacopo di Cione ve spolupráci se svými třemi bratry (Andrea di Cione, Nardo di Cione, Matteo di Cione). Apelatívní význam textu je tím výraznější, že ostatní tři postavy, Amata, Concordia a Andrea, také drží knihy – ale zavřené.² Jedině Marek text aktivizuje, ale nikoliv pro sebe, sám je „jen“ prostředníkem; Písmo „vykládá“, přesněji vystavuje, aniž by se do něj díval. Nedívá se ani směrem „do světa“, neoslovuje pohledem diváka, jeho zrak se věnuje smyslovému středobodu obrazu – dítěti Ježíši a jeho matce Panně Marii. To, co na obraze vidíme, je kontemplace Boží přítomnosti zprostředkované Ježíšem, jejímž projevem je nikoliv na prvním, byť

² Tak je tomu i na známém triptychu *Stefaneschi*, jehož autorem byl kolem roku 1315 Giotto, jenž jej vytvořil pro baziliku sv. Petra v Římě.



Obr. 2

na významném místě kniha jako součást a transportér kultu.

Magdalena na slavném obraze Rogiera van der Weydena z třicátých let 15. století (obr. 2) umožňuje sice divákovi do knihy, kterou čte, částečně nahlédnout, ale na rozdíl od středověké znakovosti knihy, kterou zvýrazňuje Jacopo di Cione, je tu zřetelným ohniskem spanilá postava hlavní hrdinky obrazu. Pokud mluvíme o kompozici obrazu čtení, je třeba mít na paměti, že *The Magdalen Reading* je jen fragment (oltářního) obrazu, který neznáme, nezachoval se. Nicméně sama postava Magdaleny je stěžejní, samostatnou stať jí věnoval například Martin Davies (Davies, 1957, s. 77 – 89), v letech 1968 – 1973 let ředitel londýnské National Gallery (kde se obraz od roku 1860 nachází), jenž byl mezinárodně proslulým znalcem díla Rogiera van der Weydena (Davies, 1972). Magdalenin akt četby je smyslovým centrem výjevu. Marie Magdalena je pro umělce různých staletí jednou z největších novozákonních výzev (malovali ji kromě mnoha jiných i Giotto, Cranach starší, El Greco, Fra Angelico, Caravaggio, Donatello, Petr Brandl, Tintoretto, Tizian

– u obou posledně jmenovaných je znázorněna právě v aktu čtení). Rogier van der Weyden nevnáší sice žádnou šokující novinu do ztvárnění ambivalentní hrdinky, identifikované někdy s Marií z Bethánie, jejíž konotace, částečně pocházející z apokryfů a legend, obsahují tak explozivní role jako prostitutka, Ježíšova sestra, milenka, manželka, kající se hříšnice, nejoblíbenější učednice a podobně. Na obraze je ale prostřednictvím četby patrný průnik postavy do nejniternějších hlubin křesťanství, ignorující srdceryvné pokání a jakékoliv vnější efekty. Magdalena čte podle dostupných výkladů *Knihu hodin* (*Liber horarum*), které se od 16. století říkalo breviář, tedy vůbec nejrozšířenější středověký rukopis, jakýsi diář a provozní řád řádného křesťana, obsahující kalendář, program modliteb, žalmů a pobožností k Panně Marii, ke svatému Kříži, ke Všem svatým, za zemřelé atd.³ Postava tedy koreluje s autorovou současností, v aktu čtení transcenduje dějinný čas (v době Marie Magdaleny samozřejmě žádné breviáře neexistovaly). Do četby je hrdinka naprosto ponořená a její zobrazení je natolik oproštěno od jakýchkoliv vnějších, dodatečných sdělení a kódů, které by svědčily o tom, o koho na výjevu jde, že ji můžeme ikonograficky identifikovat pouze podle nádoby na olej, jímž pomazala Ježíšovy nohy a který je jejím atributem. Kontemplativní čtení formátuje Magdaleninu přítomnost a můžeme zároveň spekulovat o tom, že je to čtení, které nově kóduje staré hříchy, čtení jako akt katarze. Reflektující čtení, četba jako „obrat Písmem“ je u Magdaleny ve výtvarném umění běžný motiv, tento „biolecturní pakt“ (viz výše) je založen na moci evangelia, kterou van der Weyden aktualizuje tím, že znázorněná žena je svým oděvem a detaily interiéru jednoznačně jeho zámožnou současnicí. Jde tudíž o akt obratu, kondenzovaný do recepce evangelia, který se týká kohokoliv v přítomnosti – i bílá látka chránící vazbu vzácnější knihy byla v té době údajně běžná. Příznačně nevidíme čtoucí oči, protože ty jsou cudně zaměřeny výhradně na text, hlava archetypální krasavice a svůdnice je zahalena šátkem, který ji mění v analogii řeholnice. A přece drama biografického čtení Magdaleny je naznačeno i dost názorně. Britský kritik z deníku *The In-*

3 Lorne Campbell, jeden z nejerudovanějších současných badatelů o díle van der Weydena a od poloviny 90. let výzkumný kurátor Londýnské National Gallery, se domnívá, že kniha by mohla představovat, moderně řečeno, bibliofilii: francouzskou Bibli z 13. století (Campbell, 1998, s. 395 – 398).

dependent Charles Darwent nebyl asi první, kdo upozornil ve stati publikované 27. září 2009 na nápadný pramen vlasů na levém Magdalenině rameni – znamení rozpustilé erotičnosti, která je většinou zakryta.

Velký dědic anebo také revolucionář estetiky van der Weydena, německý malíř Hans Memling, ukazuje akt čtení na pozadí krajiny, která je vidět oknem – na konci 15. století se to v severní renesanci pokládá za unikátní. Jeho *Portrait of a Reading Man* (obr. 3) existuje v několika provedeních (v rumunském Muzeului Național Brukenthal ve městě Sibiu/Hermannstadt s datem 1480, v budapeštském Szépművészeti Múzeum z roku 1485) a důraz na čtení jako vznešenou činnost hodnou následování dokládá fakt, že za čtoucím mužem stojí jeho syn, jak se uvádí v některých variantách názvu (*Homme lisant, son fils derrière lui*). Původně byl tento výjev součástí *Triptychu Jana Floreinsse* (1479, Brügge, Johannes-Hospital, Memling-museum; blíže DeVos, 1994, s. 158 – 161), kde tento muž, objednatel triptychu, klečí s Bibli na levém kraji střední části triptychu a pozoruje klanění Tří králů. Zná-



Obr. 3

zorňování mecenášů na biblických výjevech, které bylo běžné, představuje v tomto případě vzhledem k účinku četby specifický jev. Čtoucí muž je zbožný, vhodně oblečený a vůbec harmonicky, afirmativně vyvedený, což je podmíněno jeho žánrovou rolí, avšak de facto je návštěvníkem z jiného tisíciletí. Bible ho teleportovala ze současnosti konce 15. století do výjevu, k němuž mělo dojít nedlouho po Ježíšově narození. Obraz, na němž znázorněný muž disponuje verifikovatelnou biografičností – nepochybně se sobě podobá a také je do kamene vedle jeho hlavy vepsána číslice 36, specifikující jeho věk – dodává jeho životu fantastický rozměr. Jeho prostřednictvím se účastnil Ježíšova narození a událostí po něm následujících jako očitý svědek. Pokud si v Bibli čte o tom, co vidí (tamtéž, s. 160), pak sleduje děj zároveň s jeho zápisem, k němuž došlo o mnoho desítek let později a sám se do děje propadl časem přes téměř půldruhé tisíciletí.

Čtení může čtenáře kvalifikovat i militaristicky, jako стратега a velitele, text dodává vnímateli kompetence strategické a geopolitické. V procesu čtení se vyjevuje čtenářova síla válečná, jak to známe ze čtení map, méně často knih. Jedním takovým příkladem je alegorický obraz, který se jmenuje *The Four Ages of Man* (*Le quattro età dell'uomo*) (obr. 4) a jeho autorem byl v letech 1626 – 1627 Jean Valentin



Obr. 4

de Boulogne, obdivovatel Caravaggia. Čtyři etapy lidského života byly ve výtvarném umění častým námětem, bez knihy a čtení najdeme podobné motivy u řady autorů: už sto let před Valentinem se na tři etapy života omezil Tizian v *Tre età dell'uomo*, čtyři etapy vylíčil Valentinův vrstevník Antoon van Dyck, v 18. století Nicolas Lancret, jednoznačně alkoholické vyjádření pomíjivosti života vytvořil v obraze popíjejících mužů různého věku Van Gogh roku 1890 v *I bevitori o Le quattro età dell'uomo* (Da Daumier). Možná i tato po staletí trvající tradice vybízela k ironii. Naděje dětství je znázorněna prázdnou ptačí klecí, mládí hraje zamilovaně na loutnu. Mužský věk, stěžejní etapa života, je znázorněna vojenským oděvem a vítěznou pózou (věncem) aktéra, jenž čte údajně plán opevnění. Čtení tu znamená porozumění strategii nepřátel i vlastní. Stáří je vylíčeno nepříznivě: hromada mincí bude souviset s hamižností a zároveň pomíjivostí, impotencí peněz a sklenice s křehkostí završovaného života, s odpočinkem u vína, nad životem, který se jeví v žánru barokní vanitas. Marnost zpětně (v chronologickém smyslu) diskredituje i suverenitu ozbrojeného čtení – opevnění (pokud se ho kniha opravdu týká) nevede k pevnosti, jeho četba a tedy osvojení jsou naivní a nevedou k ničemu trvalému. Můžeme mluvit o aktu čtení, který produkuje skepsi a podezření z krachu nadějí, ambicí, nedosažitelnosti cíle. Valentin je autor, jehož ironické triumfální čtení pevnostních plánů zároveň může mít i autobiografický – a tedy v tomto případě autolekturní alegorické parametry. Byl mladým géniem, ale promrhal talent v pitkách a po jedné z nich, provázené koupelí v kašně, se nachladl a zemřel v jednačtyřiceti letech, zůstalo po něm jen asi kolem pětasedmdesáti děl.

Specifické napětí mezi nadosobním Písmem, dokonce v jeho kanonické, ne-li nekanoničtější jazykové verzi – hebrejštině, a soukromým, vlastním životem zavedl Rembrandt, když vlastní čtoucí maminku identifikoval – s prvky hereze, jak by se mohlo zdát, s bibličkou Annou na obraze známém pod názvem *Rembrandt's Mother as Biblical Prophetess Hannah* (1631, Rijksmuseum Amsterdam) (obr. 5). Metafyzické světlo, jehož zdroj není vidět, tu ze zadu dopadá přes sedící postavu staré ženy přímo na stránky Bible, které čtenářka pokorně a zasvěceně studuje. Světlo se čtením nezbytně souvisí, zde ale metafyzická dimenze světla provází silnou identifikaci, založenou na analogii věkových



Obr. 5



Obr. 6

a možná na analogické zbožnosti (připomeňme, že čtyřiaosmdesátiletá prorokyně Anna žila přímo v jeruzalémském chrámu). Četbou se tato Anna/matka obrací v moudrém a pokorném nadhledu a s rozvahou jim propůjčuje závažnost dosaženou do značné míry světelně. Nezáleží samozřejmě na tom, nakolik se tato Rembrandtova prorokyně Anna skutečně paní Rembrandtové podobala. Důležitý je moment delegování její identity, jenž je ztvárněn v aktu četby, která v tomto případě zajišťuje stabilitu, ať už křesťanské zvěsti (Anna v chrámu jak známo hned rozpoznala Ježíše jako Spasitele) nebo vlastní rodiny.

Rembrandtovu čtoucí matku citoval v tomtéž roce 1631 jeho žák Gerrit Dou, obraz se jmenuje *Old Woman Reading* (*Rembrandt's Mother*) (obr. 6) a obsahuje snad menší míru tajemně intenzivní (světelné) atmosféry, zato ale ještě víc perfektně provedených detailů ženi na výrazu i oblečení. V namalované knize může číst nejen stará žena, ale i divák – obsahuje pasáž z Lukášova evangelia o Ježíšově příjezdu do Jericha.

Co asi čte muž na obraze Georga Friedricha Kerstinga *Man Reading by Lamplight* (Museum Oskar Reinhart Winterthur) (obr. 7) z roku 1814? Autor to neuvádí, v centru jeho pozornosti byl akt čtení ukotvený do mohutných stínů, které vrhá lampa, pravý středobod



Obr. 7

této osvícenské scénérie, v které i postava muže jako by byla atributem světla lampy, které organizuje prostor pokoje, sedící postavu i knihu, spíš tušenou na stole. Čtenář zjevně není nijak vyveden z míry, závažná četba patří k jeho sociálnímu, intelektuálnímu stavu a k situaci studia, na obraze zpřítomněné. Myšlenková a estetická elegance se tu doplňují, tak jako na příbuzném obraze téhož autora, jenž vznikl o dva roky dříve pod německým názvem *Der elegante Leser (Elegantní čtenář; Staatliche Kunstsammlungen Weimar)*. Biedermeier, jemuž Kersting propůjčil v Německu malířský rukopis, není na těchto obrazech ničím odvozeným, inspirace žánrovými výjevy Holanďanů je tu přiznaná a citovaná se suverenitou a s vědomím posunu k úhledné kompozici, ve které hraje stěžejní roli jednotlivec a jeho individualita, podtržená právě například četbou nebo znázorněním umělecké nebo badatelské činnosti (*Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812; *Reinhardt's⁴ Studierstube*, 1811). S Friedrichem, o necelých deset let starším předá-

4 Franz Volkmar Reinhard byl ve své době významný evangelický teolog.

kem romantické malby, se Kersting sice přátelil a počátkem desátých let spolu mnoho chodili po Krkonoších, Kerstingovo dílo v této době však mnohem spíš než rozevlátost romantických krajín anticipuje jeho životní výtvarné poslání vrchního výtvarníka v hlavní porcelánce tehdejšího německojazyčného prostoru, v Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur v Meißenu. Zde Kersting pracoval až do své smrti roku 1847. Koncem dvacátých let pak jako krédo ve vztahu k námětu muže studujícího u světla stolní lampy, které vymezuje prostor i smysl četby („osvětlení“), maluje obraz *Faust im Studierzimmer (Faust ve studovně)*, na němž se čtení coby vědění setkává se svým novověkým archetypem. Zároveň scéna poskytuje příležitost zdůraznit rysy interiéru, který byl pro Kerstingův biedermaier zásadní a ovlivnil také dobovou malbu v Rusku, jak ve své knize přesvědčivě ukázala Rosalind Polly Gray (provdaná Blakesley; Gray, 2000, s. 93).

V 19. století se také formuje specifický směr ve znázorňování četby, který můžeme nazvat seduktivní čtení, což je termín, jímž Brianke Chang označuje dekonstrukci (Chang, 1996, s. 140). Gustave Courbet vyvolal na různých pařížských salónech svými obrazy nejen jeden skandál, za největší provokaci pak lze považovat jeho *L'Origine du monde* z roku 1866, obraz, na němž se za původ světa prohlašuje realisticky znázorněné ženské přirození, které se v Coubertově podání údajně až do roku 1988 veřejně nevystavovalo jako vyvolávající pohoršení a nemravnost (dnes v Musée d'Orsay). V tomtéž roce 1866 Courbet maluje i svoji *Čtoucí ženu* (přesněji v letech 1866 – 1868) (obr. 8), frivolní a nesporně seduktivní postavu, která zjevně nad knihou uvažuje velmi smyslně, jak naznačuje její poodhalené tělo a výraz ve tváři. Kniha v jejích rukou je aktuálně čtena, takže obsah je patrně podobně svůdný jako sama čtenářka. Uvažuje se o tom, že svazek opřený ležerně o břicho napůl ležící hrdinky by mohla být *Thérèse Philosophe*, slavná erotická antologie francouzského samizdatu té doby, poprvé na trhu 1748.

Ironická souvislost s osvícenskou filosofií spočívá ve skutečnosti, že rozšířeným krycím názvem pornografických nebo erotických publikací té doby, šifrou pro knihkupcovu porozumění zákazníkovi, bylo sousloví „filosofický román“. Zároveň se tu otevírá ikonologická problematika souvislosti mezi znázorněným dílem a znázorněním jeho čtenáře: postava čtenáře je způsobem postižení odvozena z textu, který



Obr. 8

čte a jehož poselství tudíž ovlivňuje nejen čtenářovu mysl, ale i vnější projevy s myslí potažmo související: polohu jeho těla, samozřejmě výraz ve tváři, ale i oblečení a charakteristiku místa, kde se scéna čtení odehrává.

V případě Monetova obrazu *The Beach at Trouville* (obr. 9) z roku 1870 se jako nápadný jeví ještě jiný rys: četba a čtoucí figura nejsou zaměřeny ani na knihu ani na četbu ani na figuru, která knihu drží v ruce, nýbrž na samu kompozici obrazu, na jeho vnitřní problematiku. Četba v takovém případě jen zcela okrajově formátuje čtenáře, stává se součástí konceptu obrazu. Monet na téže pláži v Dolní Normandii u obce Trouville-sur-Mer namaloval pět obrazů, použil pro ně figuru své ženy Camille, s níž právě před několika týdny uzavřel sňatek, a katalogy The National Gallery London uvádějí, že druhou ženou, oblečenou do tmavých šatů, by mohla být manželka Eugène Boudina, jenž tutéž pláž také mnohokrát maloval (dnes se po něm jmenuje v Trouville jedna z hlavních ulic) a Monet se hlásil k jeho iniciačnímu uměleckému



Obr. 9

vlivu. Zaměření na koncept obrazu se projevuje v impresionisticky pojatých obličejích, které jen naznačují hlavní rysy, a ve známé okolnosti, která možná nebyla autorem zamýšlena, ale stala se důležitou kvalitou obrazu: na plátně jsou totiž zachycena zrnka písku. Nejde jen o důkaz, z našeho hlediska podružný, že obraz vznikl alespoň částečně přímo v exteriéru, nýbrž o jeho pojetí jako součásti krajiny. Jestliže impresionismus tematizuje hranice viditelnosti a zároveň reflektuje dílo jako „kus světa“, jak o tom píše v souvislosti s Meier-Graefeovou estetikou současný badatel Oliver Jehle (Jehle, 2009, s. 252), pak Monet tento koncept realizoval na zdánlivě nenápadném obraze se stejně radikální pronikavostí, s jakou se o devět let později pustil do posledního portrétu své právě zemřelé (ve věku dvaatřiceti let) manželky.⁵

V epoše modernismu se účinek četby na čtenáře stává výtvarnou definicí šoku u dvou autorů zásadního významu (pomineme-li všechny ostatní): u Emila Filly na jeho obrazu *Čtenář Dostojevského* (1907) (obr. 10) a u René Magritta na jeho plátně nazvaném *La Lectrice soumise* (*Zaujatá čtenářka*, 1928) (obr. 11). Filla ukazuje četbu jako nemožnou, respektive její účinek je natolik zničující, že postava nemůže zjevně číst

⁵ O roli Monetovy první manželky na jeho dílo viz monografii Gedo, 2010.



Obr. 10



Obr. 11

dál, jako extenzi četby knihu odkládá a hrouží se do stavu po četbě, který je ale jednoznačně četbou vyvolán, způsoben. O tomto stavu nevíme nic podrobnějšího, ale z pozice těla je zřejmé, že jej charakterizuje hluboká a introvertní sklíčenost. Naopak extrovertní, fyzický, normy překračující šok charakterizuje Magrittovu čtenářku, která je v až cirkusové expresi konsternovaná četbou. Čte přitom vestoje, snad opřená o zeď, skoro jako by vystupovala na scéně a svůj údiv také inscenovala.

Srovnání autobiografie jako typu psaní s obrazy, na nichž je znázorněno čtení, nevytváří žádnou analogii, natož ekvivalenci nebo identitu. Jde o postupy, které je naivní a obtížné, ba nemožné srovnávat. Na jedné straně text, sugerující, inscenující totožnost postavy s fyzickým pisatelem a textu s dějem jeho empirického života (což je samo o sobě troufalost, ne-li nemožnost). Na druhé straně výtvarné znázornění čtoucí osoby. Malířské vyjádření textu se ale nesoustředí na text, nýbrž na čtení. Jestliže biografie je text zasažený, formátovaný empirickým životem vybraného individua a autobiografie k této inscenaci dodává, že tím individuem je pisatel textu, jenž tento inscenační rámec zakládá a vyjadřuje, pak na obrazech, znázorňujících četbu knihy, je výtvarně vyjádřena zasaženost postavy textem, který někdy známe, jindy ne. Protějškem takového výtvarného znázornění by byl v litera-

tuře popis literární postavy, která je nějak významně konfrontována s dílem výtvarného umění, přičemž se popis týká její reakce, zatímco obraz sám o sobě je sekundární. V těchto případech jde o biografickou dispozici, respektive o recepci média odlišného od toho, které je nositelem výpovědi. Předmětem paktu je u obrazů čtení zasaženost určitým obsahem, fluidem, auroou textu. Účinek textu musí být teprve rozpoznán, zatímco účinek obrazu na postavu v textu musí být nesporně artikulován, ať nějakým přímým či zprostředkovaným způsobem, jinak je nepřístupný.

K čemu jsou souběžné poznámky o odlišných typech paktů? V literatuře je na prvním místě inscenovaná identita postavy textové s vně-textovou, v malířství významonosný vztah mezi textem a jeho příjemcem, vyjádřený ovšem prostředky, pro něž je písmo pouhou ilustrací, je překódováno, stává se emblémem. Odlišnosti povážlivě převažují nad souvislostmi. Ale právě tato disproporce umožňuje aktivizaci hledisek a drobností, které by jinak mohly zaniknout. V malířství by stály za studium další typy paktů: autoportréty de facto analogické autobiografiím, portréty a biografie, literární a výtvarná vyjádření účinku hudby a hraní hudby vůbec. Jak může umělecké vyjádření vůbec konceptualizovat cizí médium a jeho působnost, tedy prostředky a účinky, které jsou jemu samotnému nepřístupné a naprosto cizí? Možná častý údiv na obrazech čtení nevychází ze skutečností souvisejících s obsahem čteného, nýbrž se samotným faktem, že člověk, jenž je na obraze nutně fiktivní – vůbec čte a zároveň je při čtení zachycen v médiu, pro které je čtení cizím postupem. Čtoucí postava je mediálním špiónem, podobně jako (auto)biografická postava přináší zprávy z prostředí literárnímu žvlu nevlastního; a podobně je mediálním špiónem literární postava, která tvoří nebo vnímá malířská či jiná netextová díla. Každé usouvztážnění v této řadě budí pohoršení a zklamání ze své nedokonalosti a až primitivní inkongruence. Zároveň ale iniciuje nové dotazy ohledně médií a jejich souvislostí, ohledně postupů generovaných v aktech reprezentace, a ohledně paktů.

Literatura:

- AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino : Einaudi, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio: *Stato di eccezione*. Torino : Bollati Boringhieri, 2003.
- BOLTER, Jay David: *Writing Space: Computers, Hypertext and the Remediation of Print*. Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, 2001.
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge : The MIT Press, 2000.
- CAMPBELL, Lorne: *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings Schools*. London : National Gallery Catalogues, 1998.
- DAVIES, Martin: Rogier van der Weyden's Magdalen Reading. In: ROGGEN, Domien Engelbert: *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*. Antwerp : Uitgeverij de Sikkel, 1957, s. 77 – 89.
- DAVIES, Martin: *Rogier van der Weyden; an Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to Him and to Robert Campin*. London : Phaidon, 1972.
- DeVOS, Dirk: *Hans Memling: das Gesamtwerk*. Antwerpen : Mercatorfonds Paribas – Gent : Ludion Press, 1994.
- GEDO, Mary Mathews: *Monet and His Muse: Camille Monet in the Artist's Life*. Chicago : University of Chicago Press, 2010.
- GRAY, Rosalind: *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford : Clarendon, 2000.
- CHANG, Brian G.: *Deconstructing Communication: Representation, Subject, and Economies of Exchange*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.
- JANNIDIS, Fotis – LAUER, Gerhard – MARTINEZ, Matias (eds.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart : Reclam, 2000.
- JEHLE, Oliver: „Sprache der Hinde“. Zu Rilkes Semiologie der Oberfläche. In: VÖHLER, Martin – LINCK, Dirck (eds.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Berlin –New York : Walter de Gruyter, 2009.
- KAPLAN, Chaim: *Buch der Agonie. Das Warschauer Tagebuch des Chaim A. Kaplan*. Herausgegeben von Abraham I. Katsh, Frankfurt am Main : Insel, 1967.
- MAN, Paul de: Autobiography As Defacement. In: *MLN (Modern Language Notes)*, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), The Johns Hopkins University Press, s. 919 – 930.

Lubica Schmarcová

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Sebaidentifikácia romantického subjektu v poézii Mikuláša Dohnányho a Janka Kráľa

V slovenskom básnickom romantizme sa uplatnilo niekoľko typov modelovania subjektu ako rétorickej figúry, resp. stratégie vypovedávania. Možno v ňom sledovať proces objektivizácie romantického subjektu v tzv. pragmatickej línii romantizmu a postupne dominujúcu absolutizáciu univerzálneho vedomia v mesianistickej poézii. Podoby subjektu v slovenskej romantickej poézii by preto bolo potrebné škálovať od „ja“ striktno oddeleného od predmetného sveta, postaveného proti nemu, k expanzii „ja“ a jeho splyvaniu s univerzom.

Špecifický aspekt subjektivity pritom predstavuje autoštylizácia, a to zvlášť v poézii Janka Kráľa a Mikuláša Dohnányho, čo sa pokúsím preukázať na rôznych podobách ich sebaidentifikácie v konkrétnom priestore a čase. Táto totiž pôsobí v istom zmysle proti proklamovanému princípom romantického nezávislého a originálneho génia, ktorý povstáva len sám zo seba. V romantickej poézii sa totiž uskutočňuje premiestnenie subjektu do tzv. „hlbky“ jeho individuálneho vnútorného sveta. Neznamená to však, že fenomény mimo jeho duševného sveta by boli irelevantné, v romantickom kontexte získavajú význam práve vo vzťahu k vnútornému svetu. Vonkajšie javy a udalosti ako prejavy prírodnej krajiny alebo milovaná žena fungujú ako spúšťač vnútorného prežívania, či už v podobe entuziastických pocitov sublimovanej hrôzy, alebo vnútorného uspokojenia. Nejde však o vonkajšie javy ako také, ale štylizované romantizujúcim spôsobom vnímania.

Tento proces sa však deje i naopak, vonkajšie výjavy nadobúdajú pre vnútro subjektu relevanciu a sú výrazom, vyjadrením vnútorného. Objekty vonkajšieho sveta sa znázorňujú buď ako výraz vnútorného jadra individua, alebo ako výraz tvorivej osobnosti, v ideálnom prípade originality génia a jeho kreatívnej sily: „Krajina tehdy přestává

být objektivně vymezeným územím, stává se závislou na pozorovateli, na individuálním pozorovateli, na jeho místě, stanovisku a pohledu. A pocitech. Tím, že do ní vstupuje, vytváří ji“ (Vašíček, 1998, s. 12). Romantický subjekt sa zobrazuje ako neredukovateľná individualita, ako konštruktér vlastného zmyslového sveta – prostredníctvom posunu perspektívy vnímania si vytvára iný zmyslový svet, v ktorom sú dôverne známym fenoménom pripisované nové významy.

Taktiež jazyk je využívaný veľmi špecificky: nie ako transparentný prostriedok, médium intersubjektívnej komunikácie a realistického opisovania stavu vecí, ale ako poetické, svet tvoriace médium. Platí to tak pre zobrazenie vonkajšej prírody, ako aj pre jazykové stvárnenie subjektu. Romantický umelec ako model subjektu sa objavuje ako demiurg, idealizovaný Génus, tvorca diel zo svojho vnútra, ktorý nedodržiava žiadne nadsubjektívne či racionálne pravidlá. Romantický tvorca tak tvorí analógiu k procesuálnej energetickej prírode, ktorá vyrastá a tvorí sa sama zo seba, vykazuje dynamické organické pôsobenie a rúca neprirodené obmedzenia konvencií.

Príroda sa zobrazuje ako vnútorná produktívna sila, ktorej rozvoj a rast sú autentické a na ktorú sociálne obmedzenia pôsobia neautenticky, scudzene. V istom zmysle je symbolom slobody, ničím neobmedzeného živelného bujnenia. Pod pojmom slobody sa však nechápe žiaden antitradicionalistický emancipačný proces, sledujúci požiadavky rozumu, ale zanechanie akýchkoľvek nadsubjektívnych foriem v prospech bezhraničných možností prežívania (Erleben). Vnímanie prírody, teda zažívanie prirodzeného, resp. neurbánneho, človekom zdanlivo neporušenej krajiny, sa vykresľuje ako paradigmaticky romantický postup kreovania subjektu. Zároveň však prírodná krajina už pre romantikov, socializovaných mestami, nemusí byť až taká primárna, ako to platí pre agrárny spôsob života, kde sú elementy prírodnej krajiny súčasťou každodenného života. Obrazy krajiny totiž vykazujú stopy vzájomného pôsobenia subjekt – krajina, ktoré spočíva aj v cielenej a usmerňovanej realizácii, krajina je nacionalizovaná a ideologizovaná.

Príroda na slovenských romantikov pôsobí ako umelecké dielo, je scudzená a zachvacujúca, občas aj hrozivá, ale zároveň ako prirodzené premostenie medzi vnútorným a vonkajším. Romantici ju súčasne vnímajú ako prostriedok meditácie – prežívanie prírody zásadne pre-

kračuje a prekonáva prežívanie, ktoré je bežne vizuálne nechopiteľné, nenázorné (Unanschaulichkeit), akcentuje preto predovšetkým citlivosť na vizuálne vnímanie vnútorného sveta: „Krajina a její vyjádření se rozvíjí v přímé návaznosti na popis citového života, na jeho náhledu a interpretaci. Mohli bychom dokonce říci, že krajina spojící prostor a figuru, prostředí a vnitřní svět se stává pomocným prostředkem pro popis onoho jinak nepostizitelného vnitřního prostoru psychiky individuálního i kolektivního psychouniversa, u romantiků jistě. Krajinou, spirituální krajinou člověk popisuje a rozvíjí to, co v sobě dosud nerozpoznal. Diachronické schéma emocionálních dějů se mění v synchronii nitra a krajiny, prostor se zvnitřňuje. [...] Doplňme proto Amielovo ‚krajina je stav duše‘ a ‚stav duše je krajinou“ (tamže, s. 14).

Prežívanie prírody sa zároveň realizuje bez účasti iných osôb, bez slov, teda mlčaním. Rozhodujúce pritom nie je precízne, prírodovedné sledovanie, analytické rozkladanie elementov viditeľnej prírody, ale zažitie viditeľnej krajiny ako celku, v celistvosti – vrchy, rieky, obloha pôsobia na romantický subjekt v celistvosti, vo svojej totalite, ktorá odkazuje k pojmom romantickej sublimácie a vznešenosti. Výsledkom je fascinácia prírodnou skutočnosťou, ktorá je zjavne ďalekosiahlejšia a veľkolepejšia než romantické Ja, ktoré prekračuje chápanie samého seba, príroda sa mu javí ako desivo zachvacujúca, ovládajúca.

V kontexte slovenského romantizmu sa pociťuje intenzívna potreba toto prirodzené prostredie celkom presne vymedziť, lokalizovať, resp. určiť jeho etnickú príslušnosť. Neponechať ho teda v jeho univerzálnej polohe, ale naopak, privlastniť si ho, nacionalizovať a ideologizovať, a tým sa s ním zároveň identifikovať. Vychádza to z podoby typického subjektu slovenského romantizmu, ktorým je emocionálne, expresívne Ja nadväzujúce na rousseauovskú tradíciu, sebaidentifikujúce sa v kontexte súčasného sveta, ale predovšetkým projektujúce sa do budúcnosti. Priestor tu funguje ako latentný osud obyvateľstva, ktoré v jeho rámci žije. Vzťah je však obojsmerný a národné spoločenstvo tak zároveň prostredníctvom nacionalizácie a ideologizácie priestoru latentne ovplyvňuje svoj osud. Cieľom procesu identifikovania sa s priestorom je preto celostná osobnosť, samozrejme, nacionálne určená. Slovenské – alebo v istých kontextoch slovanské – Ja má esencialistickú podobu pôvodného zárodka, jadra, vopred stanovenej schémy,

ktorá sa v istom konkrétnom priestore alebo teritóriu v priebehu života – či už (mravným) zdokonaľovaním a vyháňaním sa vplyvu formujúceho či „cudzieho“ – má vyvinúť. (Funkciu takéhoto „cudzieho“ majú napr. Bildungsetikety v básni *Janko* od Janka Kráľa.)

Subjekt teda nie je výsostne individuálny, unikátny, zachováva si tradíciu „vnútornej slobody“, dokonca aj v podmienkach objektívnych prekážok vonkajšej slobody. Táto vnútorná sloboda dokonca často úplne zatláča do úzadia akýkoľvek spoločenský, resp. politický aktivizmus. Odohráva sa tu viditeľný zápas medzi individualizmom a angažovanosťou pre potreby komunity, celého spoločenstva: medzi Ja ako akýmsi samostatným atómom, čímsi osobným, a Ja spoločenským, alebo ak chceme národným (pozri Solomon, 1996, s. 27 – 28). Dvaja slovenskí romantici, M. Dohnány a J. Kráľ, na ktorých tvorbu sa táto štúdia zameriava, preto neustále balansovali medzi výpoveďou autonómneho, individuálneho subjektu a subjektu kolektívneho.

V tvorbe M. Dohnányho sú romantickým individualizmom inšpirované texty s nepokojným, búrlivým a okolitým svetom nepochopeným lyrický subjektom, predovšetkým básne *Improvizácia* a *Sen*. Prvá z nich bola publikovaná v roku 1846 a odkazuje na rovnomennú časť Mickiewiczových *Dziadov*, konkrétne na druhú scénu 3. časti. Báseň *Improvizácia* charakterizuje romantická exaltovanosť v podobe množstva zvolaní a imperatívov. Organizujúcim činiteľom je lyrický subjekt, ktorý prechádza procesom emancipácie, sebaidentifikovania či seba-definovania, a zároveň transcendovania v intenciách romantického titanizmu a zrkadlenia vnútorného a vonkajšieho sveta. Jednotlivým úrovniam sebaidentifikovania, stotožnenia a transcendovania sa ešte budem venovať detailnejšie.

*„Večné tvorenie! Potokov hučanie!
Duše búrenie a nemé spievanie! [...]*

*Duch môj! Duch môj! ty ohnisko sveta!
Ako sa v tebe celý odbleskuje,
tvoje krídlo po výšinách lieta
a v duši krása svetov sa maluje!“* (Dohnány, 1969, s. 68).

Vonkajší svet sa odráža v individuálnom subjekte, ktorý nadobúda pozíciu ohniska aj v zmysle optického prekríženia lúčov z exteriéru. Svet sa v subjekte *odbleskuje a maluje*, vytvára sa teda nanovo na mentálnom plátne individua, pričom tento kreacionistický akt sprevádzajú intenzívne zvuky živlov. Sekvencia aktualizuje romantickú predstavu krajiny-duše a vytvára paralelu nezdolateľných prírodných úkazov, živlov, ktoré pôsobia mimo dosahu ľudskej kontroly a nepokojnej duše romantického nestabilného subjektu s jeho nezvládnuteľnou dynamikou. Hudba živlov zrkadlí vnútorný nepokoj subjektu a necháva vyznieť ich zachvacujúcu silu.

*„Blesky a hromy tebe vyhrávajú
keď ohnivé strely do kalísk metajú. [...]*

*Vietor a víchricu,
hrom a blýskavicu
v sebe prechovávaš –
v zbúrenom mori,
v iskriacej zori
zalúbenie mávaš!“* (tamže, s. 69).

Podobne je koncipovaný i lyrický subjekt v básni *Sen* z roku 1851. Autor sa prostredníctvom dvoch mott, ktoré túto báseň uvádzajú, odvoláva na ďalšiu dobovú básnickú inšpiráciu a autoritu, J. Kráľa. Lyrický subjekt, nepokojného a nespokojného mladého muža, môžeme považovať za autoštylizáciu básnika. „Divný Mikuláš“ veľmi intenzívne pripomína „divného Janka“: pochádza zo šľachtickej rodiny, ale najradšej trávi dlhé hodiny osamote, meditujúc uprostred prírody, s ktorou podstupuje proces stotožnenia. M. Dohnány v liste Ondrejovi Holkovi 6. marca 1851 píše: „mňa samota nezabíja. Ja samotú hľadám, v hlučnej spoločnosti útechy nenachádzajú“ (Dohnány, 1971, s. 45). Exklúzia, samota a vylúčenosť sa tak menia na izoláciu, údiv okolia na trvalé nepochopenie, na stabilnú vlastnosť a identifikačný znak lyrického subjektu.

„Doma celé dni slova neprerečie,
zo spolkov, zábav on do hôr utečie –
mať vzdychá, plače, pomôcť si nemôže.
Prečo ten šuhaj do hájov chodieval,
či tam na dobré, či na zlé myslieva?“ (tamže, s. 120).

Príroda tu predstavuje priestor slobody, priestor mimo etiky, kde sa otvára rovnaká možnosť pre dobro aj zlo. Sekvencia vykresľujúca komplikovaný lyrický subjekt aj s jeho snami je rámcovaná scénou rozprávania sna blízkej žene. Prerozprávajúci sen sa potom pomerne mechanickými prestrihmi („*Vtom sa divadlo videnia zmenilo...*“) člení na niekoľko sekvencií: obrazy slávnej minulosti Slovanov, návrat samotárskeho syna do rodiny a jeho proctvá veľkej budúcnosti národa, nepochopenie a opätovná izolácia, apokalyptická vízia boja a zadumaný mladík uprostred bojiska, a napokon záverečná sekvencia s ľúbostným podtónom, končiaca vzývaním nenaplnenej lásky a následným svitaním.

Geografická lokalizácia básne je celkom presná a aktualizuje dve najčastejšie miesta romantického diania: Považie a Dunaj („*v úvale jednej považskej dolinky*“; „*zrakom po Považí hodí*“; „*toho šuhaja teraz nad Dunajom vidím blúdiť*“), ale objavuje sa aj identifikácia a ukotvenie na temporálnej osi („*sníva o Nitre [...] o kráľoch slávskych, o Veľkej Morave!*“). Geografické koordináty sú postavené na figúrach pretrvania, ako o nich uvažuje René Bílik v kontexte Kalinčiakových próz (Bílik, 2009, s. 521 – 549), stálych prírodných istotách, ktoré sa po stáročia nemenia (pohoria, vrchy, rieky). Zdá sa však, že ani tieto nepostačujú a romantické blúdenie sa mení na stratenie sa z národného horizontu: „*ale tí všetci svetom sa rozšiali / a len daktorí verní z nich zostali*“. Akteri prekročili hranice národného priestoru a dostali sa tak na okraj, do zóny, kde hrozí zvýšené riziko konfrontácie s cudzím.

Topos Váhu v tvorbe M. Dohnányho sa v priezračnej podobe objavuje v rovnomennej básni *Váh*, kde v ešte zreteľnejšej podobe vystupujú prvky sebaidentifikovania s konkrétnou prírodnou krajinou, a to cez fázu stotožnenia až k transcendoaniu evokovanému vyjadrením „*uchvacuješ ma*“.

„*Váh môj, v krištáloch jasných sa tešievam,
ktoré v koryte bystro letia tvojom!*
*Po pustých brehoch samotný blúdiavam,
zmorený sveta nevoľným pokojom [...]*

*Uchvacuješ ma so zlatými zorami,
posilňuješ ma búrnymi piesňami,
keď s šumom tvojím hovorím*“ (Dohnány, 1969, s. 92).

Vytvára tu však rozdiel medzi vnímaním Váhu a Dunaja, spochybujúci v nezmieriteľnom konflikte „svojho“ a „cudzieho“, keď Dunaj predstavuje práve tieto „cudzie“ vlny, do ktorých sa tie „naše“ vlievajú:

„*Búrno sa ženieš dolu dolinami,
z krajov Považia velebno-pekného,
kde sa objímaš s cudzími vlnami,
v vodách sa tratíš Dunaja tichého.*
*Národ môj drahý, preto ty omdlievaš,
keď do cudzieho život svoj vylievaš,
ako ten Váh vlny jeho*“ (tamže).

Vzápätí však nastoľuje situáciu, ktorá by mala zvrátiť tento pre národ nepriaznivý stav, ohlasuje nástup novej éry, novej emancipačnej etapy v dejinách národa. Zaujímavé pritom je, že pri evokovaní obrazov nastolenia nového začiatku slovenskej histórie použije výrazný motív „*koľaje*“, odkazujúci na emblematický prvok modernizácie, ale aj akcelerácie života vtedajšieho Uhorska – na železnice.

„*Lež aký to div? – Slovák samostatne
na novú koľaj života vstupuje!*
*Už sa popúšťa – stojí nepodvratne
a vlastnej slávy blesky si hotuje!*
*On sa rozlúčil s cudzími silami,
vlastnými sa už ligotá dúhami
a mohutnosť v srdci čuje*“ (tamže, s. 93).

V tomto kontexte nesie Váh v istom zmysle profetickú funkciu, prírodným auditívnym prejavom, tlmeným až na hranicu zmyslového vnímania, a preto neprístupným každému, má anticipovať, resp. zasväteným ohlasovať budúcnosť národa vlastnými hradmi ako symbolom vznešenosti, dôstojnosti, ale zároveň predstavuje bezpečné opevnené útočisko najčastejšie na vyvýšenom mieste, a preto bližšie k Bohu, resp. k nebu.

*„A teraz, Váh môj, to tvoje šumenie
prorocké vo mne tajno budí hlasy
a krištáľných vlŕn vzbúrené vlnenie
neznámych svetov zvestuje mi krásy.
Lud nový, šťastný predou mnou povstáva,
ktorého hrady ožiarila sláva,
čo sa k tebe, rod môj, hlási!“ (tamže, s. 93 – 94).*

Štylizácia M. Dohnányho ako romantického individualistu je však len jednou z jeho polôh a podôb jeho písania. Časovo takmer súbežne s týmito romanticky exaltovanými textami totiž zároveň vznikali aj básne, ktoré už v sebe nesú zárodky, ale aj širšie koncipované idey Dohnányho smerovania k mesianizmu. Nejde teda o časovo následné etapy tvorby, o ktorých by sme mohli hovoriť v zmysle autorského vývinu, ale o akési paralelne sa rozvíjajúce koncepcie.

Podľa Oskára Čepana však M. Dohnány „dôraz položil na sebaidentifikáciu básnického subjektu, na akt, ktorý má v romantizme prvoradý význam. [...] navodil konkrétny vzťah medzi subjektom básnickej výpovede (biednym, tajným a večným synom Tatier) a obklopujúcou ho prírodno-spoločenskou realitou (zakliata krajina a jej ľud). Už citáty z básnikovho denníka a korešpondencie naznačili, že tu skoro vždy ide o autoštylizračný vzťah medzi stúpencom ‚duchovních‘ entít a agresívnymi prejavmi objektívnej ‚predmetnosti‘. Subjekt tohto ‚syna Tatier‘ vyjadruje najmä vôľové aspirácie ‚vizionára praxe‘ slovenského romantika prekročiť hranice medzi reflexívnym stupňom svojho sebauvedomovania sa (t. j. citom) a angažovaním sa na poli spoločenskej praxe (t. j. uskutočnenou myšlienkou)“ (Čepan, 1991, s. 9).

Podobne vnútorne členitá, ak nie ešte členitejšia a vnútorne antagonistickejšia, je tvorba J. Kráľa. Podoba jeho lyrického subjektu sa výrazne mení od známych revolučných básní, aktivisticky a optimisticky hľadiacich do blízkej budúcnosti, cez mesianistické texty, s pasívnym očakávaním premeny sveta v ďalekej budúcnosti, až po romantické básnické poviedky s vypäto individualistickým subjektom až byronovského typu.

Práve tento modus vypovedávania môžeme chápať ako diskkrétne poukázanie na moment rezignácie, stroskotania existencie na oboch vyhranených póloch individualizmu, ale aj kolektivismu. Je jedným z dôležitých významov monumentálneho, no zároveň fragmentárneho diela J. Kráľa. Počiatočný mladický titanizmus, orientácia na veľké hrdinské činy v prospech celého spoločenstva možno považovať za akúsi protomesianistickú situáciu, z ktorej po stroskotaní takýchto veľkolepých ambícií subjekt rezignuje a zotrúva v mesianistickej pasivite a očakávaní veľkej dejinnej zmeny alebo sa uchyluje k radikálnej romantickej individualite, skeptickej až cynickej, citovo vyprahnutej.

Takáto romantická individualita sa stotožňuje, a zároveň vymedzuje v kontexte špecifického prostredia, ktoré na ňu pôsobí. V básni *Syn pustiny* tak sebaidentifikácia s prírodným svetom prebieha v dvoch variantoch – ako paralela živelného nepokoja, vojny živlov a ťaživej búrky, ale súčasne ako pustota, prázdnota, citová vyprahnutosť pustatiny smerujúca až k symbolickej smrti – predovšetkým vo vymedzovaní sa voči meštianskemu spôsobu života s jeho pravidlami, disciplínou, prísnu časovou segmentáciou a aktivitou „pre druhých“. Na jednej strane teda stotožnenie sa, sebaidentifikácia s prírodným a prirodzeným, na strane druhej ostré vyhranenie sa, vymedzenie sa voči prejavom civilizácie, najmä urbánneho typu ako v básni *Syn pustiny*:

*„Môže mrak ťažký prach do povetria dvíhať,
liať sa do skapania, nebo bleskom syčať,
rozjašený vietor drúzgať stromorady,
nebo, zem od vzteku zbití sa dohromady.“ (Kráľ, 1959, s. 194).*

*„Šuhaj premenený – hotový to oblak,
pochyba, nevera skazili jasný zrak.*

Každodenné práce city zatupili
a len pozostali tie jediné sily,
aby jeden v obci medzeru vyplnil
a cnostný, poriadny občiansky život žil –
kôl mocný do toho veľikého plota,
občianskeho to úd výborný života!
Vypadli z pamäti dávno všetky hádky,
myšlienky jediné sú denné výdavky,
čo človek k pohodliu potrebuje ročne,
bez ktorých nemôže žiaden vyjsť statočne.

Pred kaviarňou sedí v krásnych nohaviciach,
kabaňu má, zlaté prstene na palcach,
črievice jelenie, klobúk kastorový,
v ruke tenuštičkový prútik trstinový
so psou hlávkou krásnou zo striebra ak' krieda –
a medzi fúzami tvár ako smrť bledá“ (tamže, s. 199 – 200).

Autoštylizácia romantickej rozorvanosti medzi prírodné (prírodné, slobodné a nehatené) a kultúrne (spoločnosťou korigované a normované) ústi do deštrukcie divokého subjektu zobrazeného na smrtelnej posteli v obkľúčení civilizačných výdobytkov, kultivovanej umelej krásy, resp. emblémov vyššieho sociálneho statusu.

„Všetko pohybuje sa v rukách osudu,
kto zná, do večera aké chvíle budú!
Čas, ako bývalo predtým, tak vždy beží –
synu stín na loži smrtelnej leží
v svetlici veľikej, vkusne ozdobenej.
Nádhera, bohatstvo všade svieta po nej,
rajskú vôňu lejú východné kvetiny
z nádob drahocenných, vzácných. – Syn pustiny,
vyschlá zadumaná do seba postava
práve tak vyzerá ak' umrlčia hlava
medzi krom zeleným tam na cintoríne,
na krásnej zelenej hodvábnjej perine.

Strašne vyzerá – zrak posiaľ nenasýty
a koniec života onedlho cíti“ (tamže, s. 200).

Podobne je štylizovaný aj lyrický subjekt básne *Janko*, obklopený jednotlivosťami predmetného sveta, ale nepokojný a nespokojný, cito-vo podobne nezaangažovaný:

„Taká hora predmetov, taký fatálny svet – [...] Zná, že čokoľvek urobí, tomu hraníc niet – vo svet pokojne letí, či ožiť, či umrieť. Jemu je všade jedno, do koho udrel hrom, a predsa ho nezabil. – Už viacej nieta v tom strachu, ba ani citu. [...] mladý pán na všetko klial alebo naplival“ (tamže, s. 292, 293, 295).

Podľa dobovej konvencie je za tento stav jedinca zodpovedná civilizácia, jej neblahý vplyv a lákadlá urbánnej kultúry, teda mesto, ktoré je dokonca priamo pomenované ako Prešporok, a jeho materializmus a bildungsetikety. Úsilie o autonómne Ja sa tu však prejavuje ako pokus stať sa sebou samým zbavením sa Ja, stratou kontúr Ja, a to práve prerušením orientácie na materiálny svet v snehovej búrke, do ktorej protagonist ženie svojho sluhu Jana. Tento upozorňuje: „Poblúdime“, ale napokon v snehovej víchrici mrzne a umiera. V konečnom momente sa celý mentálny priestor homogenizuje („Už cesty viac nevidno. Snežná to rovina“) a nastáva symbolický presun do predmetného, viditeľného sveta a poodhalenie úniku do mentálnej krajiny-duše:

„Mladý pán len teraz vie, čo sa prihodilo,
bo dosiaľ v myšliach lietel, v snehách a vo vetrách.
Jeho myslí rozišli sa ako snežný prach,
tam po poliach, po horách mladého vodilo.
Mladý pán rád v chmárach je, keď je živlov hračka,
jeho duši je ľúba taká čarapačka
preto sa on často v hrmavici stratí
a len keď zas ticho je, k sebe sa navráti“ (tamže, s. 296).

V procese sebaidentifikácie romantického subjektu u M. Dohnányho a J. Kráľa zohráva mimoriadnu úlohu špecifické a často konkrétne označené, teda lokalizované prírodné prostredie, ktorého funkcia spočíva v potvrdení a v istom zmysle v pozdvihnutí individuálneho subjektu. Ja ako autonómne individuum sa uprostred prírodného prostredia ocitá v sociálne indiferentnej samote rozjímania a snívania o možnej premene sveta (často v podobe jarného znovuzrodenia). Prostredníctvom zážitku sublimácie v prírode sa uskutočňuje decentralizácia, rozptýlenie Ja. Premožením či zachvátením sa pozornosť z Ja presunie na prírodu, najčastejšie na intenzívne prírodné živly (ako v poéme *Janko* od J. Kráľa, kde sa úsilie o autonómne Ja prejavuje ako pokus stať sa sebou samým zbavením sa Ja, stratou kontúr Ja, a to prerušením orientácie na materiálny svet v snehovej búrke). V širšom časovom rozpätí sa rozjímanie v prírodnom prostredí vníma ako nadobudnutie vnútorného pokoja. Psychické upokojenie funguje ako efekt tichého naladenia, sebareferenčného vedomia a myslenia uprostred prežívania naturálneho sveta. Vnímanie prírody umožňuje pasívnu, neaktívnu skúsenosť individuality, stiahnutie sa či až únik z každodenného stereotypu, ale aj romantickú exploráciu, objavovanie Seba. Subjekt často definuje zážitok jedinečného momentu prítomnosti, ktorého trvanie sa v subjektívnom zmyslovom horizonte tiahne ponad objektívny čas, často ako zjavenie prostredníctvom (prírodnej) figúry pretrvania národnej existencie.

Pramene:

DOHNÁNY, Mikuláš: Sen. In: *Listy a denníky Mikuláša Dohnányho*. Rudolf Chmel (ed.). Martin : Matica slovenská, 1971, s. 120.

DOHNÁNY, Mikuláš: Improvizácia. In: *Dumy*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 68 – 69.

KRÁL, Janko: *Súborné dielo*. Milan Pišút (ed.). Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

Listy a denníky Mikuláša Dohnányho. Rudolf Chmel (ed.). Martin : Matica Slovenská, 1971, s. 45.

Literatúra:

BÍLIK, René: Skeptický ironik. In: KALINČIAK, Ján: *Reštavrácia a iné*. René Bílik (ed.). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2009, s. 521 – 549.

ČEPAN, Oskár: Vizionár praxe Mikuláš Dohnány. In: *Slovenská literatúra*, roč. 38, 1991, č. 1, s. 1 – 20.

Kol. autorov: *Janko Král. Zborník statí*. Stanislav Šmatlák (ed.). Bratislava : Tatran, 1976.

RECKWITZ, Andreas : Das romantische Subjekt: Ästhetische Individualität und das Erleben der Welt im Innern (1800 – 1820). In: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Göttingen : Velbrück Wissenschaft, 2010.

SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu. Európska filozofia od r. 1750*. Preklad Emil Višňovský. Nitra : Enigma, 1996, s. 27 – 28.

V AŠÍČEK, Zdeněk: Osud krajiny, krajiny osudu. In: *Proměny krajiny v českém malířství 20. století*. Ze sbírek Národní galerie v Praze. Veletržní palác 7. listopadu 1997 – 16. srpna 1998, s. 12.

Štúdia vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu Autor a subjekt II. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre. Kolektívny grantový projekt VEGA 2/0177/13 (2013 – 2015). Vedúci riešiteľ Mgr. Lubica Schmarcová PhD.

Ivana Taranenková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

K dvom podobám autobiografickej prózy v slovenskej literatúre druhej polovice 19. storočia

Slovenská autobiografická literatúra 19. storočia (čiže obdobia zakladajúceho identitu slovenskej literatúry) predstavuje bohatý a rôznorodý korpus. Jeho súčasťou boli diela ako *Pamäti z mladších rokov života* Jána Kollára, *Päťdesiat rokov slovenského života* Gustáva Kazimíra Zechentera-Laskomerského či jedna z najprekladanejších kníh slovenskej literatúry, *Moje deti* Eleny Maróthy Šoltésovej. Množstvo autobiografických textov z tohto obdobia sa nachádza v archívoch a zverejňovalo sa s veľkým časovým odstupom alebo zostáva stále nepublikované.

Slovenská literárna historiografia 20. storočia tieto autobiografické texty dlhodobo registrovala, vznikli aj jej početné edície, no ich sústredenej reflexii sa venovala okrajovo. Jednotliví literárni vedci pri svojich úvahách o autobiografickej literatúre upozorňovali na prvky fikcie, ktoré sú v nej prítomné, ale aj na určitú „neustálenosť“ žánru (bližšie pozri Bagin, 1977). Zdôrazňovali predovšetkým jej dokumentárnu funkciu a za základné kritérium považovali objektivnosť – estetické funkcie chápala literárna veda ako sekundárne, a to tak v prípade staršej literatúry, kde tvoria autobiografické žánre dôležitú časť literárnych pamiatok, ako aj v prípade novovekej slovenskej literatúry.

Do popredia sa vysúval predovšetkým spoločenský a historický rozmer autobiografickej literatúry. Zdôrazňoval sa najmä spôsob, akým prezentovaný subjekt vytváral vzťahy k svojmu sociálnemu prostrediu, resp. aký postoj zaujímal k dejinným alebo politickým udalostiam. Je príznačné, že „rozkvet“ autobiografickej literatúry bol vnímaný predovšetkým v súvislosti s konkrétnymi historickými udalosťami alebo

obdobím – či už sú to svedectvá účastníkov rokov meruôsmych (próza *Slováci a sloboda* Andreja Seberíniho, vydávaná v *Slovenských pohľadoch* pod pseudonymom Veterán, *História povstania slovenského* z roku 1848 Mikuláša Dohnányho, polemické *Slovenské povstanie* z rokov 1848 – 1849 Samuela Štefanoviča), resp. spomienky popredných osobností národného obrodeneia (okrem pamäti Jána Kollára či životopisu Jána Francisciho pripomeňme mnohé ďalšie kratšie autobiografie, ako je napr. *Vlastný životopis* Jána Kalinčiaka). Neskôr, v priebehu 20. storočia, sa zasa obdobne venovala pozornosť spomienkam na prvú svetovú vojnu, legionárskej literatúre, neskôr tzv. povstaleckej literatúre alebo memoárom príslušníkov „poprevratovej“ generácie (Mila Urbana, Jána Smreka, Tida J. Gašpara). Nárast záujmu o autobiografickú literatúru zaznamenávaný v súčasnosti tiež sčasti súvisí so snahami vyrovnáť sa s traumami, ktoré spôsobili dejiny v ľudských životoch (literatúra holokaustu, denníky a spomienkové prózy tematizujúce život v totalitných režimoch).

Zdá sa, akoby aj postavenie autobiografickej literatúry v slovenskom kontexte potvrdzovalo slová Paula de Mana z jeho eseje *Autobiography as de-facemant*, v ktorej spochybňuje žánrový status autobiografie a v porovnaní s kanonickými literárnymi žánrami jej upiera estetickú dôstojnosť a reputáciu pre jej žánrovú rozplývavosť, nehomogénnosť a nekoherentnosť: „Každý špecifický prípad smeruje k výnimke z normy, jednotlivé práce presahujú do susediacich alebo nekompatibilných žánrov“ (de Mann, 1984, s. 68).

Dominancia a preferencia autobiografických textov, kde sa pred problémami osobnej identity subjektu alebo jeho vývoja uprednostňuje spoločenská a dejinná perspektíva, mali v 19. storočí pôvod aj v dobovej situácii slovenskej literatúry. Formujúca sa mladá slovenská literatúra sa v národnoobrodeneckom kontexte stala dôležitým priestorom na prezentovanie národnej a kultúrnej identity. Národnoreprezentatívna funkcia sa úzko prepojila s estetickou. Po kvalitatívnej a kvantitatívnej dominancii poézie v prvej polovici 19. storočia, keď predstavitelia romantickej literárnej generácie považovali prózu za hierarchicky nižší druh umenia – Ľudovít Štúr vo svojich estetických prednáškach inšpirovaných Hegelom charakterizoval román ako „zníženie umenia“ (Štúr, 1875, s. 190) –, došlo k výraznej zmene tohto postoja. Predovšet-

kým v matičnom období sa začala próza vyzdvihovať ako najvhodnejší prostriedok na zobrazenie problémov života spoločnosti a národa, pričom do úvahy sa bral aj jej väčší čitateľský dosah.

Individuálna identita sa nielen v kontexte autobiografickej literatúry 19. storočia len pomaly emancipovala od identity kolektívnej. Národné, spoločenské a verejné v literárnom zobrazení určovalo oblasť intímnej a subjektívnej sféry. Na problémy adekvátnej formy literárnej sebareprezentácie narážal aj romantický spisovateľ Mikuláš Dohnány, ktorý si do denníka v marci 1850 zapísal: „Povedomie, že o sebe píšem, zastavilo pero moje, chtiac voždy druhých predstavovať, na druhých cnosti ukazovať. Hľadal som charakter pre novelu, ale darmo; a vymýšľať klam nechcem a nepravdu písať tiež nechcem. Nuž a potom čože dá človek inšie národu, keď nie seba?“ (Dohnány, 1971, s. 135).

Autobiografické texty 19. storočia ovláda národnoobrodenecký naratív. Nerozprávajú sa tu príbehy hocíjakých životov, ale životov slovenských – pripomeňme len názov memoárov G. K. Zechentera-Laskomerského (*50 rokov slovenského života*), ale aj E. M. Šoltésovej (*Sedemdesiat rokov slovenského života*), ktoré vychádzali ešte v prvých desaťročiach 20. storočia. K zvýrazneniu individuálneho aspektu a každodennosti v autobiografických textoch dochádza postupne – samozrejme, analogicky k dobovej fikčnej literatúre.

V zhodnocovaní žánrov autobiografie a podôb sebareprezentácie v dobovom kontexte, a napokon aj v kontexte literárnej historiografie 20. storočia zohrávala úlohu aj žánrová hierarchia. Prejavovala sa vyzdvihovaním memoárov, ktoré predstavovali „vývinový naratív“, dominantný v 19. storočí, usporadúvajúci udalosti vzhľadom na účel a cieľ (Anderson, 2011, s. 8) a umožňujúci dosiahnuť jedinu verziu „Ja“. Clifford Siskin označil „vývin za všeobjímajúcu formálnu stratégiu, koreniacu v základoch kultúry stredných vrstiev 19. storočia, jej charakteristický spôsob reprezentácie a vyhodnotenia individuality, ako niečoho, čo rastie“ (cit. podľa Anderson, 2011, s. 8). Teleologicky štruktúrovaný naratív v konečnom dôsledku vyhovoval národnoprezentatívnym zámerom, ktoré boli pre dobovú literatúru dominantné. „Chudobnejšia“, chronológiou riadená štruktúra denníka, využívaná predovšetkým autormi 18. storočia, ktorí ju vnímali ako prirodzenejšiu, sa síce vnímala ako literatúra esteticky nižšej úrov-

ne, avšak na druhej strane poskytovala príležitosť vyrozprávať verejné a súkromné udalosti v ich nekoherentnosti, nedostatku integrity, banálnosti, bezvýchodiskovosti a bezvýslednosti, a zároveň možnosť opätovne prepisovať Ja (tamže).

Ak by sme mali rekonštruovať dobový literárny kontext, do ktorého ho možno situovať autobiografické texty, musíme zohľadniť hneď niekoľko línií prózy formujúcich sa od polovice 19. storočia, tak ako ich vo svojich literárnohistorických prácach vymedzil O. Čepan. Je to jednak rozmedzie historickej a spoločenskej prózy, ktorá sa so snahou o objektivnosť a dokumentárnosť zameriavala na historické udalosti, aj tie nedávne, pričom využíva i žáner národnej obrany, ktorý mal svoju tradíciu aj v predchádzajúcich literárnych obdobiach (Čepan, 1965, s. 236). V týchto rámcoch sú situované spomienky a životopisy predstaviteľov romantickej generácie, pre ktoré boli rozhodujúce kľúčové udalosti slovenského národného obrodzenia, vrcholiace revolučným dianím rokov 1848 – 1849. Obdobne sú zamerané aj beletristické texty vychádzajúce z autobiografickej skúsenosti, ako napríklad *Slovenskí žiaci* Jozefa Miloslava Hurbana alebo *Panslavistický farár* Jonáša Záborského.

Ďalšou oblasťou bola línia krátkych foriem prózy (predovšetkým s prevahou humoristických žánrov), ktorá namiesto rozsiahlych dejových konštrukcií zdôrazňovala anekdoticky prezentovanú kategóriu zážitkovosti a presadzovalo sa v nej „zintímnenie a zdôraznenie osobného pohľadu“ (Čepan, 1965, s. 251). Dominovali tu výjavy z každodenného života, prezentovanie individuálneho, osobného aspektu, čo poskytovalo možnosti aj pre vznik autobiografických textov intímnejšieho charakteru (tieto tendencie nachádzame v prózach Ľudovíta Kubániho, G. K. Zechentera-Laskomerského).

Z tejto línie neskôr, v osemdesiatych rokoch 19. storočia, vychádzajú autori programovo sa hlásiaci k realizmu, ktorí sa vo svojich prácach orientovali na zachytenie životnej empirie a každodennosti, ako napríklad E. M. Šoltésová a Martin Kukučín. U nich sa autobiografickosť v uvedenej podobe stáva konštantným prvkom ich prozaických prác, prestáva byť iba dokladom „svedectva“ o zlomových historických udalostiach, ale intimizuje a estetizuje sa. Podľa literárneho vedca Ivana Kusého práve takáto integrácia vlastnej životnej empirie a autobiografického zreteľa do literárnych textov viedla od osemdesiatych rokov

k zníženej miere výskytu memoárových textov (Kusý, 1971, s. 402). (Autobiografický text, ktorý je určovaný politickými udalosťami, príznačne nachádzame u Svetozára Hurbana Vajanského, a to *Väzenské rozpomienky...*, ktoré prvýkrát vyšli v roku 1903 v USA.)

V ďalšej časti štúdie sa sústredím na dva texty, ktoré sú autobiografického charakteru a boli uverejnené v približne rovnakom období, v druhej polovici osemdesiatych rokov, v období, kedy sa už etablovala živá tradícia slovenskej prózy. Texty prezentujú dve polohy autobiografického písania, vyskytujúce sa v dobovom rámci.

Hoci svoje memoáre *Rozpomienky (Slovenské pohľady, 1886–1887)* začal J. M. Hurban uverejňovať o rok neskôr, ako bola publikovaná próza E. M. Šoltésovej *Umierajúce dieťa (Živena, 1885)*, jeho text je výrazom doznievajúcej literárnej tradície memoárov porevolučného obdobia. Má formu pamätí, teda formu žánrovo „závažnejšiu“, v dobovom spoločenskom kontexte o to viac, že sú to spomienky na meruôsme roky. Naproti tomu Šoltésovej próza má v podtitule „Úryvky z denníka matky“. Kým Hurbanov text čerpá legitimitu písať autobiografický text, t. j. sebaaprezentovať sa ako účastník historického diania a národný činiteľ, z participácie na nadosobnom poslaní, E. M. Šoltésová prichádza s denníkovým textom matky zaznamenávajúcej priebeh choroby a smrť dcéry: „Ja nechcela som podať vysoké umelecké dielo; ja vylíčila som bôľ materinský pri odumieraní dieťaťa, živý a žeravý, aký je vsuktku, nie umelecky zmiernený; a na jediný možný východ z takéhoto bôľu som poukázala: na útechu totižto, ktorú jediná pravú poskytuje nám naša viera kresťansko-náboženská“ (Šoltésová, 1958, s. 357–388). Legitimitu pre zverejnenie autobiografického textu intímneho charakteru odôvodňuje rezignáciou na umelecké zámery, ako aj v prezentovaní identity matky, teda identity, ktorá nie je sebastredná, ale určená vzťahom k inému, k dieťaťu.

Text J. M. Hurbana zjednocuje „vývinový“ naratív – sú to spomienky na druhú dobrovoľnícku výpravu od septembra 1848 do marca 1849, keď oddiely slovenských dobrovoľníkov bojovali v mene cisára proti maďarským honvédom a tiahli územím Slovenska od západu na východ. Ústredným momentom rozprávania je vlastne až fyzický pohyb krajinou, cieľom ktorého je slovakizovať ju, resp. prebúdzaf národné povedomie v slovenskom etniku, konfrontovať ho s faktom, že je

národom. Napriek tomuto zjednocujúcemu naratívu máme pred sebou žánrovo heterogénny text, v ktorom autor prepisuje svoj denník z času aktuálneho diania udalostí, vkladá doňho listy, ktoré z výpravy posielal svojej žene, reprodukuje svoje prejavy ľuďom počas zhromaždení v jednotlivých mestách. Rozpráva o priebehu bitiek, často uvádza anekdotické príbehy, v ktorých slovenskí dobrovoľníci víťazia nad honvédskou presilou svojím dôvtipom, podáva portréty národovcov, ktorých počas svojho ťaženia navštívil. Úvod textu je okrem iného venovaný jednak alegorickému spodobeniu dobovej situácie v Európe, jednak jej publicistickému glosovaniu. Text miestami prestupuje náboženská dikcia, budenie národného povedomia má evanjelizačnú povahu, často sa tu vyskytujú príbehy o „obrátení“. Dobrovoľníci prinášajú na jednotlivé územia spravodlivosť a svojou autoritou pôsobia na odrodilcov a národných nepriateľov. Prepojenie religióznej dikcie s opisom národného hnutia má jednak pôvod v spojení národnoobrodeneckých procesov s protestantizmom (Gellner, 2003, s. 21), jednak v chápaní práva na národné sebaurčenie ako práva daného Bohom, ako súčasť prirodzeného práva.

J. M. Hurban sa konfrontuje s „konkurenčnými“ verziami príbehov o rokoch meruôsmych – nielen z maďarskej strany, ale aj z radov „svojich“. Podľa maďarského výkladu týchto udalostí, ktoré sa po rakúsko-uhorskom vyrovaní stali súčasťou oficiálneho verejného diskurzu, boli slovenské jednotky rebelmi, zločincami a zradcami Uhorska, na adresu Hurbana padali aj osobné invectívy. V jeho *Rozpomienkach* je zreteľná snaha legitimizovať konanie reprezentantov slovenského národa a vrátiť mu dôstojnosť, a to nielen zdôrazňovaním hrdinskosti a mravnej prevahy slovenských oddielov, ale aj jeho začlenením do európskeho politického diania (v texte je tento fakt stelesnený dobovými osobnosťami cisárskeho dvora). Alternatívne hodnotenie meruôsmych rokov a kritika postupu vedenia dobrovoľníckych výprav však prichádzali aj zo strany ich účastníkov a osobností dobového kultúrneho života (pripomeňme len spis S. Štefanoviča a postoj k revolučným udalostiam J. Záborského). Konfrontáciou jednotlivých dobových textov na túto tému sa zviditeľňujú rozpory a animozity narúšajúce jednotný obraz národoveckej elity (či už je to konflikt medzi Štúrom a Hodžom pre Hodžovu dezerciu, Štúrovo nevydarené vedenie výprav

alebo vyčlenenie „čiernych oviec“ spomedzi vojenských veliteľov dobrovoľníckych výprav a spolubojovníkov, ako bol napríklad Bedřich Janěček). V tomto kontexte možno Hurbanov spomienkový text žánrovo charakterizovať ako polemiku a obranu (z individuálneho aspektu aj pragmaticky – ako obhajobu, reakciu na nactiutrhánie).

V prvej kapitole textu sa J. M. Hurban ohradzuje voči inej ako slovenskej historickej pravde o meruôsmych rokoch: „Čítal som a čítam od tridsaťosem rokov o tých našich slovenských prejavoch života všelijaké zprávy a posudky, ale len málokedy nachádzam objektívnu, chladnú, priezračnú, čistú, historickú pravdu. Nikde skvelý, skutočný obraz, ktorý by bol líčený podľa prírody. Pramene maďarské, a to nielen haraburdákov, Glücksritterov, kdejakých Paltaufov, Šimon Zmertychov a pod., ale aj Horváthov, Kossuthov atď. nevidia v pohnutí národa slovenského iné ako prsty kamarily a už potom omáčajúc pero do žlče, kopia lož na lož, prekrúcanie pravdy na prekrúcanie; na druhej ale strane vidia iba ideály slobody, túžbu po šlachetnom bohatierstve, junáctvo, víťazstva nad víťazstvá! No ak všetko, čo popísali o nás a o sebe títo historikovia maďarstva, také je ako to, čoho som sám očitým svedkom bol a v čom kontrolovať dobrým svedomím môžem ich referáty, teda, na moju vieru, samá bieda, čistá lož je celá história, písaná Maďarmi a maďarónmi“ (Hurban, 1959, s. 645).

Jeho spomínanie nie je výrazom individuálnej pamäti, ale je to príspevok ku kolektívnej pamäti. Má inštalovať a potvrdiť historickú pravdu, je to svedectvo očitého svedka, ktorý „bol pri tom“. Subjekt tohto rozprávania nevystupuje z pozície svojej osobnej identity, ale participuje na kolektívnej identite. Táto identita nie je iba národná, je to identita reprezentantov národa, národných dejateľov, ktorí sa z národa vytvorili, a následne ho idú priviesť k sebauvedomeniu. Vo vzťahu k „matérii“ národa je však výrazný odstup, pretože text vlastne zachytáva ešte nezavršený integračný národotvorný proces.

Stotožnenie sa s kolektívnou identitou je natolko silné, že v rozprávaní dominuje prvá osoba plurálu – nie sú to len my, Slováci, ale my, vodcovia národa, „my, meruôsmaci“, „členovia bývalej národnej rady“ (konkrétne Hurban, Štúr, Bloudek, Zoch, Nosák...), a dokonca „proci národní pod jalovcom božieho riadenia“. V jednej vete sa stávajú nevďojak jedným telom. Hurbanovo my je my otcov národa. V tomto

kontexte je zaujímavé pripomenúť štúdiu Ireny Biliínskej *Synovia bez otcov*, v ktorej poukazuje na problematiku vzťah romantikov k svojim otcom – pokrvným či duchovným: „Boli synmi národa obývajúcего teritórium, ktoré nemalo ani oficiálny administratívny názov, ani presné hranice, ani jednoznačné centrum ako hlavné mesto. Preto mali právo cítiť sa vydedení, osirotení, izolovaní, bez koreňov. Nemohli a nechceli sa plne prihlásiť ani k bezmocným a zaostalým ľudovým otcom, ani k teoretizujúcim predchodcom. Duševnými otcami slovenského národa sa preto mohli nazývať až romantici, ktorí vyšli za hranicu dedinských obáv a predsudkov a vošli do sveta konkrétnych spoločenských a politických činov“ (Biliínska, 2009, s. 19).

Práve z týchto synov sa stali otcovia národa a ich vzťah k nasledovníkom sa napriek drobným incidentom (udalosti spojené s almanachom *Napred*) nekomplikoval. Napokon J. M. Hurban publikuje svoje spomienky v časopise svojho syna Svetozára Hurbana Vajanského, ktorý sa stal po ňom hlavným predstaviteľom národného slovenského života: „Ktože má tolko trpezlivosti ako ja, ktorý ešte predsa chytám sa pera k naznačeniu rozpomienok svojich, majúč nádej, že už aspoň syn nenadužije ochotnosť otcovu v službe národa“ (Hurban, 1969, s. 645).

Toto prihlásenie sa ku kolektívnemu subjektu presakuje aj do listov manželke, ktoré by mali mať intímny charakter. V jednom z nich nachádzame takýto kontrast biedermeirovského rodinného výjavu a romantického subjektu stojaceho mimo rodinný kruh: „*Spasitela duší v tento čas radosti, veselosti svätíš a sláviš Ty v kruhu milej rodinky našej s detičkami milostnými, otcom milovaným, sestrami drahými a švagrom voždy dobromluvným, jasnomyselným: ale ja v cudzom svete, v hluku búrnom, s myslou túžob plnou po lepšom byte národa nášho*“ (tamže, s. 692).

Hurbanov autobiografický text nie je teda len výrazom kolektívnej identity, ale aj prostriedkom jej integrácie. Autor sa písaním textu potvrdzuje ako súčasť historického pohybu, jeho sebaaprezentácia je vlastne potvrdzovaním tohto statusu. Text má manifestovať kolektívnu identitu, no zároveň ju aj vytvára.

Text E. M. Šoltésovej *Umierajúce dieťa* vychádza z tragickej individuálnej skúsenosti matky. Vyšiel zakrátko po smrti dcéry Elenky

a stal sa podkladom pre jej román *Moje deti*, publikovaný v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Autorka ho v ňom radikálne prepracovala, skrátila a uverejnila v časti Prečo. Svoj zámer a jeho realizácie Šoltésová po rokoch zhodnotila v románe takto: „*I ja som po smrti našej Elenky obrátila sa k tejto úteche, ku ktorej ma odkazoval cit. I podala mi úľavu v najväčšej bolesti, pomohla mi preniesť najťažší žal. I značne sa mi ulavilo, keď som ten žal svetu, súcitným dušiam vyžalovala. Videlo sa mi, akoby som veľkú časť svojej tarchy bola zložila na ne a ony mi ju pomohli prekonať. Keď si to teraz s rozsudkom prečítam, naskrze nie som spokojná s týmto výronom žiaľu. Malo byť v ňom omnoho menej slov. Ale vtedy som si to nekritizovala, len písala, ako to z preplneného srdca prýštilo*“ (Šoltésová, 1983, s. 204).

V tomto momente ma nebudú zaujímať premeny, ktorými text prešiel, ani samotný román *Moje deti* (odkazujem na štúdiu Marcely Mikulovej, 2010, s. 14 - 28). Zaujíma ma práve text *Umierajúce dieťa*, ktorý predstavuje vo svojom dobovom kontexte špecifickú realizáciu autobiografického písania. Využitím postupov charakteristických pre denníkový žáner, ktorý má pôvod v privátnej oblasti, totiž narušuje dobovo dominujúci diskurz objektivizujúcich pamätí.

Charakter denníkového písania, ktorého autenticitu autorka predsa len narušuje zmenou mien detí (dcéra Elenka sa tu volá Boženka, syn Ivan Janko), jej umožňuje vzdať sa autority vševedúceho rozprávača. Naratívne udalosti sú determinované faktami života, rozprávanie v prvej osobe je zbavené epistemologických kompetencií. Rozprávačka opakovane zdôrazňuje svoju neistotu vyplývajúcu zo situácie a neschopnosti ovplyvniť udalosti: „*Neviem, čo myslieť, nemoc u mojej Boženky nehýbe sa ani sem, ani ta, už od týždňa. Zdá sa byť v jednom štádiu. Raz si úfam, raz zúfam*“ (tamže, s. 197); „*Neviem, neviem, čo z toho bude...*“ (tamže, s. 198); „*Je hrozné takto dlho na neisto klátiť sa vždy medzi nádejou a zúfaním*“ (tamže).

V texte sa prepája biografická funkcia s autobiografickou, identita, ktorou sa autorka textu prezentuje, je identitou matky vo vyhrotenej situácii: „*Len kto opatroval chorého, drahého jeho srdcu, zná trápny tento stav. Najlepšie zná ho každá matka, ktorá v nebezpečnej nemoci dieťa svoje opatrovala*“ (tamže, s. 197). E. M. Šoltésová podáva priebeh choroby svojej dcéry „deň po dni“. Sústreďuje sa na vykreslenie zdanlivo

banálnych a nepodstatných maličkostí, každodenných rodinných výjavov, ktoré sa však zvýznamňujú vo svetle neodvratnej tragédie, akými sú dcérine poukladané veci a hračky, predčasná oslava Vianoc. Hoci autorka zachytáva fyzickú premenu chorého dieťaťa, jej podanie nie je naturalistické, zjemňuje ho materská optika. Pri opise dcéry výrazne dominujú deminutíva: „*Tu mi leží moje dieťa biedne, vymučené, ubolené, malá hromádočka vo veľkej posteli. (...) Hrozne opadol už i výzor tváriky. (...) Ťahy končité, opadnuté, barva mŕtva, ústka, ktoré sotva stačia pokryt' vyčnievajúce zúbky...*“ (tamže, s. 204).

Od popisu denných udalostí prechádza autorka k vykreslovaniu iracionálnych momentov, keď dcérka anticipuje svoj skorý koniec – sníva sa jej o pomníku, kreslí kostlivcov a hovorí o výlete, na ktorý pôjde. Obsiahle pasáže textu, zápisy, ktoré nasledujú po smrti dcéry, sú venované vyrovnávaniu sa matky so stratou dieťaťa. Už pri prežívaní dcérinho utrpenia autorka vyslovuje pochybnosti adresované Bohu o zmysle takéhoto utrpenia. Prežitie utrpenie, ktoré má pôvod v zdieľaní bolesti toho najbližšieho, dostáva autorku na hranicu vypovedateľnosti: „*Či mám tu opisovať sama o sebe, ako prežila som posledné dva týždne? O to márne by som sa pokúsila, bo sa to ani nedá – no ani nie je potrebné*“ (tamže, s. 208).

Záver textu je venovaný práve vyrovnávaniu sa s absurditou smrti dieťaťa, hľadaniu stratenej životnej rovnováhy a zmiereniu sa s týmto údelom s odvolaním sa na božiu milosť: „*Verím v Boha, v jeho nekonečnú, nedostiznú lásku k nám; viem, že nemôže zle byť mojej Boženke tam, kam on ju odviezol, v akomkoľvek je spôsobe: a predsa neviem sa ubrániť ťažobe a žiaľu, že tak predčasne odňal mi ju. Nuž ale tým nezbavil ma práva na ňu. Zrak môj, um môj nepreniká ta, kam odviezol mi ju; no cítim, že láska moja preniká ta. Na dušu jej má sväté právo, veď chovala, pestovala, zveličovala som ju, ako najlepšie vystalo zo mňa. Bože môj, ty to vieš! Teraz s dcérou našou spája nás jedine: viera, láska a nádeja, tieto tri nebeské pochopy. Pri takýchto prípadoch najistejšie cíti sa nebeský ich pôvod. Šťastní i my, že nie sú nám púhou frázou, lež svätou pravdou!*“ (tamže, s. 219).

Je to však vyrovnávanie rozkolísané, neustále si sprítomňujúce bolesť zo straty. V texte sa naplno presadzuje terapeutická funkcia autobiografického písania, predvádza sa „práca“ žiaľu a trúčlenia. Hoci celý

čas necháva autorka spoločenský rozmer bokom, nakoniec konštatuje: „*Odumretím jej do budúcnosti ztrata potkala nielen jej rodinu, ale celý jej národ, ku ktorému posvätná láska už prebúdza sa v rýdzom jej srdci*“ (tamže).

Práve dôraz, ktorý je v texte kladený na prekonanie straty, smrti blízkeho človeka, relativizuje kritické hodnotenie tejto prózy Vajanským. Zaráža najmä „bezprostrednosť citu“ nezmiernená „umeleckým prepracovaním“ (Vajanský, 1886, s. 24). Prekáža mu, že sa umeleckým spracovaním posledných dní svojej dcéry u Šoltésovej namiesto spisovateľky dostáva k slovu matka. Intenzita bolesti prítomná v tomto texte a zrejme citová angažovanosť sa stáva pre Vajanského neprijateľnou, vzhľadom na jeho názor na kompetenciu autora, vyvýšeného nad každodennú realitu: „Umierajúce dieťa od Eleny Šoltésovej je verný obraz samoprežitých bôľov. Živosť a bezprostrednosť citu bije až príliš do očí – a nie je zmiernená umeleckým prepracovaním“ (tamže). Spracovanie tejto témy, ktoré je až príliš „poznamenané“ životom, nepovažuje za dostatočne „povýšené“, a situuje ho mimo hraníc umenia: „No estetické dielo musí i oblažiť, potešiť a povzniesť. Smrť sama nemá ani oblaženia, ani potechy, ani povznesenia“ (tamže). Vo Vajanského postoji je zreteľné estetické presvedčenie odvodené z Hegelovej estetiky o nevhodnosti istých tém (ako napríklad fyzické utrpenie, životná núdza a pod.) pre umelecké spracovanie. Extrém, ktorý S. H. Vajanský v texte Šoltésovej vnímal, mal pôvod vo svojej autentickejši a bezprostrednosti než v pregnantnosti či drsnosti výrazu. Rovnako sa tu konfrontoval s motívom „každodennosti“, „toku života“, pre ktoré nenachádzal veľké pochopenie ani z pozície svojej koncepcie, ani z pozície literárne činného prozaika.

Denníková próza *Umierajúce dieťa* sa tiež pohybuje v intenciách poetik ženských autobiografií, ktoré boli vymedzené v sedemdesiatych rokoch 20. storočia feministicky orientovaným literárnym výskumom. Podľa nich charakterizuje tieto texty privátny rozmer, zameranie na súkromie – rodinný a domáci okruh, situovaný mimo udalostí „veľkých Dejín“, ktoré sú skôr charakteristické pre autobiografické texty mužov. Predstavuje realizáciu autobiografickej prózy, kde osobná identita presahuje smerom k druhému. Oproti písaniu textu otcov, ktoré reprezentuje analyzovaný text J. M. Hurbana a ktoré koreni v 19. storočí, píše text materský, anticipujúci svojou témou, sebvýjadrením, výrazom, opatr-

ným pohľadom na životnú absurditu nadchádzajúce literárne obdobie prelomu storočí.

Aj takýto čiastkový pohľad na slovenskú autobiografickú literatúru 19. storočia presvedčivo ukazuje, že ju v celkovom literárnom kontexte nemožno hodnotiť ako marginálnu líniu. V predmetných textoch sa nevyjavujú len svedectvá o „duchu doby“, subjektívnom prežívaní, ale aj premeny konceptov subjektivity v priebehu storočia, ktoré bolo pre domácu i európsku kultúru v mnohom smerodajné.

Pramene:

DOHNÁNY, Mikuláš: *Listy a denníky Mikuláša Dohnányho*. Rudolf Chmel (ed.). Martin : Matica slovenská, 1971.

HURBAN, Jozef Miloslav: *Ludovít Štúr. Rozpomienky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 643 – 784.

ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: *Moje deti*. Bratislava : Tatran, 1983.

ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: *Pohľady na literatúru*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.

ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: Umierajúce dieťa. In: *Živena. Národný almanach*. Turčiansky Svätý Martin : „Živena“ Spolok slovenských žien, 1885, s. 197 – 229.

Literatúra:

ANDERSON, Linda: *Autobiography*. London and New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2011.

BAGIN, Albín: Pokus o charakteristiku memoárovej literatúry. In: *Slovenská literatúra*, roč. 24, č. 2, 1977, s. 170 – 179.

BILIŇSKA, Irena: Synovia bez otcov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 56, 2009, č. 1, s. 15 – 27.

ČEPAN, Oskár: Rozklad romantizmu. In: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965.

GELLNER, Ernst: *Nacionalizmus*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003.

KUSÝ, Ivan: Memoáre ako žáner. In: *Slovenská literatúra*, roč. 19, 1972, č. 4, s. 402 – 404.

MÁN, Paul de: *Autobiography As De-Facement*. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 1984, s. 67 – 82.

MIKULOVÁ, Marcela: V dileme citu a rozumu. In: *Slovenská literatúra*, roč. 57, 2010, č. 1, s. 14 – 28.

ŠTÚR, Ludovít: Prednášky o poézii slovenskej. In: *Orol*, roč. 6, 1875, č. 4 s. 110 – 114; č. 5, s. 134 – 141; č. 6, s. 167 – 170; č. 7, s. 189 – 196; č. 8, s. 226 – 227; č. 11, s. 311 – 315.

VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Živena. Národný almanach. In: *Slovenské pohľady*, roč. 6, 1886, č. 1.

Štúdia vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu Autor a subjekt II. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre. Kolektívny grantový projekt VEGA 2/0177/13 (2013 – 2015). Vedúci riešiteľ Mgr. Lubica Schmarcová, PhD.

Tomáš Horváth

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

„Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia

Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského

„Nie, nie, už nikdy nebude tak, ako bývalo vtedy...“

(Ján Hrušovský: *Obrázky starého Martina*)

Súčasná literárnovedná reflexia autobiografie pri riešení vzťahu literárneho výrazu autobiografického textu s jeho referenčným nárokom, ktorý si text autobiografie zároveň kladie, určite nemôže ignorovať „jazykový“ (či rétorický) obrat v literárnej vede, v širšom zmysle slova koncepciu rétorickosti dokumentu (porov. Walas, 1992, s. 47 – 50), ktorá sa týka všetkých žánrov diskurzu s referenčnou funkciou (rovnako autobiografie ako napríklad aj historiografie). Aj súčasné (postštrukturalistické) riešenie problému, aký je status autobiografického písania, ako ho podáva napr. Almut Finck v kolektívnom *Úvode do literárnej vedy* (Pechlivanos a kol., 1999), sa vписuje do tohto širšieho literárnovedného pohybu postštrukturalizmu, ktorý spočíva v obrátení garde realistického postoja: toto radikálne prevrátenie sa týka tiež rovnako náhľadov na historiografiu, ako aj trebárs na literárny smer realizmus. Spochybňuje sa tu transcendentálny „predpoklad subjektu, jenz je sobě samému přítomen mimo jazyk, v němž se jako v transparentním médiu vyslovuje“ (Finck, 1999, s. 282) a dôraz sa kladie naopak na „apriorné jazykové ustojení subjektivity“ (tamže, s. 284). Texty potom „produkujú figuru autora v momentu psaní“ (tamže, s. 285) a ustanovenie subjektivity „pouze v diskursivitě určité kultury“ (tamže, s. 288). Z predpokladu *textovej* produkcie figúry autora v *každom* texte vyplýva pre Paula de Mana v jeho štúdiu *Autobiografia ako strata tváre* nemožnosť konštituovať autobiografiu ako žáner. Preto de Man tento problém presúva, keď situuje autobiografiu ako istú „figúru čítania či rozumenia,

s ktorou máme viac či menej zreteľne do činenia vo všetkých textoch“ (de Man, 1986, s. 309) – veď kódom autobiografického čítania môžeme prečítať akýkoľvek text. Vzťah medzi autobiografiou a fikciou sa potom situuje v teritóriu *nerozhodnutelnosti* (tamže, s. 309). V súvislosti s autobiografickým projektom písania, na ktoré sa niekto podujme, sa totiž vynára množstvo otázok a pochybností: do autobiografie možno zahrnúť i fantazmy „spomínajúceho“ (veď akt spomínania má predsa konštruktívny charakter). Taktiež aj vzťah života a autobiografického projektu sa môže *obrátiť* – nemusí to totiž byť tak, že život produkuje autobiografiu (rozprávanie o tomto živote), ale *naopak*, práve tento autobiografický projekt môže sám vytvárať život (porov. tamže, s. 308). I keď de Manova štúdia je vlastne aj explicitnou odpoveďou na Lejeunovu koncepciu autobiografie, ktorá je určená literárno-komunikačne – Lejeune práve preto, aby zamedzil takémuto nekontrolovateľnému „rozšíreniu“ infekcie autobiografického kľúča čítania, vymedzuje autobiografiu z hľadiska inštitucionalizovanej literárnej komunikácie (ako pakt medzi dvoma partnermi tejto komunikácie).

A autobiografia sa naozaj vpisuje do kultúrnych kódov spoločného životného sveta: závisí totiž aj od konkrétnych recepcných kódov, či čitateľ, situovaný v danom hermeneutickom bode, prečíta napríklad spomienky mystika (ktorý predsa *zo zásady nemôže žiť v „spoločnom svete“*, zdieľanom väčšinou ľudí) ako jeho autobiografiu, ako zápis jeho psychickej choroby, ako fikciu (román) či ako podvod. Toto rozkolísanie sa napríklad objavuje v próze Philipa K. Dicka *Valis* (1981): samotný Dick si neustále kládol otázku, „či zakúsil kontakt s božskou skutočnosťou, alebo skôr so svojou vlastnou psychickou poruchou“ (Nelson, 2009, s. 201). Zároveň však vďaka značnej idiosynkratickosti a neobvyklosti predstaveného sveta tohto textu ho môže čitateľ prečítať aj ako fikciu – jednoducho, ako román.

Ďalším faktom, ktorý upozorňuje na rétorický charakter autobiografického písania, sú imitácie autobiografického písania v literárnom diskurze (porov. Lejeune, 2001, s. 37), také charakteristické napríklad pre modernistickú tzv. spovednú prózu (ešte o tom bude podrobnejšie reč, pretože práve v tejto žánrovej oblasti sa bude situovať román Jána Hrušovského *Muž s protézou*, 1924). Je preto veľmi podnetné skúmať práve túto rétorickú (tým myslíme: literárnu) stránku žánrov faktickej

reprezentácie, pretože *práve a len ona* môže byť transferovaná na terén literárneho diskurzu v podobe jej imitovania.

Na vyššej textovej úrovni, úrovni kompozičnej, autobiografický text – podobne ako text historiografie (ako to pre historiografický žáner presvedčivo ukázal Hayden White) – musí tiež voliť z istej variety kompozičných (sujetových) paradigiem: jednoducho povedané, pisateľ autobiografie, v okamihu, keď sa chopí pera, musí svoj „život“ vpísať (inskribovať) do istej dejovej *zápletky*. A takto ho musí naratívne usporadúvať *už* vtedy, keď si svoj život „rozpráva“ potichu len sám pre seba. Harald Welzer ukazuje, že „biografické narácie svedkov histórie sú formované podľa hotových a dostupných zrozumiteľných prototypov – rovnako na úrovni samotného zážitku, ako aj referovaní o ňom“ (Welzer, 2009, s. 43). Na príklade rozprávania nemeckého vojaka, účastníka druhej svetovej vojny, o tom, ako bol loďou po mori transportovaný do zajateckého tábora, Welzer ukazuje, ako je jeho rozprávanie o tomto zážitku organizované podľa naratívneho modelu Odysey (porov. tamže, s. 39). K tomuto faktoru sa pripájajú napríklad ešte aj stratégie estetizovania (zliterárňovania) žánrov faktickej reprezentácie v istých kódoch kultúrnej komunikácie – napríklad žánru korešpondencie v literárnoestetickom kóde romantizmu: Friedrich Schlegel aj Novalis sverne považujú list za poetický zo svojej podstaty, a teda aj rovnoprávny s ostatnými literárnymi formami (porov. Dampc-Jarosz, 2010, s. 87, 88). Preto sa v súčasných kultúrnych štúdiách list traktuje ako literárny text – pretože celá kultúra je chápaná ako text a fikcia nie je protikladom skutočnosti, ale jej súčasťou (tamže, s. 95): „Premena výskumnej perspektívy pri skúmaní listu, opustenie jeho autobiografického charakteru a zdôraznenie vo výskume jeho performatívnej funkcie, keď sa list uzná za médium píšeuceho a jeho sebainscenácie, umožnili tento žáner nanovo objaviť a ukázať jeho aktuálnosť“ (tamže).

Tento problém jazykovej/rétorickej mediovanosti autobiografického (rovnako ako akéhokoľvek textového) ja, spolu s problémom selektívneho a konštruktívneho charakteru pamäti (o čom ešte bude reč ďalej), šalamúnsky vyriešil vo svojej koncepcii autobiografického písania práve Jean-Jacques Rousseau. Je to riešenie presne opačné než riešenie postštrukturalistické – autobiografia v žiadnom prípade nemôže klamať, i keby bola z hľadiska faktického (korešpondenčnej pravdy) ne-

pravdivá, a taktiež nejestvuje problém rozštiepenia medzi ja a jazykom, pretože píše sa týmto jazykom, ktorým sa vypovedá, jednoducho je: „Nejestvuje autoportrét, ktorý by bol nepodobný, pretože táto podobnosť sa netýka predstaveného obrazu, ale prítomnosti ‚ja‘ v samotnom slove. Autoportrét teda nebude viac či menej vernou kópiou ja-predmetu, ale živou stopou konania, ktoré spočíva v hľadaní seba samého. Ja som svojím hľadaním seba samého“ (Starobinski, 2000, s. 237). Pri písaní príbehu svojho života, ktoré však pre Rousseaua má za cieľ vykresliť vlastnú dušu pisateľa, nie je v skutočnosti dôležitá tzv. historická pravda (ako sa udalosti v skutočnosti odohrali), „ale emocionálne pohnutie vedomia, v ktorom ožíva a je zobrazená minulosť. Ak je aj obraz falšný, prinajmenšom cit takým nie je“ (tamže, s. 237). Rousseauovský projekt autobiografického písania musí preto vykonávať *dvojité* pohyby, „pretože namiesto toho, aby jednoducho [Rousseau, pozn. T. H.] reprodukoval svoj príbeh, rozpráva o sebe samom ako o niekom, kto tento príbeh prežíva v okamihu, keď ho opisuje“ (tamže, s. 237).

Tento okruh problémov, o ktorých sme hovorili doposiaľ, sa rozohráva na osi faktickosti verus fikčnosti autobiografického písania. Ďalším okruhom problémov v teritóriu autobiografie je konštrukcia *naratívnej identity*. Tento okruh možno schematicky rozložiť do troch postupných krokov uvažovania: prvou premisou výskumov individuálnej identity je, že identita ľudského individua je konštituovaná jeho autobiografickou pamäťou. Strata pamäti kráča ruka v ruku so stratou identity (Müller-Funk, 2010, s. 60). Obsahom tejto autobiografickej pamäti je „mentálna reprezentácia individuálnych životných udalostí“ (Neumann, 2009, s. 256) – a práve ona „vytvára základ pre prežívanie vlastnej identity v časopriestore“ (Strube – Weinert, cit. podľa Neumann, 2009, s. 256). Druhým krokom je precizovanie charakteru tejto autobiografickej pamäti, ktorý je, ako už bolo vyššie povedané, naratívny. Ako ukázal Paul Ricoeur, odpovedať na otázku „kto si?“, „kto to je?“ znamená vyrozprávať príbeh života daného individua. Práve naratívna forma, *príbeh*, dokáže – podľa Ricoeura – zladíť, „uzmieriť“ zmenu (veď v behu času sa mením) a stálosť: i keď sa v čase mením, stále som to ja (porov. Müller-Funk, 2010, s. 62). Forma príbehu totiž *integruje* zmenu a stálosť individua, konštituuje takto jeho identitu: „z ťekavého prvkú konstruuje niť narace, ktorá človeka vede džunglí labyrintického života,

a tým odhaluje stabilitu domnelého autentického *Já*, ktoré se nakoniec objaví na začiatku“ (tamže, s. 59) – veď autobiografická forma je retrospektívnou naráciou, ktorá konštruuje individuálnu identitu spätným pohybom. Takže „naratívna operácia rozvíja celkom originálny pojem dynamickej identity, ktorá uzmieruje práve tie kategórie, ktoré Locke pokladal za vzájomne protikladné: identitu a rôznosť“ (Ricoeur, 2005, s. 237).

Na druhej strane memoárové žánre, fundované autobiografickým subjektom, v prípade Hrušovského textov budú sovať svoju naratívnu červenú niť vždy v závislosti od intendovaného *predmetu* (témy) memoárov, ako ukážem v nasledujúcom texte – podľa toho, či ním bude rodné mesto, detstvo či vojna...

V treťom kroku ešte treba odlišiť konštrukciu individuálnej a kolektívnej identity – i keď, ako ukazoval Maurice Halbwachs, je aj tá najosobnejšia spomienka konštituovaná „podloží“ kolektívnej pamäti (vždy sa aj v tom najintímnejšom vzťahujeme k druhým – napokon, veď ako subjekty sme konštituovaní práve a až vpísaním sa do symbolického poriadku), toto rozlíšenie treba dodržať aspoň z kvantitatívneho hľadiska: uvidíme to práve pri memoárových prózach J. Hrušovského.

* * *

Texty J. Hrušovského, o ktorých budeme hovoriť, nespádajú do žánru autobiografie *sensu stricto* – pôjde však o texty žánrovo autobiografii *príbuzné* (porov. Lejeune, 2001, s. 22), pretože spĺňajú (len) niektoré z jej konštitutívnych príznakov (a teda nie všetky spolu): čo je dôležité, predovšetkým naplňajú onen základný vnútrotextový príznak, ktorým je medzi-svetová identita *vlastného mena* na obálke knihy s vlastným menom subjektu vypovedania v texte. Zo splnenia tohto základného vnútrotextového kritéria sa následne odvíja kritérium *pragmatické*, a to typ zmluvy, vopred uzavretej medzi čitateľom a autorom: „Autobiografický pakt spočíva v tom, že je vnútri textu uznaná tá istá identita, ktorá napokon odkazuje k *menu* autora na obálke“ (tamže, s. 35).

Tieto texty však nespĺňajú, ako už bolo povedané, všetky kritéria žánru autobiografie: napríklad memoárová próza *Obrázky starého*

Martina síce popri „referenčnom pakte“ (identite mena rozprávača s menom autora na obálke knihy) spĺňa aj kritérium retrospektívnej pozície rozprávania (porov. tamže, s. 22), nespĺňa však kritérium tematické (osobná história jednotlivca; porov. tamže). Naopak – tá najintímnejšia výpoveď jednotlivca, jeho osobného príbehu, akú v Hrušovského textoch vôbec nájdeme, nebude popri splnení azda všetkých formálnych kritérií autobiografického žánru spĺňať kritérium najzásadnejšie, pre autobiografiu konštitutívne: pôjde totiž o román... Budem teda hovoriť, ako znie podtitul môjho príspevku, o autobiografických stratégiách v textoch Hrušovského (stratégiách rétorických i komunikačne pragmatických) – a keďže je slovo „stratégiách“ v pluráli, bude mojím zámerom ukázať predovšetkým ich pluralitu a rozrôznenosť. Budem sa teda zaoberať predovšetkým takpovediac literárne gramatickou, čiže poetickou stránkou týchto textov, ich „spôsobom urobenia“, ich štruktúrovaním.

Pri čítaní takejto „rodiny“ textov Hrušovského, ktoré sú zoskupené podľa kritéria *príbuznosti* so žánrom autobiografie, budeme z hľadiska chronologického postupovať v obrátenom garde: nie azda z nejakej schválnosti, ale v súlade s progredovaním interiorizácie naratívneho hľadiska, aby sme skončili – ako už bolo naznačené – pri fikcii: románe *Muž s protézou*. Pri porovnaní tohto literárneho textu s paraliterárnymi textami Hrušovského sa nám ukáže jeho vypätá subjektivita ako *par excellence* literárne a štylizované gesto.

* * *

Memoárová kniha J. Hrušovského *Obrázky starého Martina* (1947) rozpráva o meste z hľadiska fokalizácie autobiografického subjektu. Z rovnakého hľadiska rozpráva aj o historických udalostiach – ide o segmenty historickej narácie z hľadiska pamätníka týchto udalostí (napr. udalosť sťahovania matičnej budovy do Pešti; Hrušovský, 2010, s. 17). *Usporiadávajúci princíp* tohto memoárového textu je však iný než lineárny príbeh následnosti historických udalostí: je to princíp *priestorového, topografického* usporiadovania narácie. (Veď dokonca napr. podľa Michela de Certeaua „majú naratívne štruktúry status priestorových syntaxí“; de Certeau, 2008, s. 115: v príbehu sa vždy pre-

súvame – či už reálne, alebo imaginárne – odniekiaľ niekam.) Vyplýva zo *spojenia* chronotopu mesta (ktoré sa vlastne v texte stáva nadradeným aktérom, „veľkou individualitou“) s fokalizáciou autobiografického ja, ktoré o tomto chronotope rozpráva a opisuje ho. („*O niečo ďalej stoja tesne vedľa seba dva veľké domy so širokými bohatými záhradami, nám najmilšie, nášmu chlapčenskému srdcu najdrahšie – paulinyovský a dulovský dom, rovno naproti Priehrade*“; Hrušovský, 2010, s. 20. V tejto jednej vete máme ako v mikrouniverze skondenzovaných viac charakteristických vlastností tohto textu ako celku – postupne na ne upozorníme.)

Memoárový rozprávač sa explicitne menej prejavuje ako „ja“ – vo väčšej miere (na väčšej ploche textu) totiž spĺva so „skupinou“ (Halbwachs), ktorá má – v priesečníku individualít – spoločnú (kolektívnu) pamäť. Takto, prostredníctvom kolektívnej pamäti, konštruje kolektívnu identitu tohto mestského spoločenstva. Rozprávačské „ja“ totiž (aj gramaticky, aj sémanticky) zväčša spĺva s „my“ (Martinčania). V prípade tohto textu teda nejde o autobiografiu ako o „príbeh môjho života“, ale o východiskovú naratívnu situáciu, ktorú možno schematicky pomenovať takto: *moje* spomienky na *moje* mesto. I keď teda ide o „biografiu mesta“, je fundovaná autobiografickým (a konkrétnejšie memoárovým) subjektom vypovedania: toto mesto má pre rozprávačský subjekt príznač domova a obyvatelia tohto mesta sú preňho nezriedka blízkymi ľuďmi (je to teda „biografia mesta“ z vnútornej perspektívy), alebo veľkými ľuďmi – „vzormi“, ktorých však fyzicky stretáva na ulici. Rozprávač sa často rétorickým oslovením obracia na svoje spoločenstvo kolektívnej pamäti („*pamätáte sa ešte na tie jeho piesne či už pod Strážami, alebo v družnej spoločnosti, kde vás tak uchvátil, že by ste ho boli vo vytržení počúvali až do rána?*“; tamže, s. 100 – ide o spev konkrétnej osoby – direktora Daxnera – pri konkrétnych príležitostiach). Mesto i jeho obyvatelia majú preňho charakter toho, čo je tu „odjakživa“, do čoho sa subjekt rodí ako do *už predchádzajúceho* domáceho prostredia – životného prostredia, ktoré však v čase rozprávania (písania textu) už mizne (odtiaľ nezriedkavé nostalgické tóny v texte), ľudia pomaly generačne vymierajú a zostávajú vpísaní do textu vo forme spomienky – čo je iniciatíva princípu komemoratívneho žánru v tomto texte: vyplýva to v tomto texte aj z akcentovania/konštrukcie Martina ako kultúrne-

ho centra Slovenska s významnými martinskými osobnosťami ako napr. S. H. Vajanský, J. Škultéty a pod. Zároveň minulosť je tu konštruovaná ako slávna a veľká a dnešok jej už nedostačuje, prítomná doba znamená pád („*nikdy už nebude tak, ako bývalo vtedy*“; tamže, s. 130; keď sa ešte *Kotlín* musel čítať pod lavicou; porov. tamže, s. 64).

Rozprávačské ja/my z hľadiska generačného: nezriedka je to foka- lizačná pozícia detského ja: „*nám najmilšie, nášmu chlapčenskému srdcu najdrahšie*“ (tamže, s. 20) – rozprávač je situovaný v takejto generač- nej skupine mestského spoločenstva. To súvisí s nostalgickou tonalitou tohto textu – spomínania na „dávne časy“, ktoré sú nenávratne preč, sprítomňovania mŕtvych v spomienke – ako píše Renate Lachmann, „na počátku *memoria* jako umění stojí technizace smuteční práce. Nacházení obrazů ‚uzdravuje‘ zničené“ (Lachmann, 2002, s. 19).

Onou častou formou „my-rozprávania“ text vyvoláva efekt, ako- by to skôr ono konkrétne mestské spoločenstvo spomínalo svoje ko- lektívne spomienky prostredníctvom média rozprávačského pera jed- ného zo svojich príslušníkov. Je to skupina obyvateľov mesta Martin v istom (pružnom, pásmovom) časovom období, obsiahnutelnom zasa kolektívnymi pamäťami rozličných generačných skupín. Ako totiž píše M. Halbwachs, „každá kolektívni paměť se opírá o skupinu ohraniče- nou v čase a prostoru“ (Halbwachs, 2009, s. 128). Rozličné generačné rozvrstvenie mestského spoločenstva však spôsobuje „rozťahnutie“ kolektívnej pamäti aj na „pamätne“ udalosti, ktorých rozprávačské ja nemohlo byť bezprostredným svedkom: „Paměť společnosti se táhne až tam, kam může, to znamená tam, kam sahá paměť skupin, ze kterých se společnost skládá (...) s tím, jak se paměť společnosti pomalu na svých okrajích, které určují její hranice, drolí, neboť jednotliví členové, hlav- ně ti starší, umírají nebo se stahují do ústraní, proměňuje se bez ustání a s ní se proměňuje i sama skupina“ (tamže, s. 128).

Samozrejme, je potrebné precizovať, v akom zmysle sa o tejto ko- lektívnej pamäti, pamäti skupiny hovorí: „Kolektivy sice ‚nemají‘ žádnou paměť, avšak určují paměť svých příslušníků. Vzpomínky, a to i osob- ní, vznikají pouze díky komunikaci a interakci v rámci společenských skupin. (...) Subjektem paměti a vzpomínání je pro nás vždy jednotlivý člověk, avšak je jím v závislosti na ‚rámcích‘ které zajišťují organizaci této vzpomínky“ (Assmann, 2001, s. 36, 37).

Topografický poriadok napredovania narácie vychádza zo sta- rých mnemotechnických praktík – z faktu, že „prapůvodním médiem každé mnemotechniky je přenos do prostoru“ (Assmann, 2001, s. 56): z priestorovej metafory pamäti, „imaginatívnej architektúry pamäti“ (Lachmann, 2002, s. 13), pamäti ako rozparcelovaného usporiada- ného priestoru, „domu“ s miestnosťami, „zasadacieho poriadku“ (čo znamená topologického usporiadania) mŕtvych stolovníkov (Cicerova a Quintilianova legenda o Simónidovi; porov. tamže, s. 18 – 25), v kto- rom sú miesta semiotizované (porov. Assmann, 2001, s. 56): pretože jednotlivé miesta (označujúce) sa viažu s konkrétnymi pamäťovými významami (tu: osobami hodujúcich) a konštituujú takto signifik-ujúce „miesta pamäti“. Hrušovského autobiografické ja/my imaginárne prechádza trasu po mnemonickom priestore (porov. Lachmann, 2002, s. 43) – po pomyslenej mape Martina, mesta s jeho domami, ktoré tvoria jednotlivé „miesta pamäti“, t. j. miesta reaktivujúce spomienku (porov. Assman, 2009, s. 114) – a takto sa stávajú „spúšťačmi“ (*cues*) procesu spomínania (porov. Erll, 2009, s. 221). Hrušovského narácia kombi- nuje princíp *mapy*, pokiaľ je rozprávanie vedené z vtáčej perspektívy („*O niečo ďalej stoja tesne vedľa seba dva velké domy (...) rovno naproti priehrade*“; Hrušovský, 2010, s. 20), s princípom prechádzania po *trase*, keď sa skláňa ku konkrétnejšej úrovni reálnej „chôdze“ mestom (k Lin- deho a Labovovmu rozlíšeniu mapy a trasy porov. de Certeau, 2008, s. 118 – 119): „*Viete, kde sú jesenkovské domy? (...) A oba nájdete za ka- tolickým kostolom v záhybe ulice pred zatáčkou smerom na Jahodníky*“ (Hrušovský, 2010, s. 97). Poriadok narácie sa následne pristavuje pri jednotlivých domoch, ktorým pečat ich „ducha miesta“ vtlača vždy ro- dina obývajúca dom a takto ho oživuje, vdychuje mu jeho auru, cha- rakter, atmosféru: „*Naše materiální okolí nese otisk nás i druhých. Náš dům, nábytek a způsob jeho rozmístění i uspořádání pokojů, v nichž bydlíme, nám připomínají naši rodinu a přátele*“ (Halbwachs, 2009, s. 185 – 186). Rodinná atmosféra je práve tým, čím je konkrétna rodina individualizovaná ako menšia (relatívne samostatná) skupina, čím sa vydeľuje oproti ostatným a zároveň čím pôsobí na návštevníka: „*Pove- dal by som, že u Škultétych sa žilo tichším, utiahnutejším spôsobom ako v mnohých iných martinských rodinách. Toho príčinou bolo asi to duchov- né, vo vyšších sférach sa pohybuje ovzdušie, ktoré ste bezpečne vycítili*

hneď po prestúpení Škultétych prahu. (...) Táto duchovná distingvovanosť mala potom akosi za nevdojaký následok alebo, ešte lepšie povedané, z celého spôsobu života v tejto rodine vyplývalo, že u Škultétych nebýval ten častý malomestský zhon, aký charakterizuje mnohé rodiny, ktoré sa rady ukazujú, život tu tiekol pokojne“ (Hrušovský, 2010, s. 79 – 80). Pretože, samozrejme, tým, o čo v tomto memoárovom texte v prvom rade ide, sú ľudia. Miesta (domy, krčmičky, záhrady, redakcia, lúka a pod.) sú v narácii funkčné, sú pamäťovými miestami len natoľko, nakoľko v sebe nesú odtlačok individuality ľudí, na ktorých autobiografické ja spomína (v cicerónskej tradícii na ich „vnútorný obraz“; Lachmann, 2002, s. 27; ktorý si vyvoláva spomínajúci v mysli). Topografický poriadok domov zoradených v uliciach (a ulíc usporiadaných v mape mesta) však poskytuje – podobne ako v legende o Simónidovi – určitú mnemotechnickú pomôcku, ktorá umožní spomínajúcemu subjektu, aby pred jeho vnútorným zrakom vyvstali jednotlivé rodiny s ich príslušníkmi, a týmto spôsobom poskytuje aj kľúč ku *kompozičnému usporiadaniu* tejto narácie. Narácia spomínania sa tu rozvíja pomocou metonymického princípu: na vyššej úrovni stojí *dom*, od ktorého narácia prechádza k celkovej charakteristike *rodiny*, čo dom obýva, a od tejto charakteristiky rodiny prechádza k portrétom jednotlivých jej príslušníkov. Čiže, schematicky vyjadrené, postup narácie je takýto:

mestské spoločenstvo → dom → rodina → príslušník rodiny

Konkrétni ľudia sú evokovaní v pamäti spomínajúceho subjektu, ktorý reflektuje to, že si neprítomnú postavu musí vyvolať v predstavách: „Vše ho vidím vo svojich predstavách, nášho drahého pána rektora, v obstarožnom, už trochu ošúchanom čiernom roku s naklonenou hlavou a zdvihnutou taktovkou – miesto akordovej pišťalky nám naznačil ticho tóniny: ti-ta-ta-tá – pred ním v polkruhu a v napätom očakávaní členovia Spevokolu... koho len to vidím v krojoch a vo večerných šatách tesne vedľa seba... svoju sestru Oľgu, Ludmilku Galandovú, Olinku Čajdovú (...) ach, Bože, ako som už pozabúdal tie milé mená! Teraz prichádzajú tenoristi na čele s Jankom Strakom, našou pýchou, hneď vedľa neho žmurká svojimi krátkozrakými očami Dušanko Halaša... ale kdeže by, ten predsa sedí vľavo za kulisami za klavírom, aby odtiaľ vypomáhal

tichým vyklepávaním melódie“ (Hrušovský, 2010, s. 33). Hrušovského text v tomto segmente *inscenuje* prácu spomínania v akcii – konkrétne tu ide o prácu tzv. epizodickej pamäti, ktorá „zdôrazňuje konkrétne okolnosti singulárnej skúsenosti a pripomína mentálnu cestu Ja v čase k subjektívne prežitej minulosti“ (Neumann, 2009, s. 255): text tu ukazuje opakovanú evokáciu istej osoby v predstavách, avšak vďaka procesu zabúdania je to postava schematizovaná: subjekt spomínania si ju predstavuje v (iteratívnej) charakteristickej póze, je to akoby momentka prchavého okamihu (ktorý však zjavuje dynamickú „esenciu“ postavy, jej celkové „individuálne gesto“, jej štýl, jej „tonus“), ktorá sa vďaka opakovaniu vpísala do pamäti... V druhom kroku (takpovediac druhom „syntaktickom člene“ tejto spomienky) spomínajúci subjekt „dodáva“ k *ohniskovej*, centrálnej postave spomienky (k pánu rektorovi) jeho okolie: akoby doluje zo zabudnutia *okraje* tohto mnestickeho obrazu, ktoré boli dosiaľ oddrapené (procesom zabúdania): členovia Spevokolu v polkruhu okolo pána rektora sa sprvoti zlievajú ako nerozlišiteľné pozadie. Spomínajúci subjekt sa musí imaginárne pootočiť vedľa – aby presne zahliadol konkrétne osoby. Tie sa mu odrazu obrazovo sprítomňujú („*koho len to vidím*“) – a v okamihu, keď k pamäťovým obrazom týchto osôb priraduje mená, si odrazu uvedomí, že sa mu tie mená, kedysi také milé, vynárajú z hlbín zabudnutia. Takže až v okamihu, keď si na ich mená *spomenie*, môže retrospektívne zistiť, že na ne predtým *zabudol*: takto neuvedomelý proces zabúdania umožňuje skonštituovať status spomienky práve ako spomienky.

Práca pamäti však, ako dobre vieme, je aj (a predovšetkým) *konštruktívna*, môže generovať *falošnú spomienku*: veď jeden detail celkového obrazu, jeden mnestickeý obraz je klamný – spomínajúci subjekt v evokovanej sprítomňovanej scéne (aj gramaticky, pomocou prítomného času: „*žmurká*“) vidí vedľa Janka Straku *falošne* aj Dušanka Halašu. Odhaliť falošnosť tohto mnestickeho obrazu mu umožňuje akt usudzovania – konfrontácia tohto obrazu s iným segmentom („výpovedou“) tejto spomienky, ktorý je voči tomuto obrazu *kontradiktórny*: subjektu sa totiž odrazu vynára ďalší segment spomienky, ako Halaša v zákulisi vypomáha vyklepkávať melódiu. Argumentačný mechanizmus uzatvára: dve „výpovede“ spomienky sa dostávajú do rozporu, pričom jedna výpoveď je silnejšia než druhá: ergo, spomínajúci sub-

jekt nemôže Halašu vidieť vpredu medzi tenoristami. Ako vidno, mechanizmus konštruovania falošnej spomienky je *rovnaký* ako pri konštrukcii pravej (alebo aspoň predbežne nespochybnenej) spomienky: aj Dušan Halaša evokuje spomienka v charakteristickom iteratívnom geste – sprítomnenej momentke („*žmurká svojimi krátkozrakými očami*“), tiež zjavujúcej „esenciu“ výzoru postavy, ibaže táto momentka je zakomponovaná na *nesprávne miesto*: osoba sa zjavuje tam, kde spaciálne jednoducho *nemôže* byť. O konštrukčnej a „fikcionalizujúcej“ práci pamäti, predovšetkým pamäti v *akte rozprávania*, vie veľmi dobre aj sám Hrušovský a programovo ju afirmuje. V Spisovateľovom doslove (1965) ku svojej staršej memoárovej próze *Takí sme boli* píše: „*Niektoré z nich* [t. j. detských dobrodružstiev, pozn. T. H.] *možno sa budú zdať čitateľom trochu zveličené, ale o to vôbec nejde. To nie je dôležité. Dôležité a rozhodujúce je, ako sme ich sami videli a ako sa nám zachovali v spomienkach*“ (Hrušovský, 1965, s. 144). Veď len takto, v akte (situovaného) videnia a v akte spomínania, sa stávajú živou súčasťou autobiografického subjektu – len takýmto spôsobom si ich privlastňuje a stávajú sa príbehom (aj) jeho vlastného života. Hrušovského narácia nezriedka využíva prítomný čas a snaží sa pri opise jednotlivých osôb rétoricky *evokovať* minulosť, akoby sa diala práve teraz a práve teraz vystavala spomínajúcemu subjektu i jeho čitateľovi pred očami: „*Ale, ale, pozri-me sa, ešte aj iný martinský fiškál, pán doktor Ferdinandy, sa dostavil dnes do Plechárne, kde veru býva dosť zriedkavým hosťom. Viete, máva svoju vlastnú spoločnosť, navštevuje iné miestnosti a je to vôbec zvláštny, do seba utiahnutý človek odmeraného správania (...)* A ktože si to s ním priateľsky prítukáva? Jaj, veď je to jeho mladší druh v povolani Dr. Dušan Halaša“ (Hrušovský, 2010, s. 164, 165). Na rozdiel od predchádzajúceho úryvku, kde bol „obrázok starého Martina“ *mediovaný* – išlo o iteratívnu spomienku (viacnásobné „videnie v predstavách“), a zároveň išlo o iteratívnu činnosť (nácvič spevokolu) –, v tomto prípade spomínajúci subjekt evokuje *bezprostredne*: doslova v *prítomnom čase* (okamihu) *vidí* – a vyzýva k tomu aj implikovaného čitateľa. A zároveň tu ani nejde o iteratívnu udalosť, ale o udalosť výnimočnú, vymykajúcu sa z poriadku stereotypu opakovania (doktor Ferdinandy je v Plechárni zriedkavým hosťom, ale prišiel tam *práve dnes* – akoby práve zato, že sa akurát stal „intencionálnym objektom“ spomienky).

Tento tón oslovovania predpokladaného čitateľa zároveň textovému povrchu štylisticky dodáva skazový charakter v odkaze na staršie školy slovenského realistického písania (napr. Kukučínove kratšie prózy). Celkovo sa Hrušovského memoárovej prózy *Obrázky starého Martina* i *Takí sme boli* zaraďujú do línie nadväzujúcej na staršiu domácu realistickú i humoristickú spisbu – v kontraste voči raným beletristickým prózám Hrušovského, ktoré boli „literárne smerovo“ striktno modernistické, tak ako nájdeme výrazné modernistické prvky aj v spomienkach na prvú svetovú vojnu *Stála vojna, stála* (napríklad pri konštitúcii subjektu v tomto texte, subjektu, ktorý podlieha procesu depersonalizácie – ešte o tom budeme hovoriť podrobnejšie).

Jednotlivé postavy, priradené k rodine (a priestorovo k rodinným domom v topografii mesta), autobiografický subjekt vždy súhrnne charakterizuje (výzor, zvyky, opakované činnosti, národné a politické názory). Tieto opisy faktických postáv sa – napr. oproti kódu epického textu fikcie – vo svojej konštrukcii vyznačujú *komplexnosťou*: postava sa totiž spravidla neobjavuje v texte viackrát, jej výzor i charakter sa nevyjavujú postupne v prúde epických udalostí (ako v epickej fikčnej próze), ale objaví sa priradená k rodinnému domu (a tým aj mnestickému topografickému miestu), je komplexne opísaná a vzápätí zo scény textu mizne: memoárový diskurz o meste takto nadobúda pretržitý charakter, generuje sa postupom juxtaoponovania hypotakticky usporiadaných mnestických stôp (dom – rodina – osoba).

Ukážme príklad prechodu od charakteristiky rodiny k jednému jej príslušníkovi (a všimnime si zároveň, ako sa v pomlčkami vydeľenej prechodníkovej konštrukcii dáva najavo fokalizácia rozprávania v autobiografickom subjekte, tu opäť: kolektívnom detskom subjekte): „*U Paulinych tielko život – odhliadnuc od našich prenikavých krikov – jemným, vznešeným prúdom. Také bolo i celé prostredie paulinyovského domu. Ujo Žiga, štíhly, vysoký, skvele urastený gentleman vznešených spôsobov a krásne rezanej tváre, bol v očiach všetkých ozajstným gavalierom od hlavy až po päty. Ťažko si predstaviť znamenitejší zjav. Nebolo v ňom už tolko robustnej mužnosti jeho otca Viliama Paulinyho-Tótha; v celej jeho osobnosti sa viac prejavovala azda matkina jemná, ušlachtilá krása, svojho času tak velebená a ospevovaná. Áno, bol to veľmi pekný, pútavý človek a úžasne imponoval nám chlapcom. Aká škoda, že musel*

podľahnúť tak predčasne, v plnom rozvoji mužného veku, zákernej, mučivej chorobe! (...) Ujo Žiga... Bol riaditeľom Tatra banky, nemal ďaleko do úradu, ten sa nachádzal práve naproti, v kunajovskom dome. (...) Pamätám sa dobre, ako ho na ulici každý priúctivo zdravil, ako sa za ním ľudia otáčali s obdivom. Bol nadaným, skvele si počínajúcim a pritom krásnym synom veľkého otca, a preto všetkým právom mu patrilo postavenie, ktoré zaujímal v martinskej spoločnosti i v národe. Mal chýr výborného, neodolateľného spoločníka, potom aj prvotriedneho speváka a herca. (...) A čo sa týka zovňajšku, bol iste najelegantnejšie, najvkusnejšie oblečeným gentlemanom, akého Martin kedy videl, prinášal so sebou závan veľkého sveta, vôňu ďalekých, exotických krajov, jeho reč bola lahodne modulovaná, jemne štylizovaná, nesená sýtym mužným hlasom. Bol to naozaj muž veľkého sveta, ale i veľkého srdca a nadovšetko miloval svoj národ“ (tamže, s. 24). Po sekvencii charakteristiky paulinyovského domu (rodiny, ktorá je vlastne po praslici rodinou Hrušovského, čo však na danom mieste vôbec nie je spomenuté: vypovedá tu predsa o sebe samotná kolektívna pamäť mestskej skupiny a nie je až natolko dôležitá, ústami ktoréhože zo svojich členov...), charakteristiky rodiny s jednotlivými príslušníkmi, sa významový tok textu po rétorickej osi príľahlosti presúva – pomocou princípu *trasy* – k susednému (príľahlému) priestoru, kam sa dá fyzicky dostať: „Z Paulinych dvora viedli zadné dvierka do Dule záhrady, a tam sme tiež boli doma, i keď sme si museli dávať trochu väčší pozor, lebo sváko Matúš Dula neprejavoval zvláštnu trpezlivosť k našim rozmanitým kúskom“ (tamže, s. 24) – a potom text metonymicky opäť prechádza od „pamätného miesta“ (dulovskej záhrady) k opisu a charakteristike Matúša Dulu a ostatných členov jeho rodiny.

Pristavme sa však ešte pri istých skrytých ideologických implikáciách opisu uja Žigu, ktoré sú solidárne s celkovou ideologickou intenciou Hrušovského textu. I keď ide o memoárový „text faktickej reprezentácie“ (H. White), čiže i keď ide o opis reálnej osoby, je režirovaný takým spôsobom, že tejto ideologickej intencii textu „hrá do karát“. Nostalgickému vyzneniu textu a trúchleniu za zlatými starými časmi („už nikdy nebude tak, ako bývalo vtedy“) napomáha sémantická konštrukcia generácie „silných otcov“ oproti už slabším synom: ujo Žiga – na povrchovej, dikčnej úrovni textu všetkými, i rozprávačom taký

obdivovaný – už nemá tolko „robustnej mužnosti“ svojho veľkého otca: tento atribút (príznačnosť mužnosti a robustnosti) sa mu postupne uberá jeho „zmiešaním“ so ženským elementom: ujo Žiga je po dedičnej línii skôr „po matke“ (ženský princíp) a rovnako aj zdanlivo kladne kódované atribúty jeho osoby sú skôr skryto negatívne, konotujúce ingerenciu ženského princípu v jeho osobnosti (všetko sú to *vonkajšie*, „povrchné“ atribúty: krása, vznešenosť, gavalierstvo, ušľachtilosť vo fyzickom vzhľade, dbanie o eleganciu v obliekaní). K tomuto „zakaleniu“ „národnej mužnej robustnosti“ generácie otcov prispieva aj ingrediencia „cudzieho“ princípu v osobnosti uja Žigu – závan exotických krajov a to, že bol „muž veľkého sveta“, čo sú charakteristiky rovnako svetobežníctva („napáchol“ cudzím), ako aj svetáctva (príliš sa neznášajúceho s národovectvom). Je príznačné, že jeho láska k národu je textovo realizovaná až ako druhý člen (prvým je „muž veľkého sveta“) odporovacieho súvetia: akoby sa v tejto postave svárili princípy – cudzí s naším. Toto „zmiešanie“ s cudzím princípom (mužského so ženským, národného s exotickým, so „svetovým“ i so svetáckym) má v takto skonštruovanej postave za následok menej „robustnosti“, čo azda vedie aj k predčasnemu koncu, menšej životaschopnosti. Aj čestné miesto v martinskej i národnej spoločnosti mu prináleží predovšetkým preto, že je nadaným synom „veľkého otca“. „Generácia veľkých“ v Hrušovského podaní bola charakterizovaná práve *robustnosťou*, jednotnou, *priamo* zamieranou životnou intenciou (ktorá, keďže sa nerozdeľovala, bola o to intenzívnejšia, silnejšia): ako baťko Vajanský, ktorý podľa Hrušovského vedel len milovať alebo nenávidieť – nič medzi tým... Pamätné miesto, schwartzovský hostinec, je mnesticickou stopou práve toho, že doň chodievali Vajanský a spol. Mesto Martin v Hrušovského podaní má síce aj topografické „srdce“ – miesto vyplývajúce, samozrejme, z ľudí (ktorí ho oživujú): týmto srdcom mesta je mudroňovský dom; avšak význačná osobnosť mesta sa sama stáva pohyblivým centrom – je na jednej strane reprezentáciou, „zhmotnením“ mestskeho spoločenstva (a metonymicky: *genia loci*), na druhej strane ho predovšetkým táto osobnosť sama tvaruje, určuje: po jej smrti býva prítomnosť takejto centrálnej osobnosti stále znateľná ako stopa, ktorú zanecháva v spoločenstve ľudí, zoskupených okolo nej (teraz už neprítomnej, práve len v modalite mnestickej stopy): Čo by povedal? Ako by zareagoval? Súhlasil by s týmto?

„Vajanský bol človek, ktorý silou svojej mohutnej osobnosti a nezvyklými rozmermi svojho ducha každého pripútaval k sebe, a tak sa stávalo, že kde sa práve zdržoval, tam bol stredobod Martina“ (Hrušovský, 2010, s. 112). Jeho robustnosť (ktorá má v kóde Hrušovského textu kladný príznak, ako sme už ukázali, a prináleží ako atribút práve generácii „veľkých otcov“ – národovcov, prenesene aj „otcov národa“) je konotovaná aj rétoricky prenášaním atribútov fyzickej veľkosti („mohutná“, „rozmerý“) na „duchovnú“ charakteristiku („osobnosť“, „duch“).

O tom, že staré časy veľkých sú už nenávratne preč a predchádzajúce tragédie sa už len opakujú „po druhý raz ako fraška“ (aby sme využili vhodnú parafrázu), nám umožní porovnanie charakteristiky J. Mudroňa z *Obrázkov starého Martina* s anekdotickou historkou z Hrušovského memoárovej knihy *Umelci a bohémi* (1963), v ktorej bude práve J. Mudroň figurovať v trošku inej úlohe. „Dr. Janko Mudroň bol vychýrený silák a ešte vychýrenejší duelant, a keď bolo treba zakročiť, nikdy nerozmýšľal dlho s takým zakročením, po ktorom ho urazený, ak len nechcel stratiť svoju panskú česť, nevyhnutne musel vyzvať na súboj“ (tamže, s. 134). J. Mudroň žije v (historickej a kultúrnej) semiosfére, kde súboje sú kódované ako čestná záležitosť a účasť v nich nesie príznak „chlapskosti“, chrabrosti, statočnosti. Dr. J. Mudroň je – ak nie generáčne, potom aspoň z hľadiska spoločenskej akceptácie – charakterizovaný ako priateľ S. H. Vajanského, s ktorým (a ostatnou chlapskou spoločnosťou) si chodí večer do schwartzovského hostinca zahrať mariáš alebo preferans: je teda súčasťou užšieho spoločenstva (skupiny) S. H. Vajanského. V *Umelcoch a bohémoch* je zasa v generácii synov situovaný Vlado Hurban – syn samého veľikána Vajanského. To, že sa „chlapom (...) zdal vari primálo chlapský“ (Hrušovský, 1963, s. 84), patrične vrátil v rámci dobového kódu etikety: „Svoju chlapskosť dokázal, keď raz na ulici za bieleho dňa vytal zaucho jednému z mladých Rakovských z Rakova“ (tamže, s. 84), čo boli „pyšní zemanía“ a – práve tu sa tají zárodok budúcej anekdotickosti – dvojčatá. Potom V. Hurban v súlade s etiketou nebojáčne dodal: „Stojím vašim sekundantom kedykoľvek k dispozícii“ (tamže, s. 85). Inzultácia bola zato, že jeden z dvojčiek Rakovských nazval Hurbanovho otca v maďarských novinách ignorantom – samozrejme (čo je ďalšia morféma anekdoty), nie ten, ktorý inkasoval (ten vôbec nechápal, prečo bol bitý) – takže v príbehovej štruktúre tejto

epizódky je využitý typický komediálny konštrukčný princíp *zámeny osôb*. Preto hrozí súboj (to je segment krízy tejto anekdoty). Vtedy zaúraduje Dr. J. Mudroň, vychýrený duelant, „vynikajúci šermiar“ (tamže, s. 85), na ktorého z týchto dôvodov nemôže padnúť ani tieň podozrenia z akéhosi opatrníctva, o bojzlivosti ani nehovoriac. Tento silák a duelant z „generácie veľkých“ sa rozhodne prekaziť chystaný „súboj, ktorý by sa mohol pre naprostú neznalosť oboch mladíkov v ovládaní zbrani skončiť i nedobre“ (tamže, s. 86). Nahovorí inzultovanému, že V. Hurban sa naučil všetkým tajomstvám duelantského umenia u kozáckych dôstojníkov, „a okrem toho, keďže Menyehértke, ide o nedorozumenie. Veď vieš, ako ťa ťažko rozoznať od Ivana. Pokladal ťa za neho a zauchá patrili jemu. Teda ťa neurazil, lebo inzultoval Ivana, a nie teba. Keďže však Ivan tie zauchá nedostal, ani on nie je urazenou stranou. Ipso facto nestalo sa vôbec nič a niet teda príčiny biť sa“ (tamže, s. 86). V tejto výpovedi J. Mudroňa je oná inzultácia v rámci etikety súbojov *plne semiotizovaná* ako označujúce, nesúce význam len *adresnej* urážky (a táto jej znaková funkcia nebola úspešne naplnená), pričom úplne stiera „reálne“ – napr. fyzickú bolesť spôsobenú fyzickým úderom. Patetická heroickosť duelov J. Mudroňa (zo sujetového princípu tragédie) a jeho odvaha bezodkladne „zakročiť“ sa v tejto anekdote „opakuje“ ako *fraška*, v ktorej sám J. Mudroň hrá – v intenciách príbehového kódu melodrámy – rolu dobrej otcovskej postavy, ktorá pomáha mladým a urovná spory. A to všetko zato, že „generácia synov“ je už príliš slabá na súboje (neznála „starého“ bojového umenia). A uvedomuje si to samotný nebojáčny duelant z „generácie otcov“. Spomeňme si aj na sekvenciu súboja z Hrušovského románu *Muž s protézou* (1924), kde je síce charakter paradigmaty romantického súboja transformovaný, avšak stále ešte vpísaný do etikety zdvorilosti, mužnosti a nebojáčnosti (porov. Horváth, 2008, s. 91 – 92). A topos súboja je tam transformovaný predovšetkým prostredníctvom *totálnej radikalizácie* – na tom póle, že ide o súboj na život a na smrť, zároveň je výsledok tohto súboja generovaný čírou náhodnosťou (ťahaním si lôsu) a ten, čo prehrá, sa musí zabiť sám (porov. tamže).

Centrom Martina je teda mudroňovský dom – a ako vyplynie z nasledujúceho úryvku, keďže Martin je zasa (vdaka svojmu národovectvu) centrom Slovenska, mudroňovský dom sa stáva srdcom celého

národného spoločenstva: „S mestami je to skoro ako so živým človekom: každé mesto má svoje srdce, ktoré tlčie kdesi tam v jeho vnútornostiach a dodáva mu ducha i život, ba aj charakter. Je to trošku násilné podobnosť, ale vcelku súhlasí. (...) Pre nás to však bol veľký a mocný dom [t. j. mudroňovský; pozn. T. H.], niečo medzi kostolom a hradom, a vo vyspelejšom veku sme chodievali okolo neho veľmi úctivo a s tlmenejšími hlasmi. Lebo vtedy sme už začali chápať, čo znamená tento dom nielen pre sám Martin, ale aj pre ostatný národ...“ (Hrušovský, 2010, s. 124). Centrum Slovenska sa od hurbanovského diskurzu k diskurzu Hrušovského teda prenieslo z Tatier (prírodného útvaru) do Martina s jeho mudroňovským domom (čiže do „výtvoru ľudského“), čo znamená presun jednak topografický, jednak i sémantický, o trošku nižší stupeň mytologizácie (porov. Macura, 1983, s. 218). Srdce Slovenska je sakralizované (mudroňovský dom je „niečo medzi kostolom a hradom“ a chodí sa okolo neho úctivo a so stíšeným hlasom), podobne ako sú heroizované i osobnosti „veľkých otcov“ národa a idealizované na kladných hrdinov. Napríklad i vlastnosť Vajanského, ktorá prinajmenšom mohla trošku nepríjemne zasahovať ego jeho spoločníkov (jeho irónia, podpichovačnosť, hrubozrnné žarty), sa v podaní Hrušovského stáva akousi „šibalskou iskrou“, mihotajúcou sa v oku veľkého muža (epizóda počiatočného „nedorozumenia“ a následného „padnutia do náruče“ medzi Vajanským a Kmeťom). Vajanský je v tomto texte pre Hrušovského z rodu statočných kladných hrdinov, boriacich sa za dobrú vec, podobne ako ním bol Old Shatterhand pre Hrušovského detský memoárový subjekt v spomienkach *Takí sme boli* (1920).

Nezriedka k opisom osôb pridáva Hrušovský význačnú udalosť či malý príbeh tejto postavy – napríklad príbeh smrti baťka Vajanského, kde smrť surovo vtrhá do iteratívnej zvyklosti ranných prechádzok baťka na medokýš pod Jahodníckym hájom (porov. tamže, s. 48 – 50).

Priestor mesta je teda sémantizovaný aj v globále: mesto Martin ako také je centrom Slovenska a samotný Martin má tiež centrum v „pamätnom dome“. Martin sa ako celok (naratívny aktér – kolektívna identita spoločenstva národovecky orientovanej časti obyvateľov Martina – koná ako veľká „literárna postava“) včleňuje do veľkého príbehu národnooslobodzovacieho boja. Identita „spoločenskej skupiny“ obyvateľov Martina sa takto konštituuje prostredníctvom *operácie* vyde-

lenia sa, svojou odlišnosťou od iných, od protivníkov, ale aj spolubojovníkov (iných miest) v národnooslobodzovacom boji („martinská spoločenská skupina“ bojuje *proti*, ale zároveň aj bojuje *na čele*). V tejto konštitúcii kolektívnej identity skupiny sa prejavuje práve všeobecnejšia logika takejto konštitúcie: „V obraze, ktorý si o sobe [spoločenská skupina, pozn. T. H.] sama vytvára, se združuje odlišnosť navenek, zatímco vnútorní rozdiely se naopak zastierajú. Navíc si taková skupina vytvára „vedomí“ o své identitě v průběhu času, takže fakta uchovávaná ve vzpomínce se obvykle vybírají a perspektivizují s ohledem na vztahy korespondence, podobnosti a kontinuity“ (Assmann, 2001, s. 40) – táto podobnosť a kontinuita sa týka „väčšiny“ martinského obyvateľstva, takpovediac „pravých“ (t. j. národne uvedomelých) Martinčanov.

Pretože mesto Martin je tiež stratifikované – podieľa sa na „národnom boji“ nielen ako celok (centrum: „čo by si bol počal starý Martin, čo by si bolo počalo predprevratové Slovensko bez týchto dvoch mužov“; Hrušovský, 2010, s. 150: semémy „Martin“ a „Slovensko“ sú v tejto výpovedi zjavne kladené do *paralelného* a synekdochického vzťahu), ale samo je teritóriom protismerných vektorov prebiehajúceho boja: je rozdelené na opozične semiotizované zóny (prináležiace kategóriám my – oni, národ – antinárod, „maďaróni“), sústreďujúce sa v dvoch opozičných centrách, „baštách“, z ktorých vyžarujú aktivity oboch protistrán: „A tie dva najväčšie domy v starom Martine boli súčasne i dvoma tvrdzami dvoch nepriateľských táborov. A stáli na tej istej ulici, stoličný dom na jej nižnom zakončení, Národný dom zas uprostred“ (tamže, s. 154). Je od Hrušovského pekné, že odlišuje ľudský a politický profil osôb – napríklad o vicišpánovi Beniczkom: „sám Beniczky bol osobne celkom slušný človek“ (tamže, s. 155).

Keďže mesto je tu *mestom detstva*, nahliadaným z perspektívy autobiografického subjektu (a predovšetkým z perspektívy mestskej skupiny), do mestskej narácie sa včleňuje ako jedno z „miest pamätí“ aj Hrušovského rodinný dom „v tieni matičných líp“ (tamže, s. 169). Nie je to však východisko mnestickej trasy autobiografického subjektu ani centrálny bod, ani jeho „nulový“ telesný orientačný bod, ale text k nemu dospieva na príslušnom mieste (pri prechádzaní trasy jednotlivých miest). Autobiografický subjekt zatláča do úzadia svoju vlastnú (miestnu a telesnú) situovanosť v topografii mesta.

Toto topografické kompozičné usporiadanie memoárovej narácie je dosť logicky vysvetliteľné už z jej „pamätového“ charakteru (ako mnemotechnický postup, o čom už bola reč), no vo fakte, že dom vždy obýva nejaká rodina, „rod“, azda v Hrušovského texte „preráža“ na povrch stará „logika“ genealogickej línie zemianskych rodov (zakladajúcich sa na pokrvnom zväzku a vzťahu k teritóriu: tu k meštianskemu domu, ktorý rodina obýva, spolu s jeho pozemkom či nezriedka záhradou), ako sa naplno prejavila napríklad ešte v historicko-dobrodružnej romantickej próze Jána Kalinčiaka *Bratova ruka* (1846) s tematikou krvnej pomsty medzi jednotlivými rodmi. Tu je, samozrejme, logika rodu „preložená“ do meštianskeho prostredia (jednotlivé rodiny majú rozdelené teritória – meštianske domy). Identita človeka je na pôde tohto Hrušovského textu prvotne určená istým typom jeho kolektívnej identity: príslušnosťou k národu a v ňom rodu (rodine) – v spomenutej Kalinčiakovej novele hrala, naopak, príslušnosť k rodu ešte prím pred národnou kolektívnou identitou. Explicitne preráža táto rodová logika na povrch v tomto segmente Hrušovského textu: „Nuž, bola z toho veľká senzácia: tu sa chystali splynúť dovedna dva popredné slovenské rody, hurbanovský a štefanovičovský, aby obdarili národ o novú, pravdepodobne tiež takú hodnotnú ratolesť“ (Hrušovský, 2010, s. 229).

Z kolektívnej identity mestského spoločenstva sa individuálne ja vylupuje až smerom k záveru textu, keď je rozprávač (Hrušovský) odvedený na front – znamená to jeho vytrhnutie zo spoločenstva, z kolektívnej identity: „A znovu som opúšťal Martin, odprevádzaný celou rodinou na stanicu. Uvidíme sa ešte niekedy?“ (tamže, s. 239). Individuálne ja sa v tejto „autobiografii mesta“ situuje len a práve voči tomuto mestu, voči tejto komunite.

* * *

Detské ja, taktiež splyvajúce do „my“ v rámci detského kamarátskeho spoločenstva, je tiež fokalizačnou pozíciou rozprávania v Hrušovského ranej memoárovej próze *Takí sme boli* (1920). Organizujúci naratívny princíp tejto prózy je iný (dá sa povedať, že o dosť klasickejší, schematickejší) než v *Obrázkoch starého Martina*: je to spôsobene *témou*, ktorú text intencionalne projektuje. Tu nie je témou mesto

a jeho ľudia ako v *Obrázkoch*, ale spomienky na detské príhody/dobrodružstvá. Preto sa kompozičná štruktúra skladá z relatívne uzavretých epizód, príbehov – detských dobrodružstiev. Tieto príbehy tvoria vždy uzavretú sekvenciu naratívnych členov (udalostí) od porušenia naratívnej rovnováhy k jej znovunastoleniu, od zosnovania zápletky k jej rozuzleniu, či od nastolenia prekážky k jej prekonaniu. Napríklad: chlapi si založia fajčiarsky spolok – je im z fajčenia zle, krach podniku – sú potrestaní. Alebo príbeh „vojny“ medzi horným a dolným kom: jej príčiny – prípravy na boj – priebeh boja (stratégia obklúčenia, čo je vnorená zápleтка, skladajúca sa z dvoch naratívnych členov: zámer – úspešná realizácia) – víťazstvo Hrušovského partie. Chlapčenská fascinácia zbraňami i lektúrou mayoviek vedie k skúšaniam starej pištole i malého dela (epizódy sa skladajú z dvoch členov: skúšanie – neúspech).

Autobiografická narácia je konštituovaná takým spôsobom, že sa tieto uzavreté epizódy navrstvujú na stále pretrvávajúce postavy, ktoré ich prepájajú – sú to všetko príbehy Hrušovského a jeho detských kamarátov: napr. Mira Kompiša (budúceho spisovateľa a knihkupca), Míka Čajdu, Janka Bieleka a ďalších, s ktorými sa môžeme stretnúť aj v *Obrázkoch*. Je písaná s nadhľadom nad detskou pozíciou, v zľahčenom humoristickom tóne, napájajúc sa takto z tradícií domácej humoristickej spisby (dá sa tu ísť až k Zechenterovi-Laskomerskému a k jeho rozpomínaniu sa na „mladé letá“). Tak napríklad na nízku tému (chlapčenská vojna) je – v intenciách postupov burlesky – aplikovaný vysoký, majestátny štýl „svetových udalostí“ a biblických znamení: „Svetové a biblické dejiny nás učili, keď má dôjsť k svetoborným udalostiam, že to najprv ohlásia všelijaké čudné nebeské javy“ (Hrušovský, 1965, s. 21) – tu otelená krava porodila monštruózne tela a miestnemu opitému horárovi sa po ceste z krčmy zjavil satanáš... Cez tieto burleskné tóny nám však text hovorí niečo dôležité aj o charaktere kolektívnej pamäti: „Konečne nadišiel historický deň, ktorý potom navždy ostal zapísaný v nepísaných dejinách mestečka“ (tamže, s. 21). Zdanlivé *contradictio in adjecto* využíva prastarú metaforu *pamäti ako písma* (porov. Draaisma, 2003, s. 33 – 58) – a „zapísaný v nepísaných dejinách mestečka“ znamená: zaznamenaný v kolektívnej pamäti. Zároveň gestom, akým o tom Hrušovský píše, nepísaná pamäť práve prestáva byť nepísanou

a zapisuje sa do análov (memoárového žánru). Teraz aj po „odumretí“ kolektívnej pamäti skupiny udalosť zostáva archivovaná v pamäťovom médiu textu.

Mnohé z detských dobrodružstiev sú tu inšpirované práve literárne: túžbou zažiť to, o čom chlapci čítajú predovšetkým v mayovkách a vo verneovkách. Samozrejme, s nadhľadom a iróniou, v intenciách humoresky, sa tu píše o desiatkach nehôd a patálií: „*Pokiaľ ide o mňa, aj ja som v hádzaní tomahavkom nadobudol fenomenálnu zručnosť. Len som ho chytil za porisko, už mi priam tancoval v hrsti a fičal vzduchom jedna radosť. Raz sa mi skvele podarilo miesto cieľa na plote trafiť ponad plot nášho suseda, pána Juckera, do chrbta. Na šťastie preňho i pre mňa len plošinou tomahavku*“ (Hrušovský, 1965, s. 70). Partia detských kamarátov si dá mená Mayových hrdinov (a rozprávač nemôže byť nikto iný ako Old Shatterhand – veď aj Old Shatterhand je v mayovkách nezriedka rozprávačom...) a rozpráva medzi sebou tak ako oni – martinský „Winnetou“ o sebe hovorí, samozrejme, v tretej osobe: „*Ja strelím a Old Shatterhand nech pozoruje hravý let neúprosného olova. Vinnetou dohovoril. Howgh!*“ (tamže, s. 72). Črty humoresky text nadobúda práve vďaka postupu zrážania dvoch heterogénnych poriadkov – „vznešeného“ indiánsko-zálesáckeho pomenovania (detského „denného snenia“, fikcie) a reality, na ktorú je aplikované a ktorá spod neho „vyráža“ a rozbíja ho. Vyššie odcitovaný fragment je rozprávačom ďalej vypočítaný: „*Let neúprosného olova musel byť ozaj veľmi hravý, lebo i pri mojich otvorených očiach a zostrenom sluchu šajba nevykazovala ani stopy po olove*“ (tamže). Indiánske mučenie pri mučiarenskom kole sa – pri prechode z fantazmatického poriadku do „denného“ – zmení na poriadny výprask, ktorý „Old Shatterhand“ dostane pred tabuľou od profesora Benczika. Pokračovanie a završenie tejto epizódy (zadosťučinenie spravodlivosti) je už potom čisto fantazmatické, prináležiace do rádu „denného snenia“ chlapčenského rozprávača: vo svojich predstavách rozprávač urýchlene dospeje a stane sa Old Shatterhandom. Potom nasleduje stretnutie tvárou v tvár na opustenej prérii: „*A hneď [profesor, pozn. T. H.] spozná, koho má pred sebou. Toho niekdajšieho špunta, ktorému pred niekoľkými týždňami vytal trinásť zaúch a z ktorého sa medzitým stal slávny Old Shatterhand, pokrvný brat veľkého náčelníka Apačov Vinnetoua*“ (tamže, s. 88). Dôležitá je tu fantazma-

tická kontrakcia času dospenia, vychádzajúca z nedočkavosti, aby pomsta mohla byť realizovaná zahorúca. Statočný Old Shatterhand „*pána profesora (...) oskalpuje*“ (tamže, s. 89) a následne ho nechá vychutnať si široký diapazón indiánskeho mučenia pri mučiarenskom kole. Nie sú vari neoddeliteľnou súčasťou nášho detstva aj naše sny – aj takéto sny?

Iróniou Hrušovského generácie bolo, že sa detské túžby „hier na vojnu“ desivo vyplnili aj v realii...

Ešte dôležitejšou sa – napríklad aj pre Hrušovského ďalšiu literárnu tvorbu – javí iná literárna inšpirácia už v pubertálnom období. Kultovými knihami tohto spoločenstva kamarátov sa stali predovšetkým Lermontovov *Hrdina našich čias* a Arcybaševov *Sanin*, ktorý sa stal „*módou, hrdinom dňa, o Saninovi hovorili v salónoch i krčmách*“ (Hrušovský, 1963, s. 25 – 26). Pätnásť- a šesťnásťroční (porov. Hrušovský, 1965, s. 94) martinskí chlapci „*keď už nič iné, aspoň výzorom sme sa usilovali napodobňovať Pečorina. Predstavovali sme si ho (neviem prečo) so svetobôlnou črtou na zunovanej tvári, s blazeovanosťou v styku s ľuďmi, s lenivo prižmurovanými viečkami a s náladovou rečou*“ (tamže). Všetko je to, samozrejme, inscenovanie seba samých, predstavenie pre divákov: pre tých najdôležitejších divákov: „*Najmä pred dievčatami sme si dali záležať na tom, aby nás pokladali za sčítaných, veľmi múdrych, ale už trochu blazeovaných mladých ľudí*“ (tamže, s. 93). Vieme, aký veľký vplyv mal pečorinovský vzor na Seeborna, hrdinu neskoršieho Hrušovského románu *Muž s protézou* (1925). V tomto diele však nejde – tak ako v pubertálnom napodobňovaní vonkajškových znakov Pečorina v *Takí sme boli* – o nechcené humorné parodovanie tejto postavy, ale o vplyv hlbší, vnútorný – svetonázorový a etický: Seeborn vo svojom sne hovorí o prízraku Pečorina: „*sa správam (...) podľa vašej morálky*“ (Hrušovský, 2000, s. 36). Dosvedčuje to napokon i priebeh deja celého románu – ktorý je stupňovaním Seebornej deštruktívnej (voči druhým ľuďom) i autodeštruktívnej aktivity. Seeborn tiež nie je súčasťou nejakého spoločenstva napodobňujúcich (ako je to v *Takí sme boli*), ale z akéhokoľvek spoločenstva sa programovo vyčleňuje. V Hrušovského texte ide zároveň ešte o zintenzívnenie „pečorinovského“ postoja, a tým aj zároveň o istú distanciu (porov. Horváth, 2008, s. 52 – 53).

V memoárovej próze *Takí sme boli* sa fascinácia Pečorinom (proklamačnou „bezcieľnosťou života“; Hrušovský, 1965, s. 93) spája

s už spomenutou ranejšou chlapčenskou fascináciou zbraňami a ústi do inscenovania súboja na pištole a zároveň jeho nezámernej parodizácie. Túto epizódu treba prečítať aj ako príspevok k už spomínanému fraškovitému opakovaniu súbojov „generácie veľkých otcov“ (hovorili sme o tom pri analýze *Obrázkov starého Martina*): chlapci sa stali svedkami „ozajstného“ („chýrečného“) súboja len raz, tento však tiež skončil ako fraška: opitostou jedného z duelantov. Fraškovité znižovanie zasahuje viaceré motívy epizódy snovania chlapčenského súboja: pri snahe otrocky dodržať *kódex* súboja sú niektoré jeho prvky *ad hoc* nahradené inými, nízkymi: súboj je vyvolaný celkom bezdôvodne, a to po predchádzajúcej dohode oboch nádejných „duelantov“ (čo je už samo osebe komickou absurditou) pred zrakom dievčiny (tvoriacej obecenstvo, pre ktoré je vlastne táto inscenácia hraná) po pramálo nápaditej urážke („Eh, báťuška, ty si hlupák!“; tamže, s. 97), a keďže sa vyzývateľovi nepodarí narýchlo zohnať správnu rukavicu, šmarí vyzvanému do tváre maminu papuču (zníženie pomocou komickej *náhrady* predmetu), až tomu opuchne celé čelo. V liste milej sa duelant Jano s ňou navždy lúči, *ale zároveň* si s ňou dohaduje schôdzku „na pozajtra“ (už po súboji). (Fingovaný) súboj má v tejto epizóde všetky atribúty hry, v ktorú jej účastníci *zároveň* veria i neveria, keďže je však vyrozprávaný z oboch perspektív tohto „dvojplánového konania“ (Lotman, 1990, s. 79), toto diskrepanciou hľadísk sa vyvoláva komický efekt. Obaja duelanti si tiež dávajú dobrý pozor, aby prastarým pištoliarom nestáli v muške (priviažu ich o strom a spúšť potiahnu z dialky špagátmi). A nakoniec bezpečnostné opatrenia ani neboli potrebné: „*Obidve pištole šťastne zlyhali*“ (Hrušovský, 1965, s. 105), znie šťastný a smiešny koniec v intenciách žánrovej štruktúry komédie – a nastane, samozrejme, všeobecné uzmierenie. (Potom ešte pištoľ nepredpokladane raz vystrelí, čo napospol všetkých strašne vydesí...)

* * *

Spomienky na účasť v prvej svetovej vojne *Stála vojna, stála* (1975) sú druhým vydaním Hrušovského spomienok *Zo svetovej vojny* (1919), ktoré boli vlastne jeho knižným debutom: Hrušovský sa teda uviedol na literárnu scénu hneď na začiatku paraliterárnym žánrom. V jeho

textoch, prináležiacich k paraliterárnym žánrom, sa nám pri ich interpretáciách zatiaľ ukázalo, že typ naratívnej štruktúry toho ktorého textu je striktné spojený s ďalšou zložkou textovej štruktúry: chronotopom, ba dalo by sa povedať, že typ danej naratívnej štruktúry sa od chronotopu odvíja („rozvíja“ tento chronotop do dejových expanzií). Tak to bolo v *Obrázkoch starého Martina*, ako aj v *Takí sme boli*. Platí to aj pre tieto vojnové spomienky: väčšiu časť textu (ide o naratívny blok presunu na front) túto naratívnu štruktúru usporadúva chronotop cesty: napr. odchod do Salzburgu, cesta vlakom na front, podávaná spolu s opisom krás krajiny, čím text nadobúda v istých segmentoch cestopisný charakter, napríklad keď armáda tiahne cez Rusko: „*Nekonečné tabule ťažkozrnej pšenice splyvajú s horizontom, z modravej dialky sa dvíhajú tajomné háje, úrodnú rovinu pretínajú tiché rieky, zem je čierna, masťná, požehnaná...*“ (Hrušovský, 2004, s. 502) – a tieto segmenty skryto pôsobia kontrastne voči cieľu cesty, ktorým je zabíjanie, smrť. Aj po motíve aktu vypovedania vojny (znížené tým, že je mediované papierom prilepeným na múre; tamže, s. 347) je vojenské zázemie charakterizované kamarátskou bezstarostnosťou mobilizovaných (cvičenia, vysedávanie v krčme, zábava).

Implicitné vyjadrenie toho, že sa deje niečo vážne, je – paradoxne – práve v odľahčení, láskavosti vo vzťahoch vojenskej subordinácie („*a mne sa zdá, že keby som išiel k plukovníkovi a blahosklonne ho potlapkal po pleci, bolo by všetko v najlepšom poriadku. Aj ostatní dôstojníci sa nám zdali nezvyčajne ľudskí*“; tamže, s. 349). Toto odľahčenie, akési rozbitie inštitucionálnej siete vzťahov, anarchia, je však v konečnom dôsledku akýmsi skrytým spôsobom zlovestné: anticipuje absolútne rozbitie inštitucionálnej siete vzťahov vojenskej subordinácie v ďalšom texte, a to v naratívnej sekvencii boja na fronte, kde je vojna ukázaná ako totálny masový chaos nezmyselného zabíjania, absolútnej dezorientácie: napríklad Hrušovského pluk striela na nepriateľa za chrbtom, o ktorom neskôr vysvitne, „*že tie tajomné ruské zbory za naším chrbtom boli vlastne naše kolóny na postupe k nám*“ (tamže, s. 489). Panika z bezprostredného ohrozenia smrťou (doslova priamo ako fyziologická živočíšna reakcia) znemožňuje akúkoľvek bojovú disciplínu, plánovanie, stratégiu, taktiku... (A to Hrušovský pred rozprávaním o ústupe s obdivom písal o mechanizme vojenskej organizácie: „*Takýto zbor je úžasný,*

v rozmeroch prekvapujúci aparát. Je to ohromné, samostatné teleso so všetkými možnými zbraňami, technickou výzbrojou, administratívnymi a zásobovacími ústavmi – ozajstný štát“; tamže, s. 504.) Boj samotný je splynutím subjektu s masou, rozpustením sa v nej, vedomie jednotlivca sa ocitá v akomsi mrákotnom stave: „prestal som vôbec myslieť a cítiť. (...) Pamätám sa jedine, že sme sa pohli z kopca ani lavína a úžasnou rýchlosťou leteli vpred. Ako vo sne čul som vôkol seba desné bzúčanie, akési nejasné stony, zamierajúce výkriky, chraptivé preklínanie. Leteli sme vpred, leteli dravo, nezastaviteľne, so zimničným, hmlou obostretým zrakom... (...) Z hrdiel sa nám vyrval divý, zverský rev, desný, neludský rev... (...) A my sme zúrili, ani čo by nás bola spila bodákmi vyrážaná krv. (...) Poručík zakričal na mňa a ukázal tasenou šablou na akési pivničné dvere; ja som tiež zareval čosi v odpoveď, pribehol k dverám, mlátil pažbou do ťažkých dubových dvier, mlátil nadludskou silou, až napokon rozlámané a roztrieskané vypadli zo závesov a ja som zletel s nimi do čiernej, stuchnutej pivnice, v ktorej nebolo živej duše“ (tamže, s. 448). Subjekt tu splýva s „my“, participuje na vytváraní kolektívneho subjektu masy, veď dokonca aj z definície subjektívne vnímanie (ergo produkujúce intersubjektívne neverifikovateľné výpovede) je podané v množnom čísle: to vníma sám kolektívny subjekt masy („Leteli sme (...) so zimničným, hmlou obostretým zrakom“). V mase sa subjekt vymyká sám zo seba, v masovom zoskupení dochádza „k vystupňovaniu afektivity“ (McDougall; cit. podľa Freud, 1989, s. 223) a masa nadobúda atribúty neludskosti (opitosť krvou, zúrivosť, zverský rev, nadludská sila Hrušovského pri vylamovaní dverí).

Už predtým, po motíve vyhlásenia vojny, ukazuje Hrušovský sfanatizovanú masu (vydávajúcu hrozivý krik) a reprezentovanú v texte prostredníctvom synekdochických detailov, ktoré perverzne rozkladajú telá do osamostatnených „orgánov bez tela“ (porov. Žižek, 2011, s. 185), ako aj do neživých (neludských) predmetov: „Prižmúrim oči a vidím čiernu, kypiacu vlnu, ktorá sa dvíha do závratnej výšky. A potom sú to zakalené pohľady, peniace sa ústa, palice, dáždzniky a zataté päste“ (Hrušovský, 2004, s. 348). Ukazuje „ideológiu vojny“ kamuflujúcu krvavé zabíjanie heroickými frázami rečníka: „Sedemdesiat tisíc bratov sa náhli k rodným hraniciam brániť našu utešenú domovinu proti dedičným nepriateľom“ (tamže, s. 372). Hrušovský bojové nadšenie svojich

spolubojovníkov ironizuje: „Totiž my to robíme veľmi prakticky, my už vopred víťazíme. Srbského Petra sme ešte v Solnohrade šťastlivo obesili – kriedou na stenu vozňa“ (tamže, s. 377). Krčmové politizovanie, tento blabot, podáva v dramatickej forme antickej tragédie (s „chórom kibicov“). Toto znižovanie prostredníctvom burleskného postupu (zacomponovania štruktúry tragédie) sa však v štruktúre sujetu ukazuje byť anticipáciou, pretože sujetová štruktúra tohto textu je naozaj zápletkou tragédie – po postupe vojsk do Ruska totiž nasleduje záverečný, konečný, z kompozičného hľadiska apokalyptický ústup: „Ten ústup! Trčí mi v pamäti ako nehybná, čierna masa a ani hrôzy neskorších rokov ju nemohli z nej vytlačiť. (...) Chvála veľkej monarchie Habsburgovcov, ich pyšná III. armáda zdala sa byť v poslednom ťažení. Beznádejne ustupovala, na hlavu porazená, krvácajúca, zdemoralizovaná, bez zväzkov a bez disciplíny, ako obrovská svorka zdivených a prestrašených vlkov“ (tamže, s. 507).

Napriek vyššie citovanému ironickému postojovi však rozprávač nezaujíma povznesené stanovisko „toho, ktorý vie“, kto prehliadol celú túto krvavú hru. Naopak – a o to sa tento text javí byť údernejší i „úprimnejší“ (keď sa sám autobiografický subjekt „spovedá“ zo svojich hriechov) – sám rozprávač sa nevymyká z tohto masového šialenstva, on sám vo svojom vnútri pozoruje akúsi živočíšnu, pudovo podmienenú túžbu po krvi a boji. Táto archaická vrstva, situovaná na úrovni nevedomia (text neintencionálne napokon použije na jej pomenovanie aj freudovský termín „ono“, pomenovanie pudového pólu osobnosti), je v psychike subjektu za daných okolností silnejšia než jej racionálna korektúra: „Môj zdravý rozum sa síce protiví pojmu surového násillia, ale je vo mne popri rozume i niečo iné, niečo zdedené, prevzaté, cudzie, čo nemá s jasným pochopom nič spoločné. Ono je neodvratiteľne tu. Ono je mámvivým, sladkým jedom, ono je hroznou nepravosťou... Ono je dedičným hriechom, ale ja ľúbim svoj dedičný hriech a ľúbiam ho, som stonásobným hriechníkom. (...) A potom tá túžba vášnivých slov, vášnivých skutkov, uskutočniť najšialenejšie sny... vliat sa v jedinú božskú pózu, do prastarej fanfáry, spíť sa šramotom ocele, celkom omámiť bitevnou vravou... bez ohľadu na vnútorné presvedčenie, len nasýtiť sa touto šialenosťou, zaniknúť, celkom zaniknúť v povichrič“ (tamže, s. 388). Máme tu pasáž, ktorá znesie porovnanie s tým najlepším z Muža s protézou...

Podobne ako tam sa tu subjekt ukazuje ako *determinovaný* archaickou vrstvou *pudiv*, v područí biologického determinizmu – a v *Mužovi s protézou* bola ešte nad týmto biologickým determinizmom ako princípom nadstavená schopenhauerovská metafyzika samopohybu *vôle*, ktorej boli pudy manifestáciou. (O Hrušovského implicitnej autorskej „filozofii“ determinovanosti človeka pudmi a na vyššej úrovni „silou“, schopenhauerovskou vôľou, podrobnejšie hovoríme v Horváth, 2008, s. 36 – 39.)

Vojenská komunita je spočiatku charakterizovaná družnosťou a spoločnou zábavou: „*Zabúdame, že sme zasnúbenci smrti, a tak je to správne*“ (Hrušovský, 2004, s. 368) – až keď sa objavia prví mŕtvi z radov vlastného pluku, vojaci prestanú psychicky *popierať* (vo freudovskom zmysle slova) to, čo sa – ako síce vedia, avšak nedokážu si to zatiaľ predstaviť – v skutočnosti deje: „*Hoci sme si boli toho vedomí, že železná konzekvenca vojnového stavu je boj a že boj si vyžaduje krvavé obeť – v hlbínach srdca sa nám zdalo absurdným, že sa budeme navzájom vraždiť a zabíjať. Boli potrebné mŕtve telá padlých, aby nás presvedčili o úžasnom fakte svetovej vojny*“ (tamže, s. 457).

Smrť na bojisku je opisovaná v drastických naturalistických detailoch, pričom text sa snaží vykročiť k nevyppovedateľnému, oslobodiť sa spod nánosu tradícií literárnych „rukopisov“, i keď to, samozrejme, nie je možné. Týmto gestom (gestom pokusu vykročiť aspoň z istej tradície reprezentovania smrti) však aspoň dáva najavo naliehavosť svojej výpovede: „*Táto smrť je len v slohách krásna, ale blízkosť ju zbavuje všetkej romantiky. Ich telá sú zemou a krvou pošpinené, znetvorené, ich úsmev spotvorený, utrpením sú na nepoznanie zmenené a po dvoch-troch dňoch, ak ich nezahrabe zdravotný vojak, poskytujú pokrm havranom. Tisíce múch, chrobákov, lajniakov a mravcov sa mrví v ich útrobach a všetko to, čo bolo kedysi drahé, milované, zmení sa na kašu hnijúcej hmoty, na zem a prach*“ (tamže, s. 491). Ani tento obraz, ani obraz Hrušovského spolubojovníka Windhagera s rozpáraným bruchom, ktorý „*ešte žije a prtláča rukou červá, ktoré sa mu valia z rany*“ (tamže, s. 479), by som teda z hľadiska istej „etiky čítania“ neinterpretoval ako generované kľčovitou estetikou poetiky expresionizmu, ale, žiaľ, ako osobné *svedectvo*, ktoré však musí byť *textovo vypovedané*, a teda nejakým spôsobom (a práve v tomto bode sa situuje iniciatíva, zásah poetických

kódov) mediované cez jazykové štruktúry. Toto – aspoň komunikačne pragmatické – transcendovanie rétorickosti textu je spôsobené práve komunikačne *pragmatickou* situovanosťou tohto textu ako súčasťou *autobiografického paktu*: napriek nevyhnutnej jazykovej/literárnej mediovanosti text vopred uzatvára pakt s čitateľom, že ide o spomienky reálneho (autobiografického) subjektu na reálne udalosti. A pripomeňme, že v inom literárnom režime (režime fikcie) smrť literárnej postavy (Seeborna) na bojisku prvej svetovej vojny v literárnom texte je reprezentovaná *sublimovane* – ako čistá, heroická smrť filozofa nihilizmu (podrobnejšie Horváth, 2008, s. 79 – 81).

V naratívnom bloku vojenského zázemia pred odchodom na front text podáva len útržkovito segmenty, ktoré vtrhávajú do textu a anticipujú budúcu hrôzu masového zabíjania – nezriedka to robí prostriedkami výsostne literárskymi, ako napríklad motív brány (prechodu do smrti) ako požierajúcej mýtickej beštie: „*Stráž roztvorí obe krídla sklenených dvier a tie s hltavosťou požierajú prichodiacich. A keď už i poslední zmiznú, papula sa zatvorí a akoby si beštia spokojne od-fúkla*“ (Hrušovský, 2004, s. 357), neskôr ako (už explicitne verbalizovaný) topos Molocha (tamže, s. 381). Tieto memoáre, v ktorých ide o ohrozenie smrťou ich subjektu, však napodiv – z hľadiska typológie autobiografického písania – nezaujímajú introvertný, ale extrovertný postoj, „v ktorom je cez prizmu ‚ja‘ nazeraný vonkajší svet vo svojom bohatstve a zložitosti – iní ľudia, historické udalosti a realie a pod.“ (Głowiński a kol., 1998, s. 50). Tento rozprávačský postoj je v texte spôsobený aj tým, že v ohrození sa ocitajú všetci spolubojovníci rovnako, a že takto vytvárajú „spoločenstvo spomienky“, ktorej svedectvo podáva práve Hrušovský ako člen tohto spoločenstva (podobne ako to bolo v *Obrázkoch starého Martina*). Naopak, introvertný postoj, v ktorom je „svet traktovaný predovšetkým ako scenéria vnútorných prežitkov ‚ja‘“ (tamže) zaujíma u Hrušovského subjekt vypovedania práve vo fikcii – v imitácii autobiografického písania v románe *Muž s protézou*. Aj z hľadiska celku – systému autorskej poetiky to vyzerá skôr tak, akoby si Hrušovský intímny postoj v memoárovej próze zakazoval a vykázal ho výsostne do teritória fikcie. V *Mužovi s protézou* je dokonca autorské dištancovanie sa od rozprávača – Seeborna také hypertrofované, že slovo „autor“ vstupuje do predslovu tohto románu, ktorý sa takýmto

spôsobom situuje v rámci rétorickej figúry syllepsis nerozhodnuteľne na hrane faktického a fikčného sveta (podrobnejšie Horváth, 2008, s. 71 – 72), kde sa onen „autor“ označuje za Seebornovho známeho.

O to dôležitejšie sú v Hrušovského memoároch tie zriedkavé pasáže, v ktorých sa vyjavuje intímnosť ich subjektu, keď je „sám so sebou“. Rozprávačskému subjektu sa spočiatku nereflektovaná a v dennej realite vojenského zázemia potláčaná úzkosť, hrôza z vojny ohlasuje v snoch – nočných morách. Do prvej sa znenazdajky ponorí kontinuitne z denného života: „Ó, hrôza – akási ťažká, čierna masa vletí do Dušanovej lebky a rozdrví ju na prach. I vidím okridleného netvora s dlhočiznou halapartňou v jednej pracke. Z papule mu visí čibuk, ktorý sa zdá vyhasnutý. Na moje zdesenie pozorujem, že sa ten netvor rúti rovno na mňa, cieliac halapartňou do mojej hlavy“ (Hrušovský, 2004, s. 355).

Niet divu, že už v naratívnom bloku zotrývania vojska v zázemí pred odchodom na front sa objaví motív chvíľkového osamotenía (pri osamelom člnkovaní sa na Bodamskom jazere), kde si rozprávač ľahne do člna, programovo vyprázdni svoje vedomie od všetkého vonkajšieho, pociťuje svoju priam vesmírnu samotu a fyzicky vníma svoju vlastnú existenciu (tlkot srdca). Jeho zažívanie seba samého je zbavené všetkého vonkajšieho, čo zo sveta na človeka dolieha, na čo zaostruje pozornosť a čo ho rozptyľuje od toho, aby – metaforicky, ale i doslovne – začul tlkot svojho vlastného srdca: „zažmúrim oči a probujem na nič nemyslieť. Áno-áno, niet väčšieho pôžitku ako tichá bezmyslienkovitosť. Načúvam tlkotu vlastného srdca a mám pocit, že som sám, samučký na celom okolí a že nikoho a ničoho niet okrem mňa. – Potom sa zahľadím do zlatožltej hviezdy a chápem hrôzu večnosti. Keby ju aj štátnici chápali – nebolo by vojny“ (tamže, s. 358). Práve táto, aj prosto fyziologická existencia (tlkot srdca) sa dostáva do ohrozenia: toto ohrozenie postihuje každého ako „ja“, každého samého za seba – preto tá izolácia, a preto tá potreba rozprávača na chvíľu pociťiť seba samého vo svojej dreni: to preto vyprázdni svoje vedomie od doliehajúceho okolitého sveta. A práve v bezprostrednom ohrození života („Deň, v ktorom stál človek po prvý raz zoči-voči smrti, stáva sa obyčajne nezabudnuteľným“; tamže, s. 443) sa rozprávačovi vyjavuje „dreň“ existencie, jeho zažívanie seba samého, v jednom z modov rozpoložení existencie – vo fyziologickom pociťe *strachu*: „Strach vždy odhaluje pobyť – v jeho bytí ,tu,‘

(Heidegger, 1996, s. 168). Strach človeka prepadáva, je neovládateľný a ohlasuje mu, že práve v tomto okamihu ide o jeho vlastnú existenciu, o jeho bezprostrednú možnosť nebyť: „Skutočne neviem, či sa mám hanbiť, ale v ľavom uchu začalo mi zrazu a celkom bezdôvodne hučať a pod pazuchami som cítil chladný, nepríjemný pot“ (Hrušovský, 2004, s. 444). Akékoľvek komunikačné akty v takejto hraničnej situácii, pokúšajúce sa zlahčiť ju, sú silené a vyznievajú naprázdno: „Obidvaja sme sa pustili celkom bezdôvodne do smiechu, ale znelo to tak cudzo a čudne...“ (tamže, s. 445). Rozprávač pociťuje ako urážku, že krajina nesúzníe s jeho vnútorným rozpoložením a ľudskou situáciou (porov. s. 444), ako to bývalo v literárnych textoch romantickej školy. Príroda „neodpovedá“, je nemá voči ľudskému rozpoloženiu: „Mňa tento sviatok prírody a jej syte farby akosi urážali. Žiadal som si a mimovoľne pokladal za oprávnené, aby aj príroda bola preniknutá tým desným niečím, čo sa malo pred mojimi očami odohrať“ (tamže, s. 444).

* * *

Môžeme identifikovať dve modalítie konštituovania subjektivity v Hrušovských textoch: vo fikcii, v románe *Muž s protézou*, to bol subjekt konštituovaný *reflexívnym zvratom* (záhybom) k sebe samému (tam to bola práve „protéza“, ktorá na akýkoľvek fakt – či už vonkajšieho sveta, alebo vnútorného sveta hrdinu – aplikovala cynickú reflexiu). Práve nemožnosť vnímať a žiť *bezprostredne*, rýdzo, bez reflexie, bola „preklatím“ prešpekulovaného hlavného hrdinu Seeborna, ktorý *nutkavo* (pudený akýmsi temným dvojníkom v jeho vnútri, „*chmúrnym*“) musel cynickou reflexiou pošliapať každý cit a každú myšlienku. Naopak, v texte *Stála vojna*, *stála* sa subjektivita ukazuje ako bezprostredné vedomie seba samého, ako *rozpoloženie* (strach), seba-pociťovanie sa (tlkot srdca) (porov. Zwoliński, 2002, s. VII), a nie reflektované vedomie seba samého. Je to rozdiel medzi subjektom ako bezprostredným vedomím seba (vnímam, cítim), prerexívnym cogitom, ktoré je – podľa Manfreda Franka – „primárnym, pôvodným vedomím, nesprostredkovaným, predpojmovým, nepojmovým a neredukovateľným na žiadne deskripcie, keďže ho všetky už predpokladajú“ (cit. podľa Zwoliński, 2002, s. XV), a reflexívnym cogitom

(viem, že vnímam; viem, že cítim, a zároveň viem aj o tom, že viem, že cítim). „Preto tradícia začínajúc skorými romantikmi až po Sartra charakterizuje vedomie seba ako ‚prereflexívne‘ či ako ‚bezprostredné‘. (...) znalosť (*Kenntnis*), na ktorej spočíva vedomie seba samého, nie je sprostredkovaná cez (reflexívne) rozpoznávanie seba. Mám vedomie seba nielen vtedy, keď poznávacím spôsobom obraciam zjavnú pozornosť na moje vedomie. (...) Subjekt sa ohľadne toho, čím je, orientuje okamžite a práve túto situáciu charakterizuje druhý z oných predikátov (vedomia) – ‚bezprostredné‘. Vo vedomí ešte nejestvuje žiadne sprostredkovanie medzi niečím a čímisi iným“ (Frank, 2002, s. 13 – 14).

V texte *Stála vojna, stála* vtrháva do subjektu temné sprostredkovanie spolu s jeho vpísaním sa do symbolického poriadku – s vlastným menom, priezviskom. Ukazuje odcudzenie sa fenomenologického „čistého ja“ symbolickému poriadku – s prideleným (zdedeným rodinným) menom sa toto ja nedokáže zidentifikovať. Takto sa plodí voči subjektu akýsi jeho „inštitucionálny dvojník“, ktorý je mu bytostne cudzí: „A zrazu sa mi zdá to slovo cudzie a odporne. Slovo Hrušovský je akýsi tvrdý, neprívetivý pojem, plný škreklavej disonancie, vnútornej zvady a hašterivosti. Ja nemám s Hrušovským nič spoločného, ja som slobodný, pre seba žijúci ‚ja‘ a nechápem, ako prídem k tomu menu. (...) Koncovka ‚ský‘ je čosi pichlavé a výsmešné“ (Hrušovský, 2004, s. 437) – azda preto, že práve koncovka vpisuje toto meno do celého radu mien, odoberá „slobodnému ja“ jeho jedinečnosť a vpisuje ho do inštitucionálnej siete: a v tomto texte konkrétne predsa do inštitucionálnej siete vojenskej subordinácie, ktorá totálne zbavuje subjekt jeho slobody konania: posielajúc ho na jatky, kradne, odcudzuje mu aj okamih jeho smrti. Z tohto odcudzenia vyvieria v tomto texte pocit dvojnícva, *závislosti subjektu*, čo už je náznak jeho depersonalizácie, neskôr naplno rozvinutý v *Mužovi s protézou*, kde subjektu akoby diktoval jeho myšlienky „chmúrny“ – dvojník, druhé ja. V *Stála vojna, stála* má začínajúca depersonalizácia takúto podobu: „Myslím, premýšlam. Ale kdeže. Ja len ležim a cítim, ako vyskakujú myšlienky a obrazy z môjho mozgu, vrtia sa predou mnou, tancujú, trblietajú sa a plávajú, až ich nestačím sledovať a strácajú sa mi v tme. A zrazu mám zvláštny pocit, že kto ich rodí, nie som ja, ale ktosi úplne cudzí“ (tamže, s. 437).

Apokalyptický záver v rozmere kolektívnom (panický útek celého pluku) zopakuje v texte aj autobiografický subjekt vo svojej osobnej verzii: stráca akúkoľvek životnú energiu, pnutie k čomukoľvek mimo neho – smrť je v danom okamihu preňho, psychoanalyticky povedané, „princíp redukcie napätia na nulu“ (Laplanche – Pontalis, 1996, s. 416), „návrat k absolútnemu pokoji anorganického sveta“ (tamže, s. 416). Podobne ako jeho literárny „dvojník“ Seeborn nemá zo smrti strach, v danom okamihu totálneho vyčerpania sa mu smrť spája s bezsenným kamenným spánkom; s ľahostajnosťou, anorganickým *necítením*, ktoré je v danej chvíli žiaduce, oslobodzujúce: „*Necítim už ani chlad, ani dážď a viem, že ak zaspím, neprebudím sa nikdy viac. Ale mne je to skutočne jedno. Len mi je ľúto, že práve tu, na cudzej zemi musím tak skončiť... Tak sa zdá, môj osud je neodvratne spečatený. Nevyvoláva to vo mne nijakú hrôzu. Istota smrti nie je vôbec strašná, strašný je len strach pred ňou. Istota smrti uspáva a človeka upokojuje*“ (Hrušovský, 2004, s. 509).

V tomto textovom segmente je explicitne daný do protikladu fyziologicko-živočíšny (rovnako však – neoddeliteľne – existenciálny) strach zo smrti (o ktorom sme hovorili vyššie), ktorý je ešte vnorený do životného pnutia (a práve z hroziacej možnosti pretrhnutia tohto životného pohybu, napätia, strach vzniká), s istotou smrti, charakterizovanou redukciou akýchkoľvek napätí, oddelenosťou od všetkého zo sveta: a práve v tomto okamihu autobiografický rozprávač pripomína svojho literárneho „dvojníka“ Seeborna, oddeleného od sveta stenou, pociťujúceho zoči-voči anticipovanej nadchádzajúcej smrti (Seeborn sa však ešte nenachádza „v procese“ zomierania) absolútny pokoj, keď sa smrť javí schopenhauerovsky ako oslobodenie sa od životných strastí, ako nirvána (porov. Horváth, 2008, s. 78). Po tomto apokalyptickom konci „zasvätenca smrti“ nadchádza v *Stála vojna, stála* motív znovuzrodenia – záchranu pasívneho subjektu (preberie sa, keď ho vezú na voze). Pre tento naratívny segment textu (apokalyptické rozuzlenie) platí rétorické i trošku cynické konštatovanie H. Welzera: „Univerzálnym naratívny modelom pre vojenské historiky je motív ‚úteku‘ v poslednej chvíli“ (Welzer, 2009, s. 43). Príznačne, práve pri opätovnom vstupe do života, po prekonaní (vôbec nie symbolickej) smrti, sa subjekt plne vpisuje do symbolického poriadku, oddištancúva smrť jej literátskou reprezentáciou s kultúrnymi odkazmi na mytológiu: „*Ťažko*

mi bolo veriť, že včera som sa už viezol prúdom Styxu v sprievode málovravného Chárona“ (Hrušovský, 2004, s. 510).

Niektoré konkrétne motívy, spojené so smrťou, nadobúdajú iné sémantické vyznenie na teritóriu režimov odlišných žánrov (a tu: aj odlišných režimov pravdy), ako sú *faktické* memoáre a *fikčná* próza. Konkrétne ide o motívy „veci medzi nebom a zemou“: o motív predtuchy smrti. Vo fikcii *Muž s protézou* tento opakovaný motív (aplikovaný i na hlavnú postavu, Seeborna) je pomerne dosť bežným literárnym toposom a podieľa sa na literárnom postupe sujetovej anticipácie. V memoárovej próze, ktorá si (po predchádzajúcom uzavretí paktu s čitateľom) kladie referenčný nárok, sú však tieto opakované motívy – predovšetkým vo vzťahu k čitateľskému horizontu očakávaní (súvekému, aj tomu dnešnému) – práve motívmi nevysvetliteľných vecí medzi nebom a zemou: „A všetci, ktorých sčista-jasna prepadla predtucha smrti – zahynuli v bojoch predčasne, nadarmo...“ (tamže, s. 506).

Drvivá väčšina tohto textu je písaná v historickom prézente. Prítomný čas tu evokuje dianie, ktoré akoby prebiehalo práve teraz (čo je, samozrejme, rétorická stratégia, ktorej „doslovná“ realizácia je nemožná). Tuhľa je incipit textu: „Sparný júlový deň. Kráčame domov celú zaprášenú a upotnú z vomperlošského cvičiska vzdialeného od Schwazu asi na pol druhej hodiny. Keď máme už i malý, svrčinový hájik vompského kláštora za sebou, zaduje na nás svieži vetrík od Innu“ (tamže, s. 345). Úvodná menná veta, načrtávajúca časovú scéneriu, ako aj toponymá (rozosiata po celom texte: riečka Laibach na bavorsko-rakúskej hranici, lindauská hradská pozdlž Bodamského jazera, Kaiserstrandhotel, Bregenzo – všetky uvedené príklady sú zo s. 354) dodávajú textu referenčnú (denníkovú a topografickú) kredibilitu.

Dajme však tento gramatický čas do kontrastnej súvislosti s minulým časom (už literárno-estetickéj *imitácie* denníka v románe *Muž s protézou*, kde vzdialenosť aktu zápisu od vyrozprávaných udalostí tiež nie je o nič väčšia než v texte *Stála vojna, stála* (niekedy po udalosti, ktorá sa práve odohrala – napr. „odchod Míny zo Seebornovho bytu“ – si Seeborn sadne za stôl a v zápise vyrozpráva túto udalosť; na inom mieste zasa ešte len anticipuje udalosti, ktoré sa pravdepodobne odohrajú), a odhalí sa nám *rétorická funkcia* tohto historického prézentu: posilniť dojem autentického dokumentu – „neučesaného“ denníka,

písaného „zahorúca“. A že tu ide o zámerný rétorický postup, zastierajúci charakter reálneho fyzického situovania písania, uvidíme, keď sa zameriame na dve miesta tohto textu samého. Na jednom sa ukazuje, že tento – z rétorického hľadiska – denník písaný „za pochodu“ v prítomnom čase je retrospektívnou naráciou, pamätníkom. Hrušovský sa totiž čitateľovi priznáva: „Lutujem, že som si nevedel denník v týchto pohnutých časoch. Nenapraviteľná chyba. Kolko milých postáv vybledlo v pamäti, alebo i celkom zmizlo! A keď sa dnes – po pol štvrta roku – rozpomínam, pripadáam si ako belovlasý starec za jesenných večerov, keď sa mu pred zakaleným duševným zrakom rozvíjajú dávne, také drahé vidiny detstva“ (Hrušovský, 2004, s. 368). Tu sa text sám „udáva“: rozprávač explicitne dáva najavo, že text, ktorý je z hľadiska svojho rétorického efektu denníkom, je v skutočnosti prácou spomínania. Vzápätí po tomto priznaní nasleduje opäť „naskočenie“ na rétorickú hru denníka: „Ubytovaní sme v salzburskej prastarej pevnosti Hohen-salzburg“ (tamže). Ďalším takýmto demaskujúcim textovým miestom je vložený text, rozsiahly *autocitát* – táborenie v Zimnej Wode totiž Hrušovský opísal ešte v roku 1914 v *Živene* hneď po návrate zo severného bojiska „pod čerstvým dojmom udalosti“ (tamže, s. 394) a onen článok na tomto mieste včlenil do textu. A čo je zaujímavé, rozprávanie s takýmto malým časovým odstupom je písané, paradoxne, práve v *minulom čase* ako neutrálnom kóde epickej narácie, keď nie je potrebné rétoricky navodzovať dojem práve prebiehajúceho diania, ktoré denník práve zaznamenáva: „Ležal neďaleko mňa a chrápal“ (tamže).

Keď kladieme text *Muža s protézou* ako svojho druhu fikčného „dvojníka“ voči memoárovému textu *Stála vojna, stála*, je to odôvodnené mnohými tematickými filiáciami týchto textov, ako sú motívy prvej svetovej vojny, vojenského zázemia v Salzburgu a pod. Je možné určiť *fikčnosť* textu *Muža s protézou* na úrovni samotnej textovej štruktúry? Lejeune je zástancom komunikačne pragmatického definovania autobiografie, pretože, ako hovorí: „nadarmo som hľadal vnútri textu, vo fabule a v naratívnych technikách, jasné kritériá, ktoré by definovali rozdiely, ktoré sú však ľahko uchopiteľné pre bežného čitateľa“ (Lejeune, 2001, s. 56). Na úrovni internej analýzy textu niet žiadneho rozdielu napríklad medzi autobiografiou a autobiografickým románom (tamže, s. 190), ktorý predsa prináleží do poriadku fikcie.

Naša argumentácia sa odrazí práve z tohto východiska, avšak bude sa uberať presne opačným smerom: ak je totiž možné napísať autobiografický román, a teda *imitovať* autobiografiu na teréne fikcie, robiť autobiografickú štylizáciu, potom pisateľ takéhoto textu musí *mať* čo imitovať, musí mať aspoň *vopred* postup, akým štylizovať text do autobiografie, do paraliterárneho žánru – jednoducho, musia tu byť isté invariantné textové štruktúry, konštitutívne pre tento žánr (samozrejme, historicky skonštituované štruktúry a diferencne sa vymedzujúce voči iným štruktúram v danom historickom systéme žánrov). Práve v literárnoestetickom kóde modernizmu, v žánri tzv. spovednej prózy boli štylizácie literárnych textov ako kvázi-dokumentov autoanalýzy subjektu (a teda autobiografického princípu) doslova módou (porov. Sadlik, 2004, s. 209). (Mnohí vtedajší literárni kritici interpretovali takéto „spovedné“ romány autobiografickým kľúčom; porov. tamže, s. 191.) Práve v tomto literárnoestetickom teritóriu sa situuje aj román *Muž s protézou*.

Riešenie, aké ponúkame, je analogické tomu, o aké sme sa pokúsili pri probléme historickej narácie (Horváth, 2002). Takáto svojská textová štruktúra bude indikovať svoju vlastnú paraliterárnosť (napr. memoárovosť, dennikovosť, autobiografickosť je *indikovaná* istými textovými „markerami“, ukazovateľmi autobiografickosti, čiže vlastnosťami textu samého), avšak nebude ju môcť *garantovať*. Textová štruktúra (jej špecifické žánrové vlastnosti) bude síce indikovať referenčnú intendovanosť takéhoto textu, avšak nebude môcť garantovať jej faktické naplnenie. O akú takú garanciu faktickosti takéhoto textu (napr. že ide naozaj o denník, a nie o kvázidokument) sa bude snažiť práve komunikačne pragmatický akt: naplnenie autobiografického paktu. Ten je však – rovnako ako naše každodenné rečové akty – neustále vystavený skúške klamstva. Preto sú potrebné verifikačné procedúry – napríklad konfrontácie výpovedí viacerých svedkov.

Text románu *Muž s protézou* imituje paraliterárny žánr intímneho *denníka*. Rozdiel oproti faktickému denníku však možno identifikovať aj v samotnej štruktúre textu: „Doménou denníka ako žánru zostáva otvorená kompozícia a doménou románu zasa vo všeobecnosti kompozícia uzavretá, a tak autori spovednej prózy sa ocitali pred problémom výberu medzi týmito dvoma konvenciami“ (Sadlik, 2004,

s. 197). Hrušovský si v tomto texte zvolil práve striktnie *uzavretú*, románovú kompozíciu, ktorá na hlbšej (kompozičnej) úrovni organizuje povrchovú úroveň syntaxe denníkových zápiskov. Na inom mieste sme analyzovali viacnásobne previazanú naratívnu štruktúru tohto textu, ktorá vytvára uzavretú sekvenciu: jednak je to realizácia naratívneho programu Seebornej pomsty a uskutočnenie výmen (porov. Horváth, 2008, s. 76, 77, 83), jednak triadická permutácia príznakov postavy Seeborna v jeho autointerpretáciách (porov. tamže, s. 37). Zároveň sa dej tohto románu – podobne ako v niektorých prózach literárneho smeru symbolizmu, napr. u Andreja Belého (porov. Rzczycka, 2010, s. 394, 436) – odohráva *simultánne* v dvoch rovinách: realistickej (vzťahy postáv) a metafyzickej (v Hrušovského texte ide o samopohyb schopenhauerovskej vôle; porov. Horváth, 2008, s. 84). Naopak, kompozície troch Hrušovského memoárových próz, ktoré sme analyzovali v tomto príspevku, boli napospol kompozíciami otvorenými: topografická „mnemotechnická“ kompozícia spomienok na starý Martin, epizodická kompozícia navliekania jednotlivých dobrodružstiev – „šibalstiev“ v spomienkach na „mladé letá“ (kde sa uzavretosť zápletiiek týkala výlučne nižšej úrovne jednotlivých epizód), ako aj kompozícia organizovaná chronotopom cesty v spomienkach na prvú svetovú vojnu, apokalypticky pretrhnutá porážkou vojsk a smrteľným ohrozením rozprávača memoárov.

Už k Hrušovského spisovateľskému naturelu – či ku kódu autorskej poetiky – patrí diferencia v konštrukcii identít medzi jeho memoárovými prózami a fikciou. Všetky tri analyzované memoárové prózy napospol konštruujú rozprávača textu ako súčasť kolektívnej identity, ako nositeľa kolektívnej pamäti istého spoločenstva: či už je to spoločenstvo mestské, spoločenstvo druhov v boji alebo spoločenstvo detskej „bandy“ (generačné). Oproti tejto konštrukcii kolektívnej identity stojí v kontraste vypätý individualizmus hrdinu v románe *Muž s protézou*, ktorý sa nedokáže identifikovať s nijakým „my“ – a je vykoreněný nielen z ľudských spoločenstiev, ale v závere prózy aj zo sveta: amputovaný, „od sveta oddelený sivou, olovenou masou“ (Hrušovský, 2000, s. 76). Podotýkame, že to vôbec neodporuje Halbwachsovmu odhaleniu sociálnej povahy aj tých najintímnejších spomienok (porov. Halbwachs, 2009, s. 65) – práve tým gestom, akým sa Seeborn *vymedzuje* oproti

druhým ľuďom a *dištančuje sa* od nich, je od tohto kolektívneho charakteru pamäti závislý (ten tvorí a priori podmienku možnosti jeho vymedzovania sa). Seeborn neustále skloňuje Míno meno – až v jeho špecifickom *postoji* voči nej sa konštituuje jeho individualita (stávanie sa protézou, amputácia citovej zložky osobnosti). Táto diferenciacia medzi konštrukciami identít vo fikčnom texte a v memoárových textoch Hrušovského, ako aj diferenciacia medzi typmi kompozície, je samozrejme, *lokálna* – diferencuje tieto typy textov *len* v kóde autorskej poetiky Hrušovského.

Pramene:

HRUŠOVSKÝ, Ján: *Umelci a bohémi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.
HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000.
HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004.
HRUŠOVSKÝ, JÁN: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Maticе slovenskej, 2010.

Literatúra:

ASSMANN, Aleida: Przejazd pamäti. Formy i przemiany pamieci kulturowej. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 101 – 142.
ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001.
CERTÉAU, Michel de: *Wynaleźć codzienność*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
DAMPC-JAROSZ, Renata: *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasycyzmu-romantycznej*. Katowice : Oficyna Wydawnicza Atut, 2010.
DRAAISMA, Douwe: *Metafory paměti*. Praha : Mladá fronta, 2003.
ERLL, Astrid: Literatura jako medium pamieci zbiorowej. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 211 – 247.
FINCK, Almut: Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: PECHLIVANOS, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha : Herrmann & synové, 1999, s. 279 – 289.
FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002.
FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha : Odeon, 1989.
GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Ossolineum : Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998.
HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha : SLON, 2009.
HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha : OIKOYMENH, 1996.

HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002.
HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008.
LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002.
LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, Jean-Bertrand: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : Veda, 1996.
LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas, 2001.
LOTMAN, Jurij M.: *Struktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990.
MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu*. Praha : Československý spisovatel, 1983.
MAN, Paul de: Autobiografia jako od-twarzanie. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. LXXVII, 1986, č. 2, s. 307 – 318.
MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Rod jako narativní konstrukce identity. In: *Aluze*, 2010, č. 2, s. 59 – 69.
NELSON, Victoria: *Sekretne życie lalek*. Kraków : Universitas, 2009.
NEUMANN, Brigit: Literatura, pamięć, tożsamość. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 249 – 284.
RICOEUR, Paul: *O sobie samym jako innym*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
SADLIK, Magdalena: „Konfesje samotnych”. *W kręgu prozy spowiedniczej 1884 – 1914*. Kraków : Uniwersytas, 2004.
STAROBINSKI, Jean: *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2000.
WALAS, Teresa: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Warszawa : Universitas, 1993.
WELZER, Harald: Materiał, z którego zbudowane są biografie. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 39 – 57.
ZWOLIŃSKI, Zbigniew: Świadomość podmiotu i podmiot świadomości. In: FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. VII – XXI.
ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.

Štúdia vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu Autor a subjekt II. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre. Kolektívny grantový projekt VEGA 2/0177/13 (2013 – 2015). Vedúci riešiteľ Mgr. Ľubica Schmarcová, PhD.

Karol Csiba

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Subjekt ako obraz svedectva doby (Tretia spomienková próza Mila Urbana)

„Mýlilo ma okolie: chcel som napodobňovať iných a – temer vždy som na to doplatil“
(Milo Urban: *Na brehu krvavej rieky*)

„Tu je čas urobiť poriadok, hoci so zbraňou v ruke“
(Milo Urban: *Gardista*)

Na tom, čo Milo Urban ako tvorca memoárov a novinár napísal,¹ je niečo nejednoznačné a ambivalentne otvorené. Za touto interpretačnou hádankou sa skrývajú odlišné perspektívy umelca a novinára, ktoré spoluvytvárajú obraz autobiografického svedka doby. Podobné disparátne „historizujúce a autentifikačné“ ambície jednotlivcov nie sú v slovenskej literatúre 20. storočia ojedinelé. V druhej polovici šesťdesiatych rokov dochádza k nárastu počtu memoárových diel poprevratovej generácie tvorcov, v ktorých sa kríži personálna syntéza s ich spomienkovou tvorbou. Okrem M. Urbana sú to napríklad Ivan Stodola, Ján Smrek, Tido Jozef Gašpar, Andrej Mráz, neskôr Andrej Plávka, Pavel Bunčák, Ján Poničan. Upozorňujú na to dobové štúdie Albina Bagina, ktorý hovorí o „umeleckej renesancii niektorých starších autorov“ (Bagin, 1977, s. 170), a Ivana Kusého, zvyrazňujúceho v ich dielach „beletrizáciu na úkor niektorých žánrových cností memoárovej prózy“ (Kusý, 1972, s. 402). Literárne diela a ľudia však patria k odlišným druhom skutočnosti, faktickej a fiktívnej, a ich spojenie v umeleckej oblasti

1 V predloženej texte sa zameriame predovšetkým na podobu subjektu v spomienkovej próze *Na brehu krvavej rieky* a paralelne na jeho modifikácie v novinových úvodníkoch deníka *Gardista*.

je preto opísané vo fragmentoch, ktoré toto stretnutie objektívizujú.² V tejto téze možno doznieva snaha autorského „ja“ zmeniť subjektívne vnímanie reality na objektívne tak, aby získalo svoju hodnotu mimo rámca vlastného „ja“ vymedzeného priestorom a časom. Možno tu ide o želanie zvečniť sa tým, že sa literárne dielo stane trvalou a nemennou veličinou v porovnaní s dočasnými a náhodnými hodnotami, ku ktorým sa autor sám zaraďuje. Môže ísť tiež o snahu stratiť sa v niečom, čo má univerzálnejšiu a všeobecnejšiu platnosť. Spomienkový literárny text a „jeho“ štruktúra je navzdory všem komplikáciám snáze uchopiteľný objekt než človek ako neopakovateľný psychofyzický fenomén“ (Grygar, 2006, s. 374). Uzavretejší vzťah medzi osobnosťou umelca ako „psychofyzickým fenoménom“ a jeho dielom však nie je jednoduchou rovnicou, nemá jednoznačné hranice a je takmer nevyčerpateľná.

Tretiemu dielu svojich spomienok dal M. Urban príznačný názov: *Na brehu krvavej rieky*. Okrem súkromných dejín v nej zobrazuje historické udalosti od konca ČSR až po komunistický prevrat v roku 1948. Všíma si kontext mníchovskej dohody, viedenskej arbitráže, vznik Slovenskej republiky a Protektorátu Čechy a Morava, ďalej píše o Hitlerových výbojoch v celej Európe a jeho porážke, Slovenskom národnom povstaní a konci Slovenskej republiky, emigrácii vládných činiteľov do zahraničia i o ich prehre. Vytvára rafinované fabulovaný príbeh, ktorý sa bez ohľadu na tragiku udalostí snaží o presvedčivosť. Len pre úplnosť preto uvádzame bibliografický záznam celej memoárovej tvorby M. Urbana (Urban, 1970, s. 334; Urban, 1992, s. 336; Urban, 1994, s. 240; Urban, 1995, s. 160). V samotnom texte sa zameriame na niekoľko vybraných momentov, v ktorých sa realizuje podoba rozprávačského subjektu. Zrkadliť sa bude predovšetkým „klúčová“ funkcia vedúceho redaktora denníka *Gardista*. Z tohto dôvodu nám čítanie spomienok začne prerastať do neliterárnych kontextov, text sa stane súčasťou kolá-

2 „V portréte se ‚hemží‘ rozličné významy, nazdařbůh rozhozené napříč určitou formou, která mezi nimi ovšem zavádí kázeň: tato forma je současně rétorický řád (ohlášení a detail) a anatomická distribuce (tělo a tvář) (...) přirozenost portrétu ve skutečnosti pochází z toho, že když se na sebe rozmanité kódy vrství, zároveň se přitom posouvají: jejich jednotky se liší umístěním i velikostí a tato různost, napěchovaná do nerovnoměrných záhybů, vytváří to, co je třeba označit jako klouzání diskurzu – vytváří jeho přirozenost: jakmile dva kódy začnou fungovat současně, ale na rozdílných vlnových délkách, vzniká obraz pohybu, obraz života – v tomto případě portrét“ (Barthes, 2007, s. 102).

že (zdvojený portrét spisovateľ – novinár), v ktorej hýrivý beletristický kontext preverí odlišná žurnalistická stopa. Na autorský subjekt sa tak pozrieme z tesnejšej blízkosti.

V úvodnej časti autor odkrýva okolnosti sobáša so Žofiou Paňákovou, ktorý sa uskutočnil 24. augusta 1935 (Maťovčík, 1995, s. 25). Tento moment predstavuje zásadný životný okamih, znamenajúci určitú kulmináciu osobnostného dozrievania subjektu. Odráža „rozpúšťanie“ jeho predchádzajúceho sveta: „možno som trochu zväžnel. Hej. Upodozrievali ma. Kaviarne som zavesil na klinec. Pod vieškami som sa neukazoval“ (Urban, 1994, s. 3). Autorský subjekt je preto hneď na začiatku predstavovaný v intencii „jednotvárnej osobnosti“, jeho podoba má lineárny rytmus. Kolorit týchto privátnych obrazov dopĺňa oravská prírodná scenéria, ktorá celkom príznačne a tendenčne zapadá do atmosféry zharmonizovanej ľudskej existencie: „Tam som si sadol na šikovný peň a počúval úchvatný, prirodzený spev od Turíka, kde práve kosili lúky (...) a to vám zvonilo, to sa vám nieslo po úbočiach, hladilo srdce, cit, a dojívalo takmer k slzám“ (tamže, s. 20). Subjekt sa na týchto miestach posúva až za okraj obrazovej vizualizácie, keďže sa neorientuje iba pomocou zraku: „Mne ticho hovorilo najkrajšou rečou sveta. Zachytil som v ňom úryvky najkrajšej hudby, vzrušujúce árie, otrasnú poéziu sveta, minulosť i budúcnosť, moja i cudzia v tom tichu priam zvonila. A navyše vôňa – vôňa svrčiny, tlejúceho ihličia, živice, húb, čučoriedka a ktovie akých ešte bylín. Isteže, aj túto reč treba ovládať. Uši si musia naň zvyknúť. Ja som mal od kolísky také šťastie. Zvykol som si – ovládal som ju“ (tamže, s. 19). Sugestívny záznam jeho existencie chce byť presvedčivejší, potvrdzuje to modifikovaná refrénovitosť vybraného rozprávačského aktu. Autorská perspektíva pracuje s významovou reinterpretáciou prírodných obrazov, ich výraz je preto expresívnejší a poetickjší. Takáto transformácia do symbolov odoberá obrazovým jednotlivostiam ich konkrétnu referenciu (Lachmann, 2002, s. 46). Stávajú sa súčasťou vrstvenej textovej stratégie: konfrontácia človeka s prírodou sa v nej dostáva do stretu s jeho túžbou rozpoznať v spoločenskom chaose poriadok. Rámec akejsi morálnej pravdy vracia subjekt do centra podstatných síl jeho vlastného života, ich hodnota je v explicitnom prečisťovaní individualizovanej skúsenosti, ktorá vymieňa konkrétny základ za univerzálny.

Opačným krokom Urbana je zdôvodňovanie jeho vlastných spoločenských a ideologických väzieb. Až zjednodušujúcu dôveru v akceptáciu jeho argumentov sledujeme už v úvodných pasážach o vzťahu k revolúcii, o ktorej napríklad píše: „Prezident Tiso a predseda vlády Tuka si z ničoho nič zmysleli, že si zmerajú sily. Prečo? (...) Tiso vraj upodozrieval Tuku, že mu siaha na prezidentstvo, a Tuka sa zas jedoval, že Tiso hamuje jeho národnosocialistický program. Kto mal pravdu? Možno obaja. Vo svojom zápelení však zašli tak ďaleko, že sa po bratislavských kaviarňach začalo šuškať o puči, ba v polovici januára v Slovenskej pravde zaútočili i na Gardistu, že podporuje revolúciu, že dychtí po krvi. Ibyho-abyho! O panské šarvátky nevelmi som sa staral. Reku, ich vec. Nech si merajú sily, ak im to dobre padne. Ale obvinenie, že my v Gardistovi dychtíme po krvi, pokladal som temer za osobnú urážku. Dopálil som sa a v úvodníku s titulom Strach pred revolúciou, odmietajúc absurdné obvinenie, dal som sa vysvetlovať, ako, prečo vznikajú revolúcie, a že ony nemusia byť krvavé, ak ľudia majú rozum i srdce na mieste“ (Urban, 1994, s. 74). Konkrétny úvodník (Urban, 16. 1. 1941, s. 1) otvára otázku sociálnej fázy revolúcie. Tá má podľa autora odstrániť posledné zvyšky feudálneho a demokratického režimu. Do tohto všeobecného rámca posúva aktuálny vojnový konflikt, ktorý vníma ako „mechanický prejav revolučných síl, čo sa viac-menej prejavuje aj v nástupe armád, ktoré bojujú ani nie tak v mene svojich štátov a národov, ako skôr v mene dvoch protichodných svetonáhľadov“ (tamže). Zároveň poukazuje na umiernenjšie domáce politické kruhy, ktoré „humanistické“ dimenzie revolúcie neakceptujú. Už v tomto zdanlivom detaile sa strieda takmer kozmický rozmer udalostí s jednoznačne definovanou legitimitou násilia, čo sa ukazuje ako signalizovaný dôkaz Urbanovej ľudskej autenticnosti a zároveň slabosti a prázdnoty. Pre úplnosť dodávame, že odpoveď na Urbanov článok bola publikovaná v denníku *Slovák* vo významovo príznačnej rubrike Na okraj pod názvom *Revolucionár* č. 1.³ Následnou Urbanovou obranou bol jeho úvodník s citovaným názvom *Revoluci-*

3 „Podľa toho máme naď sknko jasnejšie, že tu ide skôr o nútené siláctvo, ktoré by chceli revoluční duchovia zabalovať do celkom iných foriem, než si tu skutočná revolúcia vyžaduje. Kto vie napísať pekný román, neznačí, že môže robiť sociálnu revolúciu. Budeme si gratulovať, keď sa nám takto poodhalujú všetci, lebo tým poslúžia nemecko-slovenskému kamarátstvu“ (Urban, 17. 1. 1941, s. 3).

onár č. 1 (Urban, 18. 1. 1941, s. 3). Citlivo vníma najmä výčitku, že je „politickým figliarom a karieristom, túlavým politickým psom, ktorý lieta po cudzích dvoroch, aby si uchmatol nejaký ten košťalik“ (tamže). Z tohto pohľadu je zaujímavé, že vzťah k revolúcii a implicitnú spoluprácu s „bolševikmi“ (Urban, 1994, s. 76) odhaľuje už staršia informácia o autorovej účasti na ankete časopisu *Dav Päť* spisovateľov o ZSSR z roku 1931, v ktorej vysvetľuje: „*Pomáha mi pri tom hádam to, že Rusko mi bolo od najútlejšieho veku veľmi blízke. Azda preto, že i mňa osud zaradil do triedy, ktorá tam donedávna bola vecou. Cítiac takto a vidiac pri tom okolo seba rozkladnú činnosť kapitalizmu, ktorý zneužíva všetky hodnoty ľudské pre svoje egoistické účely, prirodzene: za dnešného stavu vecí vidím v základných ideách, na ktorých SSSR stojí, akési východisko z tohto všeobecného zmätku a ďalšie dejinné poslanie ľudstva*“ (Urban, 4. 1. 1931, s. 9 – 10). Milan Hamada v intenciách dobového ideologického nastavenia upozorňuje, že M. Urban „spolu s ľavicovými slovenskými, českými a maďarskými spisovateľmi podpisuje rezolúciu proti masacre robotníkov v Košútoch roku 1931 a neskôr rezolúciu Kongresu slovenských spisovateľov v Trenčianskych Tepliciach roku 1936, ktorá vystúpila proti nastupujúcemu fašizmu. Urban je v tomto období živelným sociálnym revolucionárom a postuluje potrebu vzniku revolučnej literatúry, nie však ideologicky normovanej a deformovanej“ (Hamada, 1995, s. 125).

Tretia tematická rovina spomienkovej prózy *Na brehu krvavej rieky* sa dotýka Urbanovho pôsobenia v pozícii hlavného redaktora tlačového orgánu Hlinkovej gardy *Gardista*,⁴ vychádzajúceho od 1. novembra 1940 ako denník.⁵ O svojom menovaní píše: „*Hneď pod názvom časopisu veľkými literami stálo: Hlavný redaktor Milo Urban. Prepánajána! Kto ho ta bez môjho vedomia a súhlasu tak krikľavo vystrčil? Komu na ňom toľme záležalo? Mne teda naskrze nie. Okrem toho časopis Gardista bol orgánom HG, a ja som nebol, ba ani nemienil byť členom tejto organizácie. Hneval i hanbil som sa, no sňať ho odtiaľ... Neskoro*“ (Urban, 1994, s. 69). V samotnom texte len opatrne komentuje existenciu samostatnej krajiny a zmenu politickej reality, pričom opakovane zdô-

razňuje ideologické požiadavky diktované dobou. Vyjadruje sa k spoločenskému ovzdušiu, v ktorom sa podroboval vážnym kompromisom.

Napriek náznakom, ktoré definujú pozíciu autorského subjektu, sa Urban nesnaží získať post „bezohľadne“ priameho kritika (sebakritika), na čo by mu stačilo postavenie predvojnovnej literárnej autority a bezprostredne zainteresovaného svedka. Namiesto toho si vyberá spôsob salónneho glosovania vlastného života, v ktorom je dôležitý odstup od každej situácie. Odkrývame dostatok zhovievavosti subjektu k jednotlivým udalostiam a osobnostiam, a to predovšetkým v okamihoch, keď nám Urban predstavuje svoje bezprostredné pracovné okolie. Akceptovanie vlastnej spoluzodpovednosti za dejinné okolnosti má v tomto prípade ospravedlňujúci charakter: „*A potom nasledovala ďalšia pliaga. Židovská otázka (...) Nik z nás nemohol mať a nemal ani poňatia (...) Je vojna. Druhá. Svetová. Nie my sme ju vyvolali. Iní a inde prikladali na tento pažravý ohník. Ale keď ti je chalupa v nebezpečenstve, nevelmi sa spytuješ, kto alebo prečo. Vidíš iba spoločné nešťastie. Navyše sami Nemci sľubovali Židom hory-doly*“ (tamže, s. 82 – 83).

Autobiografická próza *Na brehu krvavej rieky* ponúka obsiahle poznámky zainteresovaného subjektu. Predovšetkým spomienky Urbana – novinára vyjadrujú typ „literárnej“ dôvernosti, ktorú subjekt musí v sebe rozvinúť, ak nechce stratiť vlastnú tvár. Je šetrný k svojim kolegom, zároveň šetrí s odkrývaním vlastných nálad. Oveľa častejšie upozorňuje na individuálne straty a krivdy, ktoré mu priniesla funkcia hlavného redaktora. O konci *Gardistu* píše: „*Celkom sebecky som sa tešil, že to je koniec Gardistu, koniec nezmyselnej, ba potupnej driny, v ktorej som nechal bezmála štyri roky života, veľa duševného pokoja a ešte viacej telesného zdravia. (A keby som bol vedel, ako všelijako budem na to nielen ja, ale i moja rodina v budúcnosti doplácať!) Fakt. Nestálo to za to*“ (tamže, s. 108).

Celkom inú podobu autorského subjektu a pravdepodobne iný príbeh M. Urbana ponúka pohľad na jeho konkrétne pôsobenie v redakcii denníka *Gardista*, kam, ako sme už povedali, nastupuje na konci roku 1940 do funkcie hlavného redaktora. Na ambivalentnú ilustráciu niektorých tém, dobovo aktuálnych postojov a pozícií autorského subjektu využijeme výber z úvodníkov, ktoré sú len kvôli prehľadnosti usporiadané chronologicky. Dôvodom nášho rozhodnutia využiť tento

4 Predtým bol M. Urban redaktorom *Slováka*, tlačového orgánu HŠES.

5 „Milo Urban prijal ponuku Macha, s ktorým ho spájalo dlhoročné priateľstvo i novinárska známosť“ (Parenička, 1995, s. 139).

v kontexte tretieho dielu Urbanových memoárov „externý“ zdroj informácií je predpoklad, že k samotným spomienkam ako primárnemu materiálu vybrané novinové články celkom funkčne priliehajú a tvoria s ním zaujímavú dvojicu. Akoby k uceleným, časovo a priestorovo rámcovaným memoárom pristupovala ich sugestívna, razantná, farebná a kumulovaná verzia.

Začína sa to na konci roku 1940. V texte *Naše symboly* (Urban, 8. 12. 1940, s. 1) ponúka Urban subjektívne ladenú reflexiu úlohy, historického významu a nevyhnutnosti existencie symbolov a znakov slovenskej štátnosti (hymny a vlajky). Jeho úvaha pracuje s rezonanciou kolektívnych národných snáh, ktoré z pohľadu dejinnosti čelia trpkým prehrám: „*Celá naša história bola smutnejšia, trpkjšia, ťažšia než histórie iných národov*“ (tamže). Aj z tohto dôvodu sa v článku objavujú pojmy krv, boj, božia vôľa, rany, porážky, víťazstvá, zjednotenie, sloboda. Kontextový význam úvodníka má však oveľa pragmatickejšie zdôvodnenie. Podľa vyjadrenia autora je publikovaný v týždni venovanému slovenskej vlajke, čo potvrdzuje zaznamenaný odraz kolektívnej a „spontánnej“ radosti nad skutočnosťou, že slovenské vlajky „*vejú na domoch, hrdo pochoduje pod nimi naša armáda, Hlinkova garda, Hlinkova mládež a s nimi celý národ*“ (tamže). Celý text má burcujúci charakter, Urban poukazuje na „zmeškaný“ čas, ktorý majú príslušníci slovenského národa povinnosť dobehnúť a zároveň si uvedomiť dôležitosť aktuálneho prežívania.

V podobnej názorovej intencii autor pokračuje v článku *Naše Vianoce* (Urban, 24. 12. 1940, s. 1), v ktorom je tento sviatok vnímaný ako špeciálne príznačný pre slovenského človeka. Tému národnej identity umiestňuje Urban do línie širších časových súvislostí. Pri ich konkretizácii začína hlboko v minulosti: „*môžeme povedať, že tragické hľadanie božej pravdy a spravodlivosti nebolo daromné, že sme dnes oveľa bližšie ku kráľovstvu božiemu, než sme boli pred tisíc, alebo pred sto rokmi. Znie to azda paradoxne v týchto časoch novej krvavej potopy, keď ľudstvo akoby sa dusilo v nenávisti, ale je to pravda*“ (tamže). Zároveň sa celkom vehementne pokúša o širšiu analýzu spoločenských udalostí, ktoré paradoxne reflektuje cez uhol budúcich nádejí slovenského národa. Urban v článku operuje slovami pravda a spravodlivosť, ktoré podľa neho podliehajú škodlivým modifikáciám a slepým uličkám, a preto je

potrebná fatálna zmena. Vyzýva národ k pripojeniu sa k „pokrokovým“ silám, ktoré sa definitívne zbavia dedičstva minulosti. Kľúčové sú z tohto pohľadu spravodlivejšie sociálne podmienky. Tento spôsob uvažovania legitimizuje vojnový konflikt, keďže autor konštatuje neschopnosť predstaviteľov „starého“ sveta dohodnúť sa za rokovacím stolom. Vojnu vníma ako horký kalich a utrpenie ako predpoklad vykúpenia.

V texte uverejnenom pod názvom *Čo robiť?* (Urban, 22. 7. 1941, s. 1) sa vracia k téme ospravedlňovania zmyslu vojny, ktorú vníma z viacerých dôvodov ako celkom logické, a teda takmer správne vyústenie krízovej situácie vtedajšej Európy: „*zjavila sa ako nevyhnutný následok toho chorobného stavu, ako výslednica rozpútaných temných síl a my, čo sme kedysi proti nej brojili, museli sme ju prijať ako – jediné východisko z nemožného stavu, ako jediný prostriedok na vyrovnanie porušenej rovnováhy sveta. Tu je čas urobiť poriadok, hoci so zbraňou v ruke*“ (tamže). Otvorene sa stavia proti myšlienkovým konceptom, systémom a režimom, ktoré by boli v rozpore s kultúrnymi európskymi tradíciami, čo skôr vnímame ako deklarovany odpor voči všetkému cudziemu. Rovnako aj v tomto prípade smeruje svoje výzvy smerom k aktivácii domáceho slovenského prostredia.

Za jeden z kľúčových úvodníkov M. Urbana vo funkcii hlavného redaktora denníka *Gardista* môžeme považovať text publikovaný vo februári roku 1942 pod názvom *Naše poslanie* (Urban, 15. 2. 1942, s. 1), ktorý je rozsiahlejším adoračným komentárom k bilančnému prejavu Adolfa Hitlera. Jeho odkaz vníma ako adekvátnu odpoveď zahraničnej „propagande“, ktorá „*plaší svet tým, že národný socializmus je akútnym nebezpečenstvom, ktoré vážne ohrozuje slobodu národov určovať svoj osud po svojom, vlastnými hľadiskami a vlastnými spôsobmi*“ (tamže). Urban vníma Hitlera ako „dobrého psychológa“, ktorý sa nikam netlačí, hoci má podľa neho legitímne právo angažovať sa v širších európskych záležitostiach. Celkom evidentne sa tu autor zameriava na abstraktnejšie myšlienkové konštrukty, ktoré propagandisticky idealizujú východiská národného socializmu.⁶ Pracuje s nimi ako s ideovou základňou

6 „*Národný socializmus prestal byť vecou Nemecka v tejto chvíli, keď sa zjavili prvé jeho úspechy, keď sa ukázalo, že je schopný účinne liečiť ťažké spoločenské neduhy chorej Európy. Je to s ním ako s každým epochálnym vynálezom, ktorý sa v rozličných skúškach osvedčil*“ (Urban, 15. 2. 1942, s. 1).

budúcej koexistencie národných štátov. V slovenskom kontexte vníma myšlienky národného socializmu ako spoločenskú nevyhnutnosť, pri jeho akceptácii sme však podľa Urbana len na začiatku cesty. Na druhej strane vyjadruje hrdosť nad tým, že „sme“ spojivo s Nemeckom potvrdili práve intenzívnym prihlásením sa k tomuto ideologickému konštruktu, ktorý považuje za „pevné duchovné vlákno, za základňu a poznávací znak nového života v Európe“ (tamže). Súčasťou národného socializmu je celkom určite šialený antisemitizmus, ktorý nachádzame v úvodníku uverejnenom pod názvom *Nebát sa!* (Urban, Turíce, 1942, s. 1). Urban v ňom píše: „A také je to aj so Židmi. Trpeli sme v ich pazúroch i nadávali sme na nich, ale teraz, keď sa ich máme definitívne zbaviť, našich ľudí zmocňuje sa sentimentalita. Začínajú hovoriť o humanite, o kresťanskej láske a kde len môžu, zachraňujú Židov. Ved' čo, keby sa táto Židia vrátili?“ (tamže).

Úvahám o slovenskej rodine sa venuje Urban v článku *Otvorené rany* (Urban, 22. 11. 1942, s. 1), ktorý uzatvára túto „novinársku“ mozaiku. Autor v ňom od úvodu pracuje s obrazom „nepriateľov“ slovenskej samostatnosti, ktorých v tejto situácii nachádza v etnicky alebo národnostne zmiešaných rodinách. Jednostranne sa zameriava na maďarský a český národnostný vplyv: „V uvedených dvoch vzťahoch však – maďarskom a českom – išlo o hromadné zjavy, podporované neraz zhora so zrejším úmyslom odvádzať našu krv do cudzích korýt“ (tamže). Akékoľvek predstavy o rodinných zväzkoch, ktoré zrádzajú, spája s tragickým osudom národného spoločenstva, v rámci ktorého navrhuje isté postupy. Riešenie tejto, podľa autora „do neba“ volajúcej nespravodlivosti, nachádza v obrazoch „spravodlivého“ a racionálneho usporiadania (kontrolovania) spoločnosti, ktorá by sa vyhla zániku. Podľa Urbanovho jednoznačného vyjadrenia, „keď cirkvi majú právo brániť sa proti miešaným manželstvám a my toto právo plne chápeme a uznávame, keď okolo nás uplatňujú sa rasové hladiská, aj náš národ musí siahnuť po takomto práve a zamedziť tvoreniu ďalších rán tohto druhu aspoň v týchto oblastiach (...) keby sme boli usmerňovali aj jej ľubostný život národným príkazom, mohli sme ušetriť nejedno sklamanie“ (tamže).

Čo nám teda táto sugestívna a extrémne razantná vzorka Urbanových úvodníkov konfrontovaná s literárnymi spomienkami ponúka? Predovšetkým slová, z ktorých mrazí. V tejto verzii subjekt celkom jed-

noznačne „podlieha problémom sociálnej otázky a sociálnej spravodlivosti, ktorá evokuje jeho vášeň. Nevyznačuje sa schopnosťou diferencovať, často stráca odstup a zároveň zakrýva všetky ostatné problémy, čo sa prejavuje v absencii racionality pri ich riešení“ (Hamada, 1995, s. 123). Namiesto toho pracuje s mýtom, pričom na jednotlivca sa pozerá cez kontext hraničnej emócie. Opiera sa o nové pravdy a novú spoločenskú vieru, na základe ktorej chce vybudovať nový spoločenský poriadok. Z tohto dôvodu sprevádzajú čítanie autobiografickej prózy *Na brehu krvavej rieky* viaceré hádanky týkajúce sa vzťahu medzi osobnosťou M. Urbana a jeho spomienkovou tvorbou. Pri modelovaní vlastného dobového obrazu zaráža predovšetkým dôslednosť, s akou subjekt pristupuje k nevyslovovaniu a modifikovaniu množstva dôležitých tém a uzlových postojov, ktoré formovali jeho existenciu v exponovanom historickom období. Podobné čitateľské otázniky spôsobuje textovo zachytená realizácia individuálnej kooperácie človeka s vonkajšími (občas extrémne nepriaznivými) spoločenskými okolnosťami. Rámec memoárov sa v tomto prípade prikláňa k idealistickým zafarbeniam a prekračuje autentizujúce momenty. Vo vzťahu k vonkajšiemu svetu sa Urban odsudzuje akoby k druhej úlohe, v ktorej odkrýva sekundárnu verziu vlastného života, hoci sa celkom legitímne pýtame, či nám náhodou nechcel porozprávať úplne iný príbeh.

Pramene:

- URBAN, Milo: Čo robiť? In: *Gardista*, roč. 3, 22. 7. 1941, s. 1.
URBAN, Milo: *Kade-tade po Halinde*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.
URBAN, Milo: *Na brehu krvavej rieky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
URBAN, Milo: Naše poslanie. In: *Gardista*, roč. 4, 15. 2. 1942, s. 1.
URBAN, Milo: Naše symboly. In: *Gardista*, roč. 2, 8. 12. 1940, s. 1.
URBAN, Milo: Naše Vianoce. In: *Gardista*, roč. 2, 24. 12. 1940, s. 1.
URBAN, Milo: *Nebát sa!* In: *Gardista*, roč. 4, Turíce, 1942, s. 1.
URBAN, Milo: *Otvorené rany*. In: *Gardista*, roč. 4, 22. 11. 1942, s. 1.
URBAN, Milo: *Revolucionár č. 1*. In: *Gardista*, roč. 3, 18. 1. 1941, s. 3.
URBAN, Milo: *Sloboda nie je špás*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
URBAN, Milo: *Strach pred revolúciou*. In: *Gardista*, roč. 3, 16. 1. 1941, s. 1.
URBAN, Milo: *Zelená krv*. Bratislava : Tatran, 1970.

Literatúra:

- BAGIN, Albín: Pokus o charakteristiku memoárovej literatúry. In: *Slovenská literatúra*, roč. 24, č. 2, 1977, s. 170 – 179.

BARTHES, Roland: *S/Z. Francouzské myšlení II*. Praha : Garamond, 2007.
GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha : Torst, 2006.
HAMADA, Milan: K svetonázoru Mila Urbana. In: *Biografické štúdie 22*. Martin : Matica slovenská, 1995, s. 123 – 128.
KUSÝ, Ivan: Memoáre ako žáner. In: *Slovenská literatúra*, roč. 19, 1972. č. 4, s. 402 – 404.
LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002.
MAŤOVČÍK, Augustín: Príspevok ku genealógii Mila Urbana. In: *Biografické štúdie 22*. Martin : Matica slovenská, 1995, s. 18 – 26.
PARENÍČKA, Pavol: Milo Urban ako redaktor a novinár. In: *Biografické štúdie 22*. Martin : Matica slovenská, 1995, s. 132 – 142.
Päť spisovateľov o SSSR. In: *DAV*, 4. 1. 1931, č. 1, s. 9 – 10.
Revolucionár č. 1. In: *Slovák*, roč. 23, 17. 1. 1941, č. 23, s. 3.

Štúdiá vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu Autor a subjekt II. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre. Kolektívny grantový projekt VEGA 2/0177/13 (2013 – 2015). Vedúci riešiteľ Mgr. Lubica Schmarcová, PhD.

Pavel Matejovič
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Podoby Narcisa v autobiografických textoch

Označenia ako narcis a narcizmus sú často používané v rôznych kontextoch, z nich najznámejší a najfrekvencovanejší je psychologický výklad týchto pojmov ako psychiatrická diagnóza či porucha osobnosti (megalománia, fascinácia fantáziami o vlastnom úspechu, moci a kráse, potreba nekonečného obdivu, predstava o zvláštnej privilegovanosti, absencia empatie, závišť, arogancia a pod.). Konvenčná predstava narcizmu, ktorá vychádza z psychoanalytickej interpretácie, rozumie pod týmto pojmom najčastejšie sebalásku, zamilovanosť do seba samého. Mytologická postava Narcisa však ponúka aj iné výklady. Narcis podľa mytológie uprednostňoval samotu pred spoločnosťou, bol introvertný, potuloval sa po lesoch, a preto ho nymfy považovali za samolúbeho a namysleného. Preto sa rozhodli, že sa mu pomstia. Po tom, ako odmietol lásku Echó, ktorá sa žiaľom utrápila a stala sa ozvenou, požiadali Afroditu, aby ho potrestala. Tá spôsobila, že Narcis začal pozorovať vlastný odraz na vodnej hladine, nad ktorú sa ustavične nakláňal, až kým sa neutopil. Podľa inej verzie sa utrápil márnou láskou. Z pohľadu mytologickej interpretácie bola teda jeho „sebaláska“ (zamilovanosť do vlastného obrazu) dôsledkom trestu bohov (bola mu vnútená zvonka), nebola teda len náhodným aktom zazretia svojho odrazu/obrazu na vodnej hladine.

V Ovídiových *Premenách* sa objavuje ešte jeden motív – vždy, keď sa Narcis dotkne vodnej hladiny, odraz sa mu stratí, ide teda o prchavý dojem, odraz je nestály a klamlivý:

*„Márne chceš chytiť odraz nestály,
Och lahkoverný! – Zas ťa ošiali.
To, po čom túžiš, toho nikde niet!
Ten, koho líbiš, unikne ti hneď,
Len sa obráť a zájdi do chvoje!*

Odrazený tieň obrazu to je;
Vlastného nemá nič ten hviezdý svit:
Prišlo s tebou, s tebou to smie byť –
A s tebou zájde klamná stálica,
ak pravda, ešte vládzeš vzdialiť sa!“ (Ovídius, 1970, s. 27).

Ovídius teda stvárňuje Narcisa skôr ako postavu, ktorá je konfrontovaná s neuchopiteľnosťou vlastnej existencie, resp. ideálny obraz, po ktorom Narcis túži a ustavične po ňom siaha, reálne neexistuje, je len fantómom a ilúziou.

Preto filozofické, umelecké a literárne interpretácie problematizujú konvenčné vnímanie narcizmu ako sebalásky. Motív Narcisa je napak úzko spojený s problémom subjektu (prítomnosť autora v diele, vnímanie vlastnej identity, problém intencionality a pod.). Samostatnou kapitolou je téma Narcisa v umení, v literatúre a vo filozofii, kde sa objavuje v rozličných variáciách a je ovplyvnená dobovými estetickými a ideovými názormi, konceptmi a vkusovými preferenciami.

Motív Narcisa sa začína výraznejšie objavovať v romantizme – sú to predovšetkým rozličné filozofické a umelecké variácie na tému zahĺbenia sa do seba samého. Intenzívnejšie precitovanie seba samého je potom prenesené aj na okolitú skutočnosť, najmä prírodu, krajinu a živly. Príroda sa stáva metaforou individuálnej duše, ktorá je zároveň stotožnená s celkom: na strane jednej je to vnímanie krásna, ktoré sa skôr javí ako malé, usporiadané a pokojné a evokuje príjemné pocity, na strane druhej je to kantovská kategória vznešeného, ktoré je rozľahlé, divoké a chaotické (hory, more).

Niektorí neskororenesanční myslitelia akt zahĺbenia a stotožnenia sa subjektu s prírodou a vesmírom ironizovali práve prostredníctvom symbolu Narcisovej lásky k vlastnému obrazu. Napríklad podľa Petera Sterryho je spojenie jedinca s duchovnou podstatou vesmíru len klamlivým zdaním tejto jednoty: „Duša často na to všetko nazerá ako Narcis na odraz svojej tváre v jazierku a zabúda, že je to ona sama, že ona je tou tvárou, tým odrazom a jazierkom, a tak sa vášnivo zamiluje do seba, do svojej tieňovej podoby“ (Hrbata – Procházka, 2005, s. 20). V podobnom duchu hovorí aj Herman Melville v prvej kapitole románu *Biela veľryba*: „A ešte hlbší význam má príbeh o Narcisovi, ktorý, ne-

moha se zmocnit mučivě spanilého obrazu spatřeného ve studánce, vrhl se do ní a utonul. Stejný obraz však vidíme i my ve všech řekách a oceánech. Je to obraz nezachytitelného přeludu života; a to je klíč k tomu ke všemu“ (Melville, 1996, s. 20).

Pre Kanta sa tento fantóm života stáva súčasťou vznešeného. V *Kritike súdnosti* síce hovorí o majestátnosti a monumentálnosti divokej prírody, ktorá vzbudzuje bázeň, a hoci vznešené evokuje strach, napriek tomu je všemocnosť prírody len zdanlivá, pretože nad ňou sa nachádza naša morálna prevaha. Príroda ako metafora individuálnej duše sa objavuje aj u Hegela, ktorý zviditeľňuje rozpor medzi individuálnou a absolútnou subjektivitou, ktorá sa prejavuje v celej prírode. R. Rorty chápe nielen nemeckú romantickú filozofiu, ale celé tradičné západné myslenie ako narcistné: „Väčšina našich výrokov nie je definovaná výrokmí, ale skôr metaforami. Tradičnú filozofiu spútaava obraz mysle ako veľkého zrkadla obsahujúceho rôzne reprezentácie – verné i tie, ktoré verné nie sú (...) A bez takejto predstavy o poznaní by nemala zmysel ani Descartova či Kantova stratégia – získavanie čoraz vernejších reprezentácií akýmsi kontrolovaním, opravovaním a leštením zrkadla“ (Rorty, 2000, s. 10).

Najmä pod vplyvom fenomenológie a existencialistickej filozofie sa motív Narcisa objavuje aj v literatúre a umení 20. storočia. Narcis tu má však už viac podobu postavy, ktorá nevidí len svoj odraz, ale zároveň sa konfrontuje s tým, čo znemožňuje vnímanie vlastnej identity, čo rozbíja ilúziu celostnej existencie. Podoby novodobého Narcisa sú teda viac o nemožnosti získania vlastnej identity, pričom odzrkadľujú vzťah medzi subjektivnosťou, smrťou a jazykom, sú teda výrazom negatívnej ontológie, nemožnosti získať dištanciu od seba samého. Odpoveďou na túto nemožnosť je potom konštituovanie subjektu prostredníctvom radikálnej interiorizácie. Reflexia tak býva obrátená proti subjektu samému (sebadeštrukčný motív, motív samovraždy). Vedomie sa tak často ocitá v neurotickom zacyklení a z Narcisa sa stáva antinarcis, často zomiera, aby spoznal seba samého.

Podľa Derridovej interpretácie Becketta narcistický subjekt osciluje medzi dvoma polohami. Na strane jednej je to túžba po sebaidentifikácii, na strane druhej je to snaha nájsť akúsi neutrálnu a priezračnú pozíciu, z ktorej možno nazeráť na všetko a vďaka ktorej

je vedomie viditeľné aj pre vonkajší svet. Tento moment je prítomný napríklad v próze Hermanna Hesseho *Narcis a Goldmund* (duch a telo, rozum a cit; bližšie pozri kolektívnu publikáciu *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, 2008).

Motív Narcisa ako zrušenie odstupu medzi realitou a dvojníkom, distorzie medzi prvým a druhým sa objavuje aj v uvažovaní Jeana Baudrillarda. Podľa neho obraz Narcisa nakláňajúceho sa nad vodnú hladinu nie je niečo iné, ale je to jeho vlastný povrch, ktorý ho pohlcuje, zväzda, a preto sa chce k nemu priblížiť, no nikdy do neho nemôže vstúpiť ani z neho vystúpiť. Medzi Narcisom a jeho obrazom totiž nikdy neexistuje reflexívna dištancia, zrkadlo vodnej hladiny nie je odrazovým povrchom, ale povrchom absorpčným. V narcisovskom mýte podľa Baudrillarda teda nejde ani tak o zrkadlo pridržené Narcisovi, aby v ňom zazrel svoj ideál, ale skôr o absenciu hĺbky: „V tomto smyslu je každé svädění narcistní a tajemství spočívá v jeho schopnosti smrtelného pohlcování“ (Baudrillard, 1996, s. 81).

V podobnom duchu hovorí aj Lévinas, podľa ktorého sa vedomie diferencuje práve negáciou, objekt je teda preň vymedzený tým, čím nie je. Čoraz väčší akcent sa kladie práve na moment zrkadlenia, ktoré akoby metaforicky a metonymicky vyjadrovalo moment miznutia „autentického“ subjektu – podľa Lacana dieťa až prostredníctvom odrazu seba samého v zrkadle získava obraz seba samého, identita subjektu sa teda generuje až ako „druhotný“ obraz v procese zrkadlenia. Podobne aj Foucault upozorňuje na „zmiznutie toho, kto funduje reprezentáciu“ (Foucault, 1987, s. 70) – v procese zrkadlenia je reprezentácia zbavená „zväzujúceho vzťahu“ a môže sa vydávať za „čiru reprezentáciu“. Proces zrkadlenia býva spájaný aj s vodnou hladinou, voda na rozdiel od zrkadla má svoju „hĺbku“ a utopením Narcisa, ktorý sa stotožnil so svojou reprezentáciou, sa tak aj v symbolickom slova zmysle završuje proces miznutia (smrti) subjektu. Na strane druhej zrkadlo studničky sa môže podľa Bachelarda stať príležitosťou na otvorenú obraznosť – egoistický narcizmus prechádza postupne do podoby kozmického narcizmu. Bachelard, odvolávajúc sa na J. Gasqueta, prirovnáva svet k obrovskému Narcisovi: „Jsem krásný, protože příroda je krásná, příroda je krásná, protože jsem krásný“ (Bachelard, 1997, s. 35).

Krásna tu môže mať ako podobu vznešeného, tak aj dokonalého, ktorého prototypom sú dokonalé a idealizované formy a tvary. Proces idealizácie či galileovskej geometrizácie stojí podľa Husserlovej fenomenológie na počiatku krízy súčasnej technickej civilizácie (v tejto súvislosti Masaryk hovorí o samovražde ako masovom sociálnom jave). Na konci 20. storočia sa narcizmus ako sociálny fenomén stáva jednou z charakteristických črt elektronicko-kybernetickej civilizácie (hedonizmus, sociálny pragmatizmus, egotizmus, túžba po osobnej atraktivite, kult tela, verejná prezentácia intimity, hypertrofia pocitu vlastnej jedinečnosti, ľahostajnosť, apatia, absencia empatie; bližšie Gažová, 2005). Jeho výrazom je krajný individualizmus – základnou funkciou fungovania súčasnej spoločnosti je uspokojovanie narcistných potrieb, ktoré navodzujú mediálne obrazy v podobe simulovanej reality. Mediálne obrazy tak vlastne len uspokojujú naše túžby a presvedčajú nás o našej dokonalosti. Zároveň sa začínajú stierať rozdiely medzi psychoanalytickými, filozofickými a umeleckými interpretáciami narcizmu, pretože narcizmus sa stáva sociálnou diagnózou (základnú sociálnu rolu nadobúda sebaaprezentácia).

V tomto kontexte má autobiografické písanie rozličné podoby. Motív autentickosti či pravdivosti, s ktorým sa predtým tento žáner spájal, je problematizovaný možnou „hodnovernosťou“ vlastného príbehu (každé písanie, ktoré má ambíciu byť literárnym artefaktom, je vlastne len jedna z rétorických figúr, nejestvuje teda pevná hranica, ktorá by rozdeľovala fikčnosť sujetových konštrukcií od nefikčnej a „pravdivej“ podstaty autobiografických textov). Túto teoretickú perspektívu by sme mohli ohraničiť dvoma krajným teoretickými modelmi. Jeden považuje autobiografický text len za jednu z foriem „literárnej fikcie“ (prítomnosť autorskej selekcie, manipulácie s faktami a asociatívne nadväzovanie životných spomienok), druhý tvrdí, že v každom texte je do istej miery prítomný moment autobiografickosti (môže sa týkať aj vecnej, aj neumeleckej literatúry): „pak ovšem musí nejen o autobiografických, nýbrž o všech textech platit, že produkují autora v momentu psaní. Dilema lze tedy shrnout takto: Nemůže-li být žádný text autobiografický, pak je autobiografický každý“ (Finck, 1999, s. 285). Narcizmus je v takom prípade synonymom prítomnosti autora v diele, jeho stupňa „autoreferenciality“ (tu treba, samozrejme, rozlišovať medzi empirickým, implicit-

ným a modelovým autorom). Autoreflexia je tak spojená so samotným procesom písania, ktoré odzrkadľuje mieru dištancie do seba samého. Pri minimálnej dištancii je text len jednou z ďalších realizácií vlastnej sebaaprezentácie, čomu je prispôsobený aj celkový rozprávačský štýl, naopak, pri väčšom stupni dištancie autora, akoby priamo nevnímame, je v texte zamlčaný, do popredia skôr vystupuje príbeh, forma, jazyk, prostredie. Ktokoľvek začne písať o sebe samom, o vlastnom procese tvorby, motiváciách a intenciách, nepíše viac spontánne, nemá už naivné pred-reflexívne vedomie, ale obraz jeho samého je už de facto „umelý“.

Preto sa na konci 20. storočia objavuje predstava smrti autora, ktorá akoby negovala empirického autora, jeho genetické spojenie s literárnym artefaktom. Nie je teda dôležitý garant textu, jeho „autentické vyznenie“, ale samotný proces reprezentácie, ktorý je generovaný v procese písania. Autor, resp. jeho „fyzická podstata“ a „umelá“ fikcia sa však vzájomne nevyklučujú (ako sa to niekedy kladie do opozície), ale naopak, komplementárne sa môžu dopĺňať. Narcizmus (silná miera autoreferenciality) môže mať v tomto prípade aj subverzívnu funkciu – podstatný nie je príbeh, ale literárna faktúra, prostredníctvom ktorej sú opisované všedné udalosti a zdanlivo bezvýznamné banality. Opis vlastných psychických stavov a snových vízií, ktoré už tým, že sú autobiograficky zachytené ako súčasť prirodzeného sveta, utvrdzujú autora v presvedčení o potrebe hľadania zmyslu vlastného ľudského fungovania vo svete, ktorý sa líši od veľkodejinných ideologických konštruktov a rôznych foriem newspeaku (Tatarka, Kadlečík, Šimečka). Takéto písanie je zdrojom vnútorného konfliktu medzi autorským rozprávačom, resp. hlavným protagonistom a okolím, ktoré sa stáva objektom „nepochopenia“ (sociálnej ostrakizácie a vylúčovania). Zameranosť na seba je teda len inou formou rezistencie.

Jej modelovým príkladom je autoreferenčnosť prozaického debutu Rudolfa Slobodu *Narcis*, ktorý už svojím názvom manifestuje uvedení autorskú stratégiu. Z hľadiska žánrovej klasifikácie ho môžeme označiť za výchovný (iniciačný) román, ktorý má už v podstate ako žáner *sui generis* „narcistnú“ formu (opis vnútorného vývoja hlavnej postavy, sklon k modelovosti, reprezentatívnosť, snaha o vyniknutie osobného ideálu, splyvanie autorskej reči s pásmom rozprávača, esejistické digresie a pod.).

Príbeh Slobodovho autobiografického hrdinu je zároveň príbehom jeho písania, ako upozorňuje vo svojej monografii o tomto autorovi Zora Prušková. Sústredenie sa či zameranosť na seba sa zároveň spája s autorskou sebaštylizáciou, kde sa objavuje diferenciacia medzi spontánnou a korigovanou existenciou. Rovnako si všíma prítomnosť už v úvode spomenutej neskorosvietenskej a romantickej filozofie a estetiky. Prušková v Slobodovej próze identifikuje tri hlavné motívy: krajinu, prírodu a boha, ktoré sa prekrývajú so snovými víziami a s diskurzívnou fabuláciou (pozri Prušková, 2001). Hoci na viacerých miestach je Sloboda pri opisoch prírody a krajiny až deskriptívne popisný, táto deskriptívnosť nemá charakter verizmu nového románu, kde je príroda zbavená ontologického štatútu. Podobne sa to týka aj existencializmu, ktorý sa sústreďuje predovšetkým na subjekt a bytie, príroda má v ňom len funkciu akéhosi epifomenu (pojmem „existencialistická krajina“ je v porovnaní s pojmom „romantická krajina“ značne problematický). Aj v neskorších Slobodových prózach má však krajina metonymickú funkciu, nezohráva len funkciu nejakej kulisy, ale je priamo spojená s duševným prežívaním hlavného hrdinu (chronotop cesty vo výchovnom románe).

Všimnime si to na konkrétnom úryvku, kde autor postupne prechádza od opisu prírodnej scenérie k sebareflexii hlavného protagonistu, pričom príroda postupne splýva s jeho mentálnymi procesmi: *„Niekedy som zatúžil po listnatých stromoch a po kopcoch, z ktorých sa dá pozerat do dialky. V tomto kraji boli kopce zalesnené, a ak by som chcel vidieť do dialky, musel by som sa štverať na smrek. Nedostatok vetra ma tiež skormucoval, lesy takmer nešumeli, len za dažďa. Čoskoro ma suchá jeseň zunovala. Prečo by si práve tu mal človek liečiť melanchóliu? Do vzdialenejších chotárov som nemohol, lebo ma viazal pracovný čas a v blízkych nezanalikali zvuky ciest (...) Nerád som sa vracal týmito štvrtami. Pokorovali ma, a keby som si vymyslel neviem čo, pokorovali. Nech som si tvrdil, že ich majitelia veľa stratili, že sa nadreli, že ich to prišlo draho, pokorovali ma jednoducho preto, lebo som nič nevykonal“* (Sloboda, 1995, s. 167).

Opis krajiny je tu spojený s pocitmi melanchólie, poníženia a úzkosti, neznámy kultúrny priestor (oblasť Ostravy) je postavený do opozície k domovu. Dobrovoľný odchod Urbana Chromého do toh-

to „nepriateľského“ prostredia má však svoju logiku, je akoby krízovou cestou, ktorou musí hlavný hrdina prejsť, aby našiel svoju „ľudskú identitu“. Udržiavaná samota u Urbana Chromého (už meno hlavného hrdinu konotuje určitý handicap či deficit) preto nie je samotou pre samotou, ako upozorňuje vo svojej štúdií pod názvom *Existenciálna analýza narcizmu (na materiáli textov R. Slobodu)* Marcel Forgáč. Prvotná osihotenosť má byť prvopočiatkom formovania samostatnosti individua. Narcizmus sa tu teda podľa Forgáča javí ako metóda, „prostredníctvom ktorej sa ponúka možnosť odpovedať na otázky týkajúce sa vlastnej identity, ‚zaradenia‘ a existovania medzi tými druhými“ (Forgáč, s. 367). Nie je to teda sebastredný narcizmus, ktorý by bol obrátený do seba samého, ale je problematizovaním vlastnej autenticity. U Slobodu sa tak zároveň otvára aj problém autoštylizácie autorského subjektu, resp. problém sebareferenciality. Aj tu, podobne ako v prípade krajiny, nachádzame odkazy na romantické vnímanie skutočnosti, hoci je problematizované prítomnosťou ironickej dištancie, resp. zrážkou vysokého a nízkeho – fiktívny rozhovor s Hegelom o bytí striedajú strasti prízemnej reality: „*starý pán povedal: ‚Pojem je niečo slobodné, je pre seba jestvujúcou substanciálnou mocou a totalitou. Každý z jeho momentov je celkom a je stanovený ako tvoriaci s ním nerozlučnú jednotu. Takto je vo svojej identite niečím osebe a pre seba určitým. Musel som veľa utekať, pripomenul Urban. ‚Kolkto zarobíte?‘ ‚Tisíc dvesto čistého‘*“ (Sloboda, 1995, s. 20).

Hrdinove úvahy o zmysle života nie sú v tomto prípade akýmsi samoučelným filozofovaním, ale odkazujú, ako hovorí Z. Prušková, jednak na hegelovskú výzvu, jednak sú výrazom nietzscheovskej blasfémie. Autentická existencia neznamenaá teda podľa Forgáča, že postava je sama sebou, ale skôr vyjadruje uvedomenie si vlastnej neidentifikovateľnosti, ktorá v postave vyvoláva hlboký nepokoj. Ide tu teda o úzkostlivý narcizmus, ktorý sa prejavuje ako existenciálna kritická sebareflexia, pričom je opakom narcistického velikášstva. Slobodov Narcis je teda vlastne antinarcisom, tak ako ho definuje (post)moderná estetika, resp. je teda akoby návratom k mytologickému Narcisovi, ktorého fascinácia vlastným odrazom bola výsledkom trestu bohov. Cesta poznávania seba samého je na strane jednej spojená s fascináciou vlastným odrazom (ja splýva s okolím, projektuje doňho svoj subjekt), na strane

druhej s utrpením; nikdy totiž nemôže poznať ideálnu podstatu a táto dezilúzia môže skončiť fatálne. Výsledkom procesu sebapoznávania Urbana Chromého je túžba po slasti nebytia, ktoré berie na seba podobu smrti a erosu, bytie je tu len nevyhnutnou podmienkou nebytia, „nástrojom“ na jeho reflexiu: „*Ďakujeme svojmu bytiu, že nám umožňuje pochopiť nebytie. Ak je nebytie slastnejšie a ak sme to pochopili cez bytie, musíme spolupracovať s tým, pomocou čoho sme to pochopili, a nie s tým, čo by sme bez bytia nepochopili*“ (tamže, s. 171). Bytím sa teda láska k nebytíu len umocňuje – Slobodov Narcis nie je v skutočnosti zamilovaný do svojho „vlastného“ odrazu/obrazu na vodnej hladine, ale do nebytia, ktoré reprezentuje, resp. jeho číra reprezentácia sama osebe je takýmto ne-bytím.

„*No nevládze ho od vôd odohnať
hlad ani spánok, ani ranný chlad.
Tam, kde je tráva tōňou pokrytá,
sedí a hľadá! – Nevie dosýta
sa vynadávať na klamlivý tvar,
až slabne zrak a bledne mu i tvár*“ (Ovídius, 1970, s. 27).

Reprezentácia tu má zároveň aj „ontologický štatút“ (heideggerovský motív zrkadlenia) a stáva sa výrazom negatívnej ontológie. Odraz na vodnej hladine tak nie je v skutočnosti „klamlivý“, ale je výrazom najhlbšej autenticity (v zmysle „hlbky“ pod hladinou). Poznatie, že autentické bytie je vlastne trest, je zároveň spojené so strasťou a v kontexte kresťanskej mytológie o ňom uvažuje aj Urban Chromý: „*Kristus je skúšobným kameňom, ale v opačnom zmysle, než sa chápalo doteraz. Je totiž isté, že kto v neho uverí, bude stratený*“ (Sloboda, 1995, s. 171). Narcis i Kristus reprezentujú v mytológiách rovnaký kultúrny archetyp, ktorý sa z ľudského po(d)vedomia snaží vytesniť tému smrti a zániku, resp. ju „filozoficky“ uchopiť a „prijateľne“ vyložiť – kým Kristus symbolicky vstáva z mŕtvych, Narcis sa premieňa na žltý kvet.

Pramene:

OVÍDIUS: *Premeny*. Bratislava : Mladé letá, 1970.

MELVILLE, Herman: *Bíla veryba*. Praha : Moby Dick, 1996.

SLOBODA, Rudolf: *Narcis*. Bratislava : Litera, 1995.

Literatúra:

BACHELARD, Gaston: *Voda a sny*. Praha : Mladá fronta, 1997.

BAUDRILLARD, Jean: *O svádění*. Praha : Votobia, 1996.

FINCK, Almut: Pojem subjektu a autorství: k teorii a dějinám autobiografie. In: *Úvod do literární vědy*. Miltos Pechlivanos a kol. (eds.). Praha : Herman & synové, 1999.

FORGÁČ, Marcel: Existenciální analýza narcizmu (Na materiáli textov R. Slobodu). In: 3. *Študentská vedecká konferencia*. Dostupné online <http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Slancova2/index.html>.

FOUCAULT, Michel: *Slová a veci*. Bratislava : Pravda, 1987.

GAŽOVÁ, Viera: Fenomén narcizmu v kultúre a umení 20. storočia: Premeny teoretickej reflexie. In: *Acta facultatis philosophicae universitatis Prešovensis*. Prešov : Grafotlač, 2005, s. 83 – 88.

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2005.

Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

PRUŠKOVÁ, Zora: *Rudolf Sloboda*. Bratislava : Kalligram, 2001.

RORTY, Richard: *Filozofia a zrkadlo prírody*. Bratislava : Kalligram, 2000.

Štúdiá je čiastkovým výstupom z riešenia projektu Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945. APVV-0085-10. Riešiteľské pracovisko Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava; spoluriešiteľské pracovisko Trnavská univerzita v Trnave, Pedagogická fakulta.

Zodpovedný riešiteľ za riešiteľské pracovisko: prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc. Zodpovedný riešiteľ za spoluriešiteľské pracovisko: prof. PaedDr. René Břílik, CSc.

Zora Prušková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Metanaratívne stratégie autobiografickej

prózy

(K toposu autoreferenčného rozprávača ako „informovaného muža“)

„Ten ostych z prvej osoby vyplýva z mojej poctivosti. Najprv si myslíš, že treba písať hlboké prozaické texty, a to môžu byť záznamy o vlastnom živote. Ale potom prídeš na to, že to vyzerá vtieravo, že divák, ak pochopí, že to je životopis autora, tak to nebude čítať. Preto sa zdá prvá osoba málo skromná. Ale aj tretia osoba môže vyzeráť hlúpo“
(Rudolf Sloboda: Z denníkov)

„Keď človek pridľho píše o sebe, má pocit, že píše jednostranne a dostane chuť pozeráť sa na seba z druhej strany – ukázať aj druhú stranu svojej povahy. Ako uvažujem o svojich zážitkoch, vidím, že žije ešte niekoľko iných postáv vo mne. A ja vyberám iba jednu postavu – to môže byť nudné. S jednými rozprávam tak, s inými inak, a to sa niekedy nevypláca, niekedy by bolo dobré zavolať na osvieženie zo seba i iného človeka, náhle sa zmeniť, prekvapiť tým dobrým (zlým) v sebe“
(Rudolf Sloboda: *Láska*)

Predmetom tejto úvahy budú texty autora, ktorý sa do moderných dejín slovenskej prózy zapísal predovšetkým ako pisateľ subjektívne, autenticky a sebaaprezenačne ladenej epiky.

S odstupom času, v kontexte celého, dnes už uzatvoreného diela priam symbolicky pôsobí titul jeho knižného debutu, prozaickej kompozície *Narcis* z roku 1965. Textová netradičnosť a rozprávačská exkluzivita tohto titulu zakladajú nielen špecifický Slobodov autorský idiolekt, jeho komunikačné nastavenie voči čitateľom, ktoré sa kultivovalo

nasledujúce tridsaťročie, ale tiež množstvo otázok na tému literárnej umeleckej výpovede umiestnenej v ním modelovaných hraniciach autentického a štylizovaného, fiktívneho verzus ostentatívneho, prezentujúceho vlastnú osobu, tvár, charakter alebo aj meno.

Rudolf Sloboda rozložil a znovu poskladal mnohé zakladajúce prostriedky a postupy epického rozprávania, „roztlačil“ hranice vplyvu rozprávača v jeho umelo vytvorenom a prepísanom svete.

Predovšetkým sám sebe, ale tiež pozornejšiemu čitateľovi ukázal, že problém literárneho textu ako sebareferenčnej udalosti má viacero vrstiev a v zhode s tým vstupuje aj do zložito štruktúrovaných naratívnych a významových vzťahov.

Prvou dôležitou vlastnosťou autobiografie ako ostenzívnej rozprávačskej stratégie je pretržitý, medzerovitý, výberovo zástupný a zámerne redukovaný charakter vzťahu medzi literárnym textom a žitým svetom ako jeho predlohou.

Autobiografia ako prepisovanie alebo dopisovanie subjektívne žitej, ale v každodennej kontinuite diania neesenciálnej, nepríznakovej situácie sa až v literárnom stvárnení stáva esenciou, udalosťou par excellence, a to nezávisle od toho, či je odvodená od pamäťového procesu autobiografického spomínania, alebo len čírej voluntárnej sebareprezentácie s výraznými prvkami fiktívnej narácie, alebo či je kombináciou oboch týchto možností.

V textovom svete R. Slobodu o tom nájdeme viaceré dôkazy. Signifikantná je v tomto smere palimpsestovo prekrytá aliancia subjektu autora, protagonistu a rozprávača, ktorá nachádza svoj naratívny priestor vo zvláštnom živle difúznej, rozptýlenej, štýlovo nerovnorodej rozprávačskej akcie, pre ktorú si autor utvára vlastné rétorické pravidlá.

Ako si ukážeme ďalej, odlišné sú v Slobodových pamäťových a ostatných (teda nepamäťových) biografických žánroch. Ukážeme si tiež, že hranica medzi týmito dvoma žánrovými modalitami je u R. Slobodu veľmi tesná, resp. existuje v **špecifických, pre neho typických podmienkach**.

Aby sme sa vyhli riziku interpretačne preceňovať autobiografické písanie (alebo biografickú sebareflexiu stvárňovania vo všeobecnosti: teda aj výtvarný autoportrét, dramatickú monodrámu, zámerné auto-

biografické kreovanie každého druhu, esej a publicistický výkon nevynímajúc), pripomeňme si obsah a funkciu základných pojmov, ktoré v tejto súvislosti vstupujú do úvahy o autobiografickom písaní.

Prvým dôležitým pojmom je pojem **subjektu**, subjektivity, a to nielen ako východiska a súčasť umeleckého výrazu, ale tiež v jeho zakladajúcom sémantickom pôsobení v autobiografickom stvárnení.

V tomto užšom zmysle je subjekt a subjektívne veľmi špecificky motivovaným a zacieleným zmyslom, je uhlom pohľadu na dianie nazerané ako výlučná, neopakovateľná, originálna udalosť.

V naratívnej akcii je subjektívne príznakové svojou neopakovateľnosťou, singularitou, ktorá môže, ale aj nemusí byť včlenená do súvislého mimetického, zobrazujúceho naratívu.

Ak sa tak udeje, subjektívne z naratívu prečnieva, pretože mení nielen rozprávača zo vševedúceho na prvú, sebazozorujúcu osobu, ale mení aj charakter a blízke okolie naratívnej udalosti.

V druhom prípade, teda v prípade primárne diegetického narátora, je subjekt v texte totožný s rozprávajúcou osobou, a preto si vytvára vlastné pravidlá fikcie, ktoré sú zároveň vlastným toposom rozprávania. Výrazne sa tým menia proporcie mimetickej fikcie a text sa prechyluje k intenzívne sebareflexívnemu, denníkovému alebo pamäťovo exponovanému naratívu.

V štruktúre rozprávania popritom nemusia chýbať rôznorodé prvky literárnej štylizácie. Hranice medzi priznanou subjektivitou (aj s tematizáciou vlastného mena autora) sa suverénne pokrývajú so štylizovanou autobiografickosťou (vymyslené meno alebo perifrastické pomenovanie ja-rozprávača, resp. personálneho rozprávača).

Je to jedna z najatraktívnejších vlastností autobiografického písania, pretože napriek medzere medzi autorom, ktorý je zdanlivo vyčlenený z textovej mimesis, a čitateľom tento typ narácie utvára kognitívny priestor pre priame porovnanie sa a stotožnenie čitateľa nielen s rozprávačom, ale aj s autorom. Výrazne sa tým atakuje čitateľova predispozícia tvorivej empatie voči textovej udalosti.

Na príklade Slobodových priznane autobiografických kreácií, v jeho dvoch knihách *Láska* a *Pamäti*, je možné ukázať konkrétne postupy v konštrukcii metanaratívneho autobiografického textu, invariantné prostriedky a postupy ozvláštnenia, tropologické a rétoric-

ké postupy podieľajúce sa na ostenzii autorskej subjektivity na okraji alebo aj za hranicami žánrov veľkej epickej príbehovej fikcie, ktorá sa tu prechýľuje do fragmentárnych, pretržitých marginálnych záznamov či poznámok, často s latentnými vlastnosťami malých epických foriem.

R. Sloboda je v slovenskej literatúre od polovice šesťdesiatych rokov až do súčasnosti živo prítomný na základe určitého paradoxu, ktorý, ako sa ukazuje, súvisí s mojou úvahou. Paradox, ktorý by som chcela pripomenúť, súvisí nielen s faktom prevládajúcej a určujúcej autobiografickej intencnosti v Slobodovom písaní, ale tiež s vonkajšími spoločenskými okolnosťami, do ktorých vstupovalo a ktoré vytvárali jeho referenčné pozadie. Skúsenosť z nefikčného sveta autor do svojich textov vpisoval transparentne, formou sebaironických odkazov na mentálnu výbavu „nášho hrdinu“, ktorý bol alter egom (druhou tvárou) autora. Takto si ho pamätáme z debutu *Narcis*, románu *Britva*, z kľúčového „profesného“ románu *Rozum* a napokon aj z autobiografického traktátu *Krv*. Vytvoril nimi vlastný autorský svet zastúpený frustrovaným, kontroverzným, často škandalóznym hrdinom s veľkou aluzívnou potenciou podobnosti voči čitateľovi.

Dva texty, o ktorých chcem podrobnejšie hovoriť v tomto príspevku, vstupujú do vyššie uvedenej línie Slobodovho písania ako jeho referenčný doplnok a môžeme ich čítať buď „na margo“ diela, avšak rovnako im môžeme prisúdiť centrálnu pozíciu v autorovom špecifickom type písania a použiť ich ako prostriedok „prieniku“ do tohto druhu lektúry.

Obidva majú zložitú genealógiu a zhodou okolností sa objavujú až po autorovej smrti. Vylučujú teda možnosť jeho autokorekcie, ktorá ho ako dobová ideologická deviácia (a možno tiež jeho vlastná autorská etická maxima) prenasledovala takmer celý život. Okolie pre ne utvárajú literárne štylizované autobiografie: v prípade textu *Láska* predovšetkým román *Britva*, v prípade textu *Pamäti* román *Krv*.

Námetová a tematická blízkosť týchto textov je dôkazom homogeneity Slobodovho epického sveta, ako aj návratnosti motívov, tém a celkovej topologickej identity základných naratívnych situácií a schém, ktoré ho utvárajú. Metanaratívne stratégie sú preto logickou nevyhnutnosťou takto organizovaného a legitimizovaného diskurzu.

Objavujú sa v jednom časovom období v „párových“ variantoch

dvoch rôznych textov. Dvojprojekt *Britva — Láska* je prvým príkladom, ako sa sujetovo komponovaná **fikcia** alternuje a dopĺňa s **výpovedou priznane autobiografickej povahy**. Obidva texty boli podľa dostupných svedectiev napísané v druhej polovici šesťdesiatych rokov.

Román *Britva* prvýkrát vyšiel v roku 1967. Voľne nadväzuje na Slobodov debut *Narcis* a je rozprávaním o peripetiách mladého manželstva, poznačeného iniciálnou skúsenosťou zo spoluzitia. Do predia v ňom vystupuje motív žiarlivosti a prvotný údiv mladomanžela Daniela z ambivalentnej, dobrovoľnej verzus inštitucionalizovanej väzby na mladomanželku Cecíliu. Ďalším dôležitým motívom je v románe protagonistov vzťah k dcére, ktorý, ako sa ukazuje, najviac komplikuje hrdinov „sebastredný“ obraz a ktorý jediný dokáže žiarlivosť (britvu) „prechýliť“ k jej pozitívnemu komplementu: láske.

V textovej kompozícii románu *Britva* si Sloboda pre zobrazenie „problémov“ z hrdinovej každodennosti zvolil objektívneho rozprávača, ktorý však hlbšie a sofistikovanejšie než len epicky neutrálne sleduje a komentuje svojho protagonistu, redaktora Daniela. Autor sám priznal zložitnosť zvolenej témy, ktorú v autobiografickej esejistickej knihe *Pokus o autoportrét* (1988) prirovnal k proustovskej práci s materiálom a námetom ako prostriedkom detabuizácie subjektívne traumatizujúcej témy: „Proust píše: ‚To, čo cítíme, jsme totiž vždycky rozhodnutí utajiť, a proto nás ani nenapadne pomysleť na spôsob, kterým to nakonec projevíme...‘ Nebudem nikdy múdrejší ako Proust, ale už pri písaní *Britvy* som si uvedomil, že spisovateľ má pasiu práve z onoho utajovania pocitov, hoci navonok pre čitateľa vyzerá ako stelesnená úprimnosť. Vie sa o autoroch, že mystifikujú – ale prečo to robia, prečo radšej ako iní ľudia?(...) Román som písal bez odstupe od vecí, a preto je kľčovitý, skackavý, zúrivý. Ale komu by sa chcelo o takýchto strastiach písať, keby už mal od nich odstup?“ (Sloboda, 1988, s. 59 – 62).

Táto zdanlivo marginálna poznámka sa zhodnocuje faktom, že Sloboda paralelne s románom *Britva* koncipuje aj jeho odľahčenú verziu, román *Láska*.

Mení v ňom profesnú charakteristiku rozprávača, z redaktora sa stáva rozprávkar, muž, ktorý realitu pozoruje a komentuje menej expresívne a dramaticky, často s „láskavým“ nadhľadom a odstupom:

„Čakám, čo mi zide na um. Ale radšej nečakať na nápad, radšej sa zmierim so svojím postavením rozprávkara“ (Sloboda, 2002, s. 85).

„Nečakať na nápad“ u Slobodu znamená prerušiť tvrdú analytickú sebatrýzeň, znamená to „spochýňať“ v **pozorovaní, opise, komentári**. V neskoršej nejuvenilnej verzii tohto druhu naratívu pôjde o exponovanie subjektívneho prežívania prostredníctvom **sna, bdélého sna, únikov do predstáv a spomienok** (takto je osnovaná sujetová os prózy *Pamäti*). Námet manželského spolužitia, iníciaľneho otcovstva a rodinných problémov teda v texte *Láska* nadobúda menej dramatickú modalitu.

Vo zvolenom žánri ide o **pretržité záznamy, ktoré sugerujú spomienkový, pamäťový žáner s prvkami reflexívnej až kontemplatívnej lektúry**. Vo vzácných prípadoch aj s prvkami stoeickej (vyrovnanej a humornej) reflexie: „Ten deň, o ktorom tak obširne hovorím, som zakončil na malom ihrisku. Vzal som si futbalovú loptu a búchal som čo najsilnejšie do betónovej steny. Potom som sa okúpala – po prvý raz tento mesiac tiekla teplá voda – a pomaly som sa chystal vniknúť do haly na televíziu. Svokor už sledoval program (Ako sa má správať majster na stavbe). Dcéra sedela na nočníku a čakala na príchod stolice, svokra varila marhuľový lekvár. Žena premýšľala, čo by mi dnes ešte vyparatila, aby som sa rozzúrila. Ale keď videla, že som dnes absolútne vyrovnaný, prestala si ma všímať“ (tamže, s. 210).

Neskôr sa táto modalita pre autora stane naratívnym azylom, miestom sebaironickej, avšak neničivej sebareflexie.

Vráťme sa však k románu *Britva*, ktorý naozaj patrí k autorovým „ostrejším“ sebareferenčným prózam.

Román pozostáva zo štyroch, do výjavov a sekvencií členených kapitol, Prológu a Epilógu. Kompozícia je pretržitá, má charakter epizód, ktoré sú zjednotené osobami protagonistov, miestom deja a tiež striedaním času aktuálneho diania, času spomienok na detstvo (druhá kapitola), ale predovšetkým **metanaratívnymi** vstupmi, t. j. početnými, štylisticky frapantnými odkazmi do vnútra textu. Tieto sa štruktúrne, s veľkým nárokom na reflexiu, korekciu a doplnenie už povedaného priebežne objavujú v pásme aktuálneho rozprávania, kde majú charakter naratívnej diegézy upresňujúcej, ale aj relativizujúcej dianie okolo hlavného protagonistu. Súvislejšie a komplexnejšie sa objavujú v Proló-

gu a Epilógu, kde otvorene upozorňujú na autobiografický, v textovom prevedení **metaleptický** charakter narácie. Autor tu z pásma objektívneho rozprávača prechádza k priznane prvej osobe, aby v inom svetle nahliadol na protagonistu. Ostenzívne pritom demonštruje, že protagonista nie je jeho alter egom. Ide o druh mystifikácie, ktorá má však výrazné sebareferenčné súradnice. Sloboda o tom prináša dôkaz v texte a tiež v jeho reflexii.

Prvý citát je vybratý z Epilógu románu *Britva*. Rozprávač v ňom v štylizovanom monológu komentuje svojho protagonistu Daniela. V skutočnosti ide o prezentáciu vlastnej osoby a metódy: „Od začiatku našej známosti som prekonal istý vývin. Priznám sa, neraz som uvažoval naivne a neraz ma zviadla pekná formulácia. Ale čo by človek neurobil, aby sa dostal nad povrch surových faktov!? Zatiaľ čo sa Daniel zmieta v ťažkej kríze, ja naňho pozerám ako na predmet výskumu: možno sa niečomu priučím, nezopakujem jeho chyby. Moja snaha je zdanlivo neuskutočniteľná. Vždy ma mrzelo moje pokrývkávanie za Danielovou oslnivosťou. Oslnivosť mu závidím: ona je však prekážkou pre nadhľad, a o ten mi ide, nech by bol akýkoľvek“ (Sloboda, 2005, s. 161 – 162).

Druhý citát pochádza zo Slobodovej dokumentárnej autobiografie *Pokus o autoportrét*. Autor v nej komentuje vlastnú metanaratívnu prácu s textom románu *Britva* a s jeho protagonistom: „Keď sa však hrdina celkom priblížil ku mne, k autorovi, zaviedol som náhle rozprávača, ako to urobil Dostojevskij tuším v *Bratoch Karamazovoch* na konci románu. Tento rozprávač mal vyzerať ako **informovaný muž** – vedel o hrdinovi veľa, ale nie všetko... *Fígel* bol premyslený, ale kritici ho brali ako zlahčenie spisovateľskej práce, tí dobroprajnejší ako Slobodov odporný zvyk rozčuľovať čitateľa rozbíjaním kompozície“ (Sloboda, 1988, s. 60).

Ako ukazujú citáty, jeden priamo z textu, druhý na jeho margo, výskyt metalepsy je v Slobodovej próze – a je to zákonitý a systémový jav – naviazaný viac na štylizovaný typ autoreferenciality. Svedčí o tom román *Britva*, pretože v textovej kompozícii románu *Láska*, ktorý je jeho tematickým pendantom a naratívnym variantom, je spôsob metanaratívnych odkazov oveľa diskretnější, zásadne spojený so žánrom priznaného autoreferenčného rozprávania s prvkami reflexívnej, voľne komponovanej denníkovej (spomienkovej) lektúry.

Po doteraz povedanom nasleduje predbežné zhrnutie. Pokúsím sa

upozorniť na niektoré postupy, ktoré sú pre Slobodovo autobiografické písanie typické nielen z hľadiska jeho originálneho autorského idiolektu, ale majú tiež širšiu, **všeobecnú** platnosť pre konštrukciu autobiografického naratívu ako toposu, s prihliadnutím na špecifické tematické a sémantické vlastnosti autoreferenčného rozprávača.

Jedným zo signifikantných prvkov je prezentácia autora v jeho **profesijnej orientácii**. Ak si v tejto súvislosti porovnáme Slobodove texty, zistíme, že napriek tomu, že v oboch textoch priznáva pisateľské remeslo, konkretizuje ho odlišne.

Z autorovej občianskej biografie vieme, že od polovice šesťdesiatych rokov, čo je obdobie vzniku oboch textov, pracoval ako redaktor v mládežníckom denníku (*Pionierske noviny*) a tiež spolupracoval s knižným vydavateľstvom Smena. V tom istom období sa venoval aj písaniu próz pre deti.

V románe *Britva* je tento fakt zdanlivo nepríznakovou súčasťou príbehovej fikcie, paralelne však legitimuje zložitost rozprávania. Priznaná profesia – **totožná s toposom pisateľ, spisovateľ, redaktor** – sa takto stáva jednou z metanaratívnych stratégií autora voči protagonistovi ako autobiografickej postave. Umožňuje mu nielen meniť modalitu rozprávania (objektívny rozprávač, ja-rozprávač, on-rozprávač), ale otvára tiež možnosti pre autoreferenčnú metanaráciu, ktorá je v románe *Britva*, ako som sa pokúsila ukázať, zakladajúcou stratégiou rozprávania. Viditeľným sa to stáva hlavne v porovnaní románu *Britva* s prózou *Láska*.

Rozprávač druhého románu má jedinú naratívnu modalitu. Je ňou prvá osoba singuláru, ktorá tematicko-sujetové okolnosti textu modeluje ako pretržité, výberové, asociatívne komponované pásmo s kognitívnu predominciou sebazapozorovania, sebakomentovania a sebahodnotenia. Tematickým a motivickým živlom takéhoto naratívu je epická situácia nefiktívnej povahy. Preto rozprávanie vystupuje akoby priamo zo živého pozorovania, z vnuknutia, zo sna, z bdélého sna, z kontemplujúcej reflexie alebo zo spomienky. Rozprávač maximálne skraca svoju vzdialenosť od autora, vyhýba sa mystifikácii, zámene alebo prekryvaniu vlastnej tváre. Chronotopom takéhoto naratívu je neidentifikovaný časopriestor voľnej imaginácie bez zreteľnej kauzálnej väzby na textovú protosituáciu, a to aj napriek tomu, že sa na ňu často odvoláva.

Druhou, paralelnou možnosťou je naratívna situácia v próze *Britva*. Do popredia v nej vystupuje topos „informovaného muža“ (ako alternatíva neutrálneho označenia „náš hrdina“ z debutu *Narcis*), čím sa sebazapozorujúce naladenie protagonistu prechyluje k referenčnej intencii.

Metanaratívny rozprávačský postup takto nielen obkresľuje zložitost doby, na ktorú texty odkazujú, ale paralelne pre ne otvára subverzívne (ironické, skeptické) autorské kódovanie.

Napriek tomu, že dominantným médiom Slobodovej autoreferenciality je tematický priestor rodiny, manželstva, otcovstva, sexuálnych vzťahov alebo profesie (že je teda predovšetkým tolstojovcom a proustovcom zároveň), nie je iba prepisovateľom intímnej, subjektívnej traumy.

Sú to práve stratégie autoreferenčných, metanaratívnych postupov, ktoré jeho prózu umiestňujú do čitateľovej pozornosti a vedomia ako pozoruhodnú, kriticky (parodicky, sarkasticky), a teda aj angažovane komunikujúcu výpoveď.

Pramene:

SLOBODA, Rudolf: *Britva*. Bratislava : L.C.A., 2005.
SLOBODA, Rudolf: *Láska*. Bratislava : Slovart, 2002.
SLOBODA, Rudolf: *Pamäti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.
SLOBODA, Rudolf: *Krv*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
SLOBODA, Rudolf: *Pokus o autoportrét*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.
SLOBODA, Rudolf: *Z denníkov*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2002.

Literatúra:

GENETTE, Gérard: *Metalepsa*. Bratislava : Kalligram, 2005.
LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Herrmann a synové, 2002.
LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993.
NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie kultury a literatury*. Brno : Host, 2006.

Štúdia vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu Autor a subjekt II. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre. Kolektívny grantový projekt VEGA 2/0177/13 (2013 – 2015). Vedúci riešiteľ Mgr. Lubica Somolayová, PhD.

Fedor Matejov

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Báseň I. Laučika *Prvé dojmy* na možnom pozadí „autobiografie“ ako „figúry čítania alebo rozumenia“

Venované D.

„Autobiografia nie je teda nijaký literárny druh alebo typ textov, ale figúra čítania alebo rozumenia, ktorá do istej miery vystupuje vo všetkých textoch. Autobiografický moment je procesom vzájomného pripodobňovania obidvoch subjektov zúčastnených na procese čítania...“

P. de Man¹

Problémové „pozadie“ úvahy naznačuje zvolené motto; „popredím“ bude báseň I. Laučika *Prvé dojmy* zo zbierky *Na prahu počutelnosti* z r. 1988.

*Za oknami okno,
v ktorom sa smeje a vraví: Som to stále ja.*

*Za zrkadlom neartikulovaný kúsok sveta.
Hodne kaviiek, ich pohybov v tme.
Mesiac nad infekčným oddelením
posúvajú teplé vlny.*

1 MAN, Paul de: Autobiographie als Maskenspiel. In: MAN, Paul de: *Die Ideologie des ästhetischen*. Hrsg. von Ch. Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, s. 134. Prel. J. Blasius. – V anglickom origináli figuruje slovo „De-facement“, ktoré zrejme lepšie vystihuje poľský preklad M. B. Fedewiczovej – „od-twarzanie“ (*Pamiętnik Literacki*, roč. 77, 1986, č. 2, s. 307).

*Vietor rozviera vlasy
zachytené na živých plotoch.*

*Za oknom okná a za oknami okno.
Ďalej sa smeje stará mama
v mojom starom haikú:*

Jas člení dni.
Zhoreli ozdoby
mojich prístreší.

V druhej polovici deväťdesiatych rokov v rámci elementárneho orientovania sa v básnickom svete a textoch zbierky *Na prahu počutelnosti* mal som možnosť na margo básne *Prvé dojmy* podať niekoľko formulácií;² dnes to bude pokus motivovaný a štruktúrovaný inak.

1. Názov básne možno asociovať s textom H. Michauxa *Prvé dojmy*; fragment z neho vyšiel v rámci ukážok z pripravovaných prekladov J. Mihalkoviča v *Mladej tvorbe*, 1966, č. 8. (V tomto čísle z „osamelých bežcov“ bol prítomný P. Repka textom zo svojho reportážno-publicistického cyklu na atraktívnu tému – *Nezoslmiňsi!*) Rozsiahly text *Prvé dojmy* bol zahrnutý do zväzku poézie H. Michauxa *Lazar, spíš?*, ktorý vyšiel v r. 1968 v edícii KMP ako výsledok prekladateľskej práce J. Mihalkoviča s esejou J. Vladislava a s ilustráciami z výtvarného diela

2 Dovolím si ich tu uviesť: „Prvé dojmy – Laučikove veľkolepé metaforogénne ‚udalosti svetla‘ vtesnané do vzájomne sa rušiaceho chiazmu: ‚Za oknom okná a za oknami okno‘ (reálne ‚okno‘ ako rám, výrez, ‚obraz‘ skutočnosti a inverzne ‚obraz‘ v európskej tradícii od renesancie chápaný ako ‚okno‘ do sveta). Multiplikujúce zrkadlenie provokuje k seba-identifikácii ‚som to stále ja‘. ‚Kavky‘, ‚tma‘, ‚mesiac nad infekčným oddelením‘, ‚vetrom rozvievané vlasy‘, ‚zachytené na živých plotoch‘ – všetky tieto prírodné ‚udalosti‘ prekrývajú minulé alebo možno budúci deficit, stratu. (Postava matky v okne, zachytená náhodne amatérskou kamerou, v Kieslowského Amatérovi; hrdinova fascinácia týmito neumelými zábermi po matkinej náhlejši smrti...) ‚Ďalej sa smeje stará mama / v mojom starom haikú: // Jas člení dni. / Zhoreli ozdoby / mojich prístreší.‘ Vzájomné zrkadlenie sa ‚okien‘ a postavy v nich, vzájomné zrkadlenie sa aktuálneho textu *Prvé dojmy* a autorovho dávnejšieho, citovaného textu (forma haiku odkazuje na šesťdesiate roky a ich záujem o Východ, o prekladovo dostupné autentické texty i modernistické interpretácie, napr. E. Pound, o subtilnú estetiku elementárneho samo-znaku a mlkvej, náhlejši iluminácie – satori.) *Prvé dojmy* – anamnéza, ‚Trauerarbeit‘, autorsky intertextuálna retrospektíva ako ich inštrument.“ – Text časopisecky vyšiel v r. 1998, teraz knižne: *Lektúry*. Bratislava: SAP, 2005, s. 197. – Urobil by som drobnú faktickú korektúru: v spomínanom filme je to matka hrdinovoho priateľa.

H. Michauxa. (J. Vladislav uvádzal iniciačné ukážky z poézie H. Michauxa vo *Světovéj literatúre*, 1963, č. 5, prinajmenšom básne *Odvezte mne* s incipitom „Odvezte mne na karavele, / na staré a tiché karavele...“; *Plovoucí ledovce*, *Moře* sa ponúkajú do pozornosti čitateľa prvých dvoch zbierok I. Laučíka z konca šesťdesiatych rokov.) *Prvé dojmy* prinášajú kritickú autocharakteristiku Michauxovho písania – „improvizácie, čo sa nestávajú dielami“. Mohlo by to azda platiť aj o textových podujatiach I. Laučíka z druhej polovice šesťdesiatych rokov. Medzi J. A. Rimbaudom a I. Laučíkom akoby oscillovala Michauxova formulácia o „zatratenoch, čo sú unášaní so mnou na šialenej kryhe“. – Späť však k I. Laučíkovej básni *Prvé dojmy!* Totiž vstupná pasáž Michauxových *Prvých dojmov*, preložená pôvodne v *Mladej tvorbe*, skusmo sa dá významovo kondenzovať do slov či motívov „detstvo“, „mlčanie“, „samota“, „čas“, „volanie v situácii samoty“ a tieto motívy pri všetkej odlišnosti Laučíkovej skôr kratšej iluminačnej básne a Michauxových „litánií, litánií ako život“³ (opäť autocharakteristika z *Prvých dojmov*) identifikujeme či aspoň tušíme v podloží Laučíkovho textu. V poézii I. Laučíka nachádzame básnický doložený vzťah k H. Michauxovi – je to báseň *Pozdrav Michauxovi* zo zbierky *Vzdušnou čiarou* z r. 1991. Má motto: „žije ešte Michaux?“ – z listu“, otázka zrejme z čias normalizačne informačných deficitov (pri časopiseckom publikovaní v *Kultúrnom živote*, 1990, č. 1, mala báseň vročenie – 1984, čo je rok Michauxovho úmrtia). – Vo všeobecnosti sa dá povedať, že solidarizujúca fascinácia H. Michauxom bola solidarizujúcou fascináciou extrémnym, zároveň však diskretným typom ľudskej, básnickej, umeleckej existencie v poézii a umení 20. storočia.⁴ – Bez naznačenej michauxovskej asociácie titul „prvé dojmy“ možno chápať aj autonómne v zmysle elementárnej, pôvodnej, pretrvávajúcej sviežosti, konkrétosti, ale rovnako aj ako iniciáciu, zasvätenie, vvedenie do základných ľudských skúseností blízkosti, straty, trúchlenia, spomienky...

3 Pri úvahe o I. Laučíkovi hodí sa odcitovať celú formuláciu: „... vracat' sa, vracat' sa k tomu istému, byť litániami, litániami ako život, dlho byť pred skončením, neusilovať sa ani tak o komponovanie hudby človeka a najmä nie skladateľa, obzvlášť zo Západu, ale skôr komponovať hudbu vrabca, sediaceho na halúzke, vrabca, ktorý by sa pokúsil privolať človeka...“

4 „Co pociťujeme nad jeho dílem, je na svém dně násobeno vším, co v životě poznal. A poznal mnoho. Příklady? V roce 1919 unikl ztroskotání lodi Victorieux; prožil rok v rovníkových krajínách Ecuadoru (Quito, 1927) s geniálním, nešťastným básníkem Gangotenou, který zemřel

2. „*Za oknamí okno...*“ – okno ako synekdocha domu, budovy; celá táto zmnožená konštelácia navodzuje predstavu bežných dvojítych okien smerom dovnútra, prípadne okien rozčleňujúcich napr. z administratívno-izolačných dôvodov vnútorné priestory, najskôr však predstavu priestorovej postupnosti či následnosti okien na priečelí či múre väčšej erárnej budovy (škola, nemocnica, kasáreň atď.). (A. K. Žolkovskij, autor z okruhu niekdajšej Tartusko-moskovskej školy, v sedemdesiatych rokoch predložil dôležitú štúdiu *Miesto okna v Pasternakovom básnickom svete*, kde tento konštitutívny moment Pasternakovej poézie analyzoval ako miesto kontaktu človeka a prostredia, človeka a prírody, človeka a sveta, vnútrajška a vonkajška a zároveň ako zónu maximálnej intenzity komunikačno-významového diania, evokovaného poéziou.) – „... okno, / v ktorom sa smeje a vraví...“ tu vymedzuje, rámcuje, rámuje, fixuje na spôsob obrazu nateraz bližšie neurčený „podmet“, stavia ho do centra pozornosti.

Možno sa tu pokúsiť o fragmentárny exkurz k fungovaniu okna v modernej slovenskej poézii. – Keď R. Jakobson v prednáške *Co je poezie?* zo začiatku tridsiatych rokov chcel predviesť premeny akoby poetických tém a rekvizít, komentoval romanticky príznačný záznam Máchovho hrôzostrašného sna, aby ironicky dodal, že „z oken byla právě gotická v zvláštní oblíbě a za nimi nutně svítala luna. Dnes je básníkovi každé okno stejně poetické, od obrovského zrcadlového okna obchodního paláce až do okénka venkovské hospůdky, hustě pošpiněného mouchami. A lze dnes básnickými okny vidět ledaco“ (*Poetická funkce*, 1995, s. 23). – Rozpätie fungovania okna možno naznačuje Mallarmého báseň *Okná*, kde v doslovnom „lyrickom sujete“ starý zomierajúci muž z posledných síl sa berie z nemocničného interiéru choroby, umierania, smrti k oknu, aby sa naposledy vystavil zmyslovej plnosti a kráse sveta; analogicky či alegoricky básnik pri oknách „*žády k životu (...)* se obrátí“, aby z nausej života sa vzopäl, zrejme márne, ku „Kráse“,

mlád (a s ním jeho básně, z největší části nevydané, shořely při havárii letadla, a jsou ztraceny navždy). Tolik jako Michaux cestoval málokdo. Viděl země, které opravdu nejsou cílem cest turistických, ani velice náročných cest kolem světa, které ve Francii nebyly neobvyklé. (...) Sám sebe nazývá cestovatelem bez zavazadel, který prošel tolik cest“ (z eseje J. M. Tomeša Henri Michaux, slovo a tvar, in: *Souvislosti*, 1/35/1998, s. 176 – 177). Ktovie, či I. Laučíkovi boli známe tieto momenty z biografie H. Michauxa, avšak charakteristicky korešpondujú s jeho individuálnou i skupinovú juvenilnou „mytológiou“.

„Umeniu“, „Večnosti“... (citácia a parafráza podľa prekladu O. Nechutovej, súbor *Souhlas noci I* v usporiadaní J. M. Tomeša, 2002). – Slovenský básnik „otvorených okien“, keď podal lyrickú panorámu súdobého sveta, na konci svojej zbierky napísal: „*Tak stál som opretý v tom okne otvorenom (...) Zazrel som veci, ktoré poznám dávny menom, / v zachvení, ktoré dneska neviem vysloviť*“ (*Otvorené okná*, 1935, *Hoci epilóg*). Chvejivé prepojenie výhľadu („okno otvorené“), jazyka („dávne meno“) a tlmeného lyrického afektu („zachvenie“); okno potom ako lyrická synekdocha sveta, jeho dát-motívov i ako postoj, modalita v zmysle kontemplácie či melanchólie. Okno ako priehľad, najprv do sociálnej genealógie: „*Okienkom, úzkym ako obolus / pod jazyk mŕtveho, si uvidel / krajinu detstva. Na zaprášených sklách / jak na psej koži pergamenov čítal / svoj rodokmeň*“ (M. Rúfus: *Zvony*, 1968, *Okno*); priehľad kritickisticky či kantovsky povedané za hranice možnej skúsenosti: „*Okno, ó, údivu, z hlboka vychodiace. (...) Okno na dome / nikoho!*“ (*Zvony, Studňa*); napokon melancholický lyrický agnosticizmus: „*Ach, ľudstvo, drobný dážd, / klopujú vytrvalo na okná / prázdneho domu, v ktorom nebýva / nikto!*“ (*Zvony, Tak*). Okno ako synonymum elementárne ľudského pohľadu: „*Prišiel som, a čo ti darom nesiem, / iba sám seba ako kufor šiat... (...) roleta slepá miesto tváre v okne*“ (J. Ondruš: *Sonet*, výber *Pamäť*, 1982), namiesto pohľadu, výrazu vítajúceho či očakávajúceho vecná rekvizita rolety, na ňu prenesené adjektívum kompetentné pre pohľad, oko, zrak v deficitnej podobe. „*... mŕtva luna stojí za oknom / jak hypnotizovaný spáč*“ (M. Válek: *Milovanie v husej koži*, 1965, *Len tak*), okno je tu priemetnou úzkostných fantaziem; v juveniliách však, nežne zdobnelé, zastupovalo na spôsob metonymie folklórnych „vohľadov“ zmarené erotické prísluby: „*... stačí pár dosák, kliniec hrdzavý / a veľká láska, ktorá ešte žije, / je zasiahnutá priamo do hlavy*“ (*Okienko*, cyklus *Zápalky*, rozšírená verzia *Dotykov v Štyroch knihách nepokojá*). „*Čo je smutnejšie ako zrak stareny, / vyzerajúci do nedelňého odpolednia zo šera okna?*“ (I. Kupec: *Knihá tieňov*, 1990, *Nedelné odpoledne stareny*) – vynára sa tu, pochopiteľne, spomienka na „*smutná odpoledne nedelňa*“ Halasových „*starých paní*“. – Okno ako výhľad, priehľad (akoby meta-fyzický), pohľad; k tomu pristupujú „vlastnosti materiálu“ (ak tu možno obmeniť názov jednej básne I. Laučíka): rámcovanie rámom, optické efekty skla – priehľadnosť, zrkadlenie atď. Dobré boli známe

aj I. Laučíkovi – z náhodne čítanej básne *Posledné sympóziium o neverbálnej komunikácii* (názov pripomína slovenské akčné či konceptuálne umenie od sedemdesiatych rokov, báseň je z r. 1974, vyšla v *Kultúrnom živote*, 1990, č. 1): „*Okno rámuje tmavé vnútornosti domu*“ **alebo** „*Okno (vpravo) odráža anglické lístie vo vlhkom parku*“. – Vzniká, pochopiteľne, otázka, čo na tomto fragmentárne naznačenom pozadí predstavuje báseň *Prvé dojmy*?

Späť k textu! Zoči-voči chiazmu „*za oknom okná a za oknami okno*“ možno azda anticipujúco povedať, že vyťažuje svetelné, ilumináčnne a zrkadliace, ako aj zmnožujúco dekomponujúce možnosti „okná“ a jeho „materiálu“. – „*Za oknami okno, / v ktorom sa smeje a vraví: Som to stále ja.*“ Bližšie neurčený „podmet“ je nositeľom expresívneho prejavu v podobe „smiechu“ a ďalej výroku, tvrdenia: „*Som to stále ja.*“ Pred časom mal som sklony usúvzťažňovať ho s utvrdzovaním seba-totožnosti voči formálno-vizuálne pochopenému zmnožovaniu; dnes by som ho chápal skôr „psychologizujúco“ alebo „fabulačne“ (je to asi „sila veku“ – spojenie z názvu zväzku memoárov S. Beauvoirovej, použité ako názov cyklu fotografky D. Hochovej) – reakcia na vlastný obraz v zrkadle alebo tu možno v zarazení, prekvapení druhých, reakcia na takto „zrkadlené“ nevlúdne, nemilé zmeny dané chorobou, starnutím, chátraním, v horšom prípade fatálnym výpadkom telesných či psychických funkcií (nenáležitá, impertinentná asociácia: „okno“ vo frazeologickom spojení „mať okno“ ako výpadok pamäti, bdelého, normálneho vedomia...). – V r. 2004 P. Zajac uverejnil štúdiu *Báseň na práhu počuteľnosti* (*Romboid*, 2004, č. 1; má aj nemeckú verziu s azda výrečnejším názvom – *Labilné balansy. Figúry pohybu v lyrike*): vyšiel v nej zo súvzťažnosti výtvarných prác M. Kerna a lyriky I. Laučíka, interpretačne sa potom sústredil okrem iného na Laučíkovu báseň *Močiare. Brocovo centrum*, ktorá ma tu zaujíma zvlášť svojou východiskovou situáciou i jednou replikou. Vo zväzku I. Laučíka *Básne* z r. 2003 nie je, P. Zajac odkazuje na ňu ako na súkromnú tlač, časopisecky vyšla v *Romboide*, 1995, č. 2 (venovanom semináru o „osamelých bežcoch“ z jesene 1994). Báseň je – s veľkým zjednodušením – prírodnými, predovšetkým meteorologickými výjavmi rámcovaným, zvlášťne posunutým dialógom básnika I. Laučíka a výtvarníka M. Kerna, ktorý po úraze a mozgovej príhode zo začiatku deväťdesiatych rokov mal postihnuté

rečové a pohybové funkcie s dosahom aj pre novo, akoby z „jaskýň“ tela-vedomia ťaženú, azda terapeuticky skúšanú výtvarnú prácu. Báseň časopisecky vyšla po Kernovej smrti na jeseň 1994 (zomrel 1. októbra). „Som to ja, čo tu ešte stojí?“, podľa P. Zajaca afatická apostrofa, vrhá pre mňa znevľúdňujúce svetlo aj na roky predchádzajúcu tvrdiacu výpoveď v *Prvých dojmach*: „Som to stále ja.“ – Zajacovu formuláciu na margo súvzťažnosti tvorby M. Kerna a I. Laučíka, že „chiastickou rétorickou figúrou a náprotivkom vizuálnej poézie obrazu je obrazná vizuálnosť poézie“, možno azda bez veľkého násilia, vynímania z kontextu, evidovať aj pri básni *Prvé dojmy*, resp. priamo konfrontovať s jej „okennými“ konštitutívnymi momentmi. Rovnako sem azda patrí poetologický postreh J. Zambora z jeho rozsiahlej štúdie *Ivan Laučík. Skice k portréту (Romboid, 2005, č. 7; knižne v autorovom zväzku Interpretácia a poetika, 2005)* o „postupe hodnom povšimnutia“, akým je podľa neho v poézii I. Laučíka „zobrazenie v obraze“.

3. „Za zrkadlom neartikulovaný kúsok sveta“ – začiatok strofy anaforickejšie nadväzuje na gramatickú väzbu určenia miesta „za oknami“, „okno“ a „zrkadlo“ vecne spája sféra vizuality; akoby za zrkadlom bolo stajené to, čo implikoval, v sebe zahŕňal vstupný výjav, veď poznávame/vidíme „len ako by v zrkadle“ (1 Kor. 13, 12). Možno tu myslieť aj na akcie M. Kerna, kde zrkadlo inštalované vonku, v prírode malo zachytávať prírodné fenomény s následnou dokumentáciou celej situácie. Z už pripomenutého *Pozdravu Michauxovi* aktualizuje sa tu formulácia: „Písal som (ti) o svite zasnežených polí / za zrkadlom (Vzdušnou čiarou, 1991). To, čo je za zrkadlom ako sférou vizuality, je deficitne charakterizované pojmom z oblasti jazykového výrazu, reči, komunikácie – „neartikulovaný“. – Sled potemnelých exteriérových prírodných výjavov či udalostí možno chápať ako artikuláciu paradoxne v živle výraznej vizuality. – Ornitologický motív „hodne kaviek“ je podaný akoby v disociovanom hmýrení osamostatnených, substantivizovaných „pohybov v tme“, „mesiac nad infekčným oddelením“ opticky klamavo „posúvajú teplé vlny“. „Infekčným oddelením“, kedysi azda bežnou súčasťou nemocníc od okresnej úrovne, výslovne vstupuje do diania možný motív choroby, ohrozenia, straty, veď „som to stále ja“ potenciálne tieto súvislosti navodzovalo; anekdoticky, fabulačne vynie pripomenutie, že pacienti z uzavretých oddelení zvykli cez okná

komunikovať s príbuznými stojacimi vonku... „Vlasy“, vo svojej relatívnej autonómii a pasivite voči živej ľudskej bytosti ako akčnému centru vždy potenciálne prízračné, vábivo mätúce (dlhé ženské vlasy, vlasový fetišizmus atď.), sú hyperbolizovane „rozvievané vetrom“ a „živé ploty“, na ktorých majú byť enigmaticky „zachytené“, aj keď je to významovo ustrnuté spojenie, sú tu oproti „vlasom“ naozaj životnejšie, menej prízračné. Tri udalostné sekvencie (ornitologická, lunaticko-meteorologická, resp. nemocničná a vlasovo-vegetabilná) majú v sebe latentnú filmovosť, „hororovosť“. Bez zachádzania do enigmatických nuáns je podstatné ich celkové naladenie či výrazová afektívna kvalita – S. Freudovo „desivé“, „strašlivé“, „nevľúdne“. Vzhľadom na nemecké „das Unheimliche“ infekčné oddelenie či potenciálne nemocničný park naozaj nie je „domovom“, ale „ústavom“.

Intertextuálne „denné snenie“ či „voľné asociovanie“ nad práve absolvovanou strofou *Prvých dojmov* priviedlo ma k *Světovéj literatúre*, 1961, č. 2, kde bol predstavený básnik W. C. Williams výberom básní predovšetkým v preklade J. Haukovej a informatívnu esejou angloamerikanistu Z. Vančuru. Citát z básne *Jaro a vůbec*: „Cestou k infekční nemocnici / pod velkou vlnou modře / žítané oblaky hnány / od severovýchodu – studený vítr. A dál /úhory rozlehlých, blátivých polí, / hnědých suchou plevelí, stojící i slehlou. // Záplaty stojaté vody, / sem tam vysoké stromy.// Podél celé cesty narudlá, nafialovělá, rozvidlená, větvičková / tkanina kerů a stromků / se suchými hnědými listy, / pod nimi bezlisté odnože – // Jakoby bez života, loudavé / zmámené jaro se blíží...“ Báseň vyúsťuje akoby do doslovne jarného vegetačného rozmachu, skoku, rozpuku...⁵ Povedať, že v r. 1964 vychádza výber z **poézie** W. C. Williamsa *Hudba pouště* v preklade J. Haukovej v profilovej edícii *Plameny* v SNKLU (odtiaľ z básne *Psovi, kterého přejeli na ulici je emfaticky citát v eseji M. Hamadu, v polemike o výklad Milovania v husej koži* M. Válka, ako argument vo veci krásy v modernej poézii

⁵ Akoby sa napísala kedysi v slovenskej esejistike, je to zrejme autorova erbová báseň. V dejinách americkej literatúry *Od puritanizmu k postmodernizmu* (1997, s. 269) figuruje pod názvom *Cestou k infekční nemocnici*. Autori R. Ruland a M. Bradbury píšú o nej ako o básni, „kde se vizuálně popisná metoda snoubí s whitmanovským ‚tvořivým shonem‘ neboli plodnou kreativitou. (...) Williams se pokusil spojit toto postupné zakořeňování básnické látky s lokálním citěním... (...) Chtěl, aby umění našlo zdroj svěží síly v tom, že se dotkne konkrétní věci a otevře jí tak cestu ke sjednocení a splnutí s jinými“.

– „René Chare, / vy jste básník, který věří / v sílu krásy, / jež napraví všechno špatné“ – *Básnická transcendencia*, 1969, s. 51), či dodať, že v r. 1974 v edícii Knižnica Slovenského spisovateľa v preklade P. Vilikovského a J. Mihalkoviča vychádza dvojjazyčné vydanie poézie W. C. Williamsa *Asfodel*, ktoré ťažko mohol prehliadnúť záujemca o poéziu 20. storočia, to všetko nemusí celú túto intertextuálnu asociáciu spravdepodobniť: v jej prospech však azda bude stačiť uviesť okolnosť, že v spomenutom čísle *Světovej literatury*, 1961, č. 2, časopisecky vyšla (v preklade J. Škvoreckého) próza A. Sillitoa *Osamělost přespolečného běžce*, čo o niekoľko rokov dala meno autorskému zoskupeniu I. Laučíka, P. Repku a I. Štrpku – „osameli bežci“.

„Živé ploty“ v *Prvých dojmach* I. Laučíka akoby ma predsa len navigovali späť k „infekčnému oddeleniu“, k nemocničnej budove. – U dôležitých autorov slovenskej poézie od šesťdesiatych rokov po deväťdesiate roky možno nájsť básnické texty, ktoré v pomyselnom zoskupení by vydali na „nemocničný“ tematický komplex. Pochopiteľne, vzhľadom na vtedajší vek autorov nad „patientskou“ perspektívou prevažuje či prevažovala perspektíva či optika „návštevnícka“, zúčastnene príbuzenská alebo priateľská, repertoár oddelení siaha však od pochopteľných pôrodníc až po oddelenia s fatálnymi diagnózami a koncami. „Patiens“ v doslovnom zmysle „trpiaci“ bol „hrdina“ textov J. Ondruša alebo J. Stachu, z mladších „hrdina“ J. Švantnera, šťastie-nešťastie návštevnícko-účastníckej roly nachádzame u Š. Strážaya, J. Štrassera, I. Štrpku. *Prvé dojmy* I. Laučíka časťou svojej motiviky aj napriek všetkým „zhusteniam“ a „presunom“ zjavne k tomuto tematickému komplexu patria. V zbierke I. Laučíka *Vzdušnou čiarou* nachádzame báseň *Šťastnú cestu!* z radu jeho civilno-ironicky vyznievajúcich textov: aj pri opakovaných čítaniach človek akoby sa nevedel rozhodnúť, či je to akt, rituál prepúšťania pacienta z oddelenia nemocnice domov, eufemizácia zomierania a smrti alebo napokon kompromis medzi tým, keď sa do medicínskej starostlivosti nebude mať čoskoro prečo vrátiť – v každom prípade sekularistické, civilné „ars moriendi“. (V intertextuálne spomínanom W. C. Williamsovi, v zväzku prekladov P. Vilikovského a J. Mihalkoviča je báseň *Mužovi zomierajúcemu zaživa: „Dnešný deň je ako stvorený / niekam ísť. / Na Floridu / v tomto období / dnes chodia vo veľkom (...) Odlet je o 6,30 / alebo máš / už namierené niekde inde?“*, čo

by mohlo zapadať do hypotetického Laučíkovho záujmu o W. C. Williamsa.⁶) – V istom predstihu voči absolvovaniu celej básne *Prvé dojmy* možno ju zaradiť aj do sledu Laučíkových nekrologicko-komemoratívnych textov, ako *Za jaskyniarom (Na prahu počutelnosti)*, *Pozdrav Michauxovi, Alfonzovi Böhmovi, autorovi kníh a lekárovi, Príhovor k popolu Aurela Stodolu (Vzdušnou čiarou)*, P. Zajacom pripomenutá báseň *Močiare. Brocovo centrum*; aj keď v *Prvých dojmach* nefiguruje kultúrne relevantné meno alebo metonymicky profesia či s osobou spätá lokalita, sú tak drobným anonymným epitaфом, „indexom“ je tu príbuzenský vzťah – „stará mama“.

4. „*Za oknom okná a za oknami okno*“ – báseň akoby sa vracala k svojmu východisku-začiatku, v chiazme „okien“ pribudlo, postava v jednom z nich je potenciálnymi svetelno-zrkadlovými efektmi svetelne „vybielená“, anihilovaná. Chiazmus ako záblesk zjavnosti, prístupnosti, identifikovateľnosti; zároveň paradoxná „negatívna“, zrkadliaco-oslepujúca „meta-fyzika“; „dialektika“ javenia a „veci“.⁷ (Čitateľ slovenskej poézie môže si tu spomenúť na verše J. Ondruša: „*Postaviš zrkadlo pred zrkadlo, / obrátia sa chrptom k sebe. // Zruší sa svetlo / medzi zrkadlami*“ – začiatok „vzťahovej“, partnerskej básne *Marta – Pamäť*, 1982.) – „*Ďalej sa smeje stará mama / v mojom starom haikú*“ – „ďalej“ ako pokračovanie aktuálneho textu, „ďalej“ ako pokračovanie textom evokovaného diania, nie však vo vizuálnom živle, ale v citačno-textovom. „Stará mama“ sa „nesmeje“ v „okne“, ale v básnikovom „mojom starom haikú“. Ak si predstavíme pomyselné lyrické album „starých mám“ od debutu *Až dozrieme* (1956) M. Rúfusa cez *Zimoviská* (1965) J. Mihalkoviča po básne L. Vadkerti-Gavorníkovej, vidno, že niet tu ani

6 Hodí sa tu uviesť, že fungovaniu W. C. Williamsa v povojnovej českej poézii je venovaná príkladná štúdia Z. Kazalarskej „*Byla to cesta ne nepodobná objevení Ameriky*“ Miroslava Holuba a Williama Carlosa Williamsa (*Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 4); slovenský terén stal sa skôr kaleidoskopicky témou E. Somolayovej: *K americkým inšpiráciám v tvorbe Osamelých bežcov* (*Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 4).

7 Práve komentovaný verš I. Laučíka priviedol ma späť k úvahe, ktorú v názniku-generalizácii podal V. Mikula pri J. Mihalkovičovi a jeho *Zimoviskách* (1965): „Strata zmyslu sa však v druhej časti zbierky už nedá zarieknuť, lyrický subjekt ‚zarastá tichom‘ a svet prestáva byť transparentný. ‚Rozhíňal som záclony bez konca‘ – tento obraz možno považovať za jeden z najvýstižnejších nielen pre Zimoviská, ale aj pre tú fázu slovenskej poézie šesťdesiatych rokov, v ktorej sa už zbavila stóp predchádzajúcej epochy schematizmu a nastolila svoju vlastnú problematiku a pocitovosť“ – heslo Mihalkovič, Jozef, *Slovník slovenských spisovateľov*, 2005, 2. vyd., s. 378.

stopy po priamej fyziognomicko-sociálnej prekraslenosti, žánrovo-situačnej konkrétnosti, rustikálnych či folklórnych rudimentoch alebo reliktoch, regionálnom kolorite: „stará mama“ je maximálne „konceptualizovaná“ alebo ešte skôr „redukovaná“ na in-variant vzťahu. Určenie „sa smeje“ je tak trochu oxymoron voči „potemnelosti“ celého predchádzajúceho diania. Básnikovo „moje staré haikú“ „starej mame“ vlastne prepožičiava „hlas“, rečové gesto, životne relevantný prehovor, čím sa k slovu dostáva trópus či figúra prosopopey (na začiatku úvahy citovaný P. de Man ju spája aj s autobiografiou, síce rozporne, keďže v autobiografii eviduje či akcentuje predovšetkým „maskovanie“, „defiguráciu“, „znetvorenie“, „stratu tváre“). – V. Mikula v reči na pohrebe F. Miku v novembri 2010 pripomenul, že v slove „citovať“, trivializovanom vo vedeckej prevádzke a jej kvantifikovaní, je aj význam „privolať“, „vyvolávať“, ba vplietol sa mu tam chlebnikovovsky či moravčikovsky aj para-etymologizujúco slovanský „cit“... Básnik citovaním svojho haiku privoláva „starú mamu“ v jej ne-prítomnosti, šifrujúc tak svoj stajený cit. Samotné haiku, graficky odlišené, znie: „*Jas člení dni. / Zhoreli ozdoby / mojich prístreší.*“⁸ Ak aj nepodľahneme ponúkajúcej sa prešmyčke „jas“ – „čas“, „členenie dní“ „jasom“ je prepojením času astronomického a konečného, ľudského. Definitívna, možno očistná strata a oprostie, či už si pod „ozdobami“ vybavíme nejaké exotické „žaponérie“, ako sa kedysi hovorievalo, alebo skôr nejaké tunajšie architektonické detaily, či napokon rustikálne drevom na zimu obložený dom, pod strechou prakticky alebo dekoratívne zavesené plody atď., bez ohľadu na to všetko obnažuje, vyjavuje bezprístrešnosť, nezaštitenosť ľudského života vôbec a jeho sklonu zvlášť, prijímanú však tak, že veci tak sú.

Jedným z podnetov venovať sa básni I. Laučíka *Prvé dojmy* bol pre

8 Nielen haiku v domovskom kultúrnom kontexte, ale sprostredkovane azda aj haiku I. Laučíka a jeho fungovania v básni *Prvé dojmy* sa dotýkajú formulácie japanistu A. Límana, venované „estetike haiku“: „O estetických pojmech wabi a sabi byly popsány hory papíru, ale stručně řečeno wabi znamená patinu, omšelost, kouzlo zabydlenosti a ohmatanosti, jakési oduševnění nánosem času (...) Sabi (stesk samoty, osamění) vyjadřuje melancholii filosofického odstupu, samotu nikoliv ve smyslu zoufalého mladického pocitu opuštěnosti, ale naopak sladkou samotu, ve které člověk může naslouchat hlasu vlastního nitra a zpěvu veškerenstva. (...) Anglicky se hosomi překládá jako slenderness neboli štíhlost – básnička musí mít svůj a být štíhlá. (...) A ten poslední tvůrčí princip je snad nejtěžší ze všech: šibumi (hořkost, strádmost)“ – Líman, A.: Úvodem. In: *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*, 1996, s. 11, 12, 13.

mňa fragment textu, ktorý tu o chvíľu odcitujem. Je zo spomienky na J. Špitza od E. Gindla, inak liptovskomikuláškého spolužiaka a priateľa I. Laučíka – *Nízke slnko nad panónskou rovinou* (vyšiel v čísle periodika *Kritika a kontext*, venovanom J. Špitzerovi, 2010, č. 40, s. 52). Uvedomujem si, že fragment spomienkového textu nemusí tak oslovovať ľudí, čo sa nedostali ani do marginálneho, letného, náhodného kontaktu s J. Špitzerom, pre ktorých je len menom z kníh a peripetii slovenského 20. storočia. Fragment textu E. Gindla dovoľm si tu „ponechať“ v latentnej súhre s básňou I. Laučíka, jej situáciou, témou, „rozpoložením“.

„Posledná spomienka na Juraja Špitza

Balkón pred nemocničnou izbou, v ktorej o niekoľko dní umrel. Neskorá jeseň, babie leto, nízke slnko nad panónskou rovinou. Ďuro ma požiadal, aby som mu pripomenul haiku Ivana Laučíka, ktoré som kedysi prečítal v Lýceu. Tu je:

*Jas člení dni
už zhoreli ozdoby
z mojich prístreší.“*

5. Úvaha nad básňou I. Laučíka *Prvé dojmy* pri všetkej meandrovitosti a fragmentárnych exkurzoch (k fungovaniu okna v slovenskej poézii alebo k „nemocničnému“ tematickému komplexu) hlási sa metodickou dimenziou k dávnej formulácii českého estetika a rusistu, hlavne však pôvodne fenomenologicky inšpirovaného mysliteľa vo veciach poézie a umenia Z. Mathausera: „... od poloh, kdy je dílo ,oknem do světa, neustále přecházíme k polohám, kdy nám dílo otevírá svou vlastní ,laboratoř, a nazpět...“⁹ – ~~Metafora „okna“ z teoretizujúceho tex-~~

9 Formulácia je z prenikavej úvahy z r. 1964 venovanej skôr dobovo príznačnej než pretrvávajúco význačnej práci vtedy sovietskeho, resp. ruského publicistu, esejistu, teoretizujúceho autora V. Turbina *Umenie a čas* (slovenský preklad od J. Klauču z r. 1963). Celá pasáž znie: „... právě v nejlepších dílech moderního umění je ,obnažení, ,rozklad‘ obrazu sám *prostředkem obrazotvorným*. Vůbec je třeba rozlišovat mezi takovým ,obnažováním‘ a ,rozkládáním‘ obrazu, které se děje jakoby z přebytku uměleckých sil, je obrazné, umocňující a spirálovité, a takovým, jež nastává z nedostatku uměleckých sil, je estétské a končí v bludném kruhu.“ Je to záležitost „*dialektický*“, „*extatický*“ a „*reflexivních*“ poloh při vnímání uměleckého díla (od poloh, kdy je dílo

vlastní ,laboratoř; a nazpět...“ – Metafora „okna“ z teoretizujúceho textu a konštitutívny, nosný moment z práve absolvovaného básnického textu sa stretávajú vzácné a zvláštne na pracovnom stole čitateľa-interpreta; to je však námet ponad možnosti aktuálnej úvahy. – Báseň I. Laučíka *Prvé dojmy* stavia nám pred oči fenomény alebo situácie, ktorými masívne, ba neraz extaticky, katastroficky býva zvieravo unášaný konečný ľudský život (Dasein – Wegsein); nevedie nás však k nim čelne, priamo, na spôsob nárazu, ale náznakovým predvedením „práce“ pamäti, smútenia, vôbec pripamätovania. Nie je to „obnažovanie“ „obrazu“ alebo „postupu“ z dávnych provokačných dôb avantgardy či neoavantgardy, ale „askéza“ vedomia v doslovnom zmysle vyčirujúceho, katarzného „cvičenia“.

* * *

Záver ako problematizujúca otázka: čo má spoločné úvaha nad *Prvými dojmami* I. Laučíka s témou autobiografie, resp. autobiografickosti, ako ju napokon ohlasovalo aj zvolené motto z P. de Mana?

1. V texte obsiahnuté pokynutia „stará mama“ a „moje staré haikú“ viedli čítanie k evidovaniu vecí a okolností, do ktorých sa metonymicky zakliesňovalo z hľadiska čitateľa latentné dianie, a k evidovaniu čítačnej pointy ako katarzného prepožičiavania hlasu, privolávania podoby.

2. Posuny vo formuláciách, z hľadiska jednotlivých básní kľúčových: „Som to stále ja“ (*Prvé dojmy*) a „Som to ja, čo tu ešte stojí?“ (*Močiare. Brocovo centrum*) nenaznačujú azda len labilný status potenciálnych lyrických „postáv“, lyrických „sujetov“ jednotlivých básní, ale aj krehkú triestivosť lyrického „ja“ Laučíkových textov, čo býva „evakuované“ domnelého centra básnického textu do prírodných, civilizačných a kultúrnych konfigurácií alebo fragmentov.

3. Intertextualita (evidentne H. Michaux, hypotetickejšie W. C.

oknem do sveta; neustále prechádzime k polohám, kedy nám dielo otvára svoju vlastnú ,laboratoř; a nazpět); při vnímání moderního uměleckého díla s prvky ,obnažení“ a analýz je tato dialektika zvláště intenzivní a závažná.“ – Stať Turbin, Turbina, s Turbinem?, in: Mathauser, Z.: *Nepopulární studie*, 1969, s. 179. – Masívne používanie pojmu „moderného umenia“, jeho apologetika text pri všetkej prenikavosti formulácií predsa len situujú do prvej polovice šesťdesiatych rokov.

Williams) je vlastne literárnoinšpiračnou auto-bio-grafiou básnika.

4. Z hermeneutickej triády „rozumenie“, „výklad“, „aplikácia“ „aplikácia“ nám dnes skôr asociuje s použitím všeobecnej právnej normy, textu zákona na jednotlivý prípad v súdnom konaní než s čítaním literárneho textu; avšak vtiahnutie literárneho textu do konkrétnej životnej situácie (tak trochu analogicky „aplikovaniu“ biblického textu v liturgickej, homiletickej, pastoračnej praxi) môže byť, mohlo by byť dosvedčením či rozvinutím jeho vlastnej estetickej povahy a významových možností – E. Gindlom dokumentované „aplikovanie“ haiku I. Laučíka vo vecne, nepateticky „hraničnej situácii“ J. Špitzera a latentná súhra tohto spomienkového textu s celkom básne *Prvé dojmy* I. Laučíka (vzniká však aj proti-otázka, či pre E. Gindla ako dôverného priateľského čitateľa poézie I. Laučíka pripomenuté haiku pri písaní spomienky nenieslo v sebe svoje latentne „nemocničné“ angažovanie, takto navodenú aureolu z básne *Prvé dojmy*?).

5. Napokon básnický text opakovane vstupuje do situácie čitateľa-interpreta, jeho aktuálne čítanie-písania sa problematizujúco zrkadlí v neveľkej iluminačnej básni, v rozpakoch z adresovania či dedikovania práce nad jej textom.

Literatúra:

JAKOBSON, Roman: Co je poezie? In: JAKOBSON, R.: *Poetická funkce*. Miroslav Červenka (ed.). Jinočany : H&H, 1995, s. 23 – 33.

LÍMAN, Antonín: Úvodem. In: *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Přeložil A. Líman. Praha : DharmaGaia, 1996, s. 5 – 14.

MAN, Paul de: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Ch. Menke. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1993.

MATHAUSER, Zdeněk: *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy*. Praha : Svoboda, 1969.

MIKULA, Valér: Mihalkovič, Jozef. In: *Slovník slovenských spisovatelov*. Valér Mikula (ed.). Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, 2. vyd., s. 377 – 379.

MIKULA, Valér: Vážená smútiaca rodina... In: *O interpretácii umeleckého textu 25*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2011, s. 193 – 195.

RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Praha : Mladá fronta, 1997. Český překlad ed. Josef Jařab.

TOMEŠ, Jan M.: Henri Michaux, slovo a tvar. In: *Souvislosti*, 1/35/1998, s. 175 – 185.

ZAJAC, Peter: Báseň na prahu počutelnosti. In: *Romboid*, roč. 39, 2004, č. 1, s. 63 – 71.

ZAMBOR, Ján: *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia.*

Bratislava : AOSS, 2005.

ŽOLKOVSKIJ, Alexander K.: Mesto okna v poetičeskom mire Pasternaka. In:

ŽOLKOVSKIJ, A. K. – ŠČEGLOV, J. K.: *Raboty po poetike vyrazitel'nosti.* Moskva

: Izdatel'skaja grupa „Progress“ „Univers“ 1996, s. 209 – 239.

Štúdia je čiastkovým výstupom z riešenia projektu Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945. APVV-0085-10. Riešiteľské pracovisko Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava; spoluriešiteľské pracovisko Trnavská univerzita v Trnave, Pedagogická fakulta. Zodpovedný riešiteľ za riešiteľské pracovisko: prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc. Zodpovedný riešiteľ za spoluriešiteľské pracovisko: prof. PaedDr. René Bílik, CSc.

Olga Stawińska

Jagelovská univerzita v Krakove

Konvencia autobiografického písania v próze Máriusa Kopcsaya *Medvedia skala*

Pokiaľ ide o odborné, literárnokritické poznámky k próze Máriusa Kopcsaya, môžeme spozorovať, že vynikajúco odzrkadľujú aj kritériá recepcie laických čitateľov jeho textov. Dá sa povedať, že protagonista je rozhodujúcim bodom záujmu v konštrukcii textov celej doterajšej tvorby prozaika. Centrálnu úlohu zohráva hrdina. Je komponentom, okolo ktorého prebiehajú vášnivé diskusie – vášnivejšie než tie, týkajúce sa štýlu či samotnej konštrukcie prózy.¹ Čím môžeme vysvetliť tento zvýšený záujem o protagonistu? Poľská literárna vedkyňa Hanna Gosková poukazuje na fakt, že z historického hľadiska si samotná stratégia začleňovania literárnej postavy do textu biografie kládla za cieľ umožniť hlbšiu identifikáciu s jej hrdinom. Spájalo sa to na jednej strane so subjektivizáciou autobiografickej informácie, na druhej strane s výrazným odkazom na životnú autenticitu ako referenčný bod (Gosk, 2002, s. 57). Pritom dôležitá nie je ani tak zhoda literárneho obrazu s realitou, ako sám fakt rozprávania o svojom živote. Európsky človek sa dostáva do stredu pozornosti literatúry až v období renesancie a v tom istom období sme konfrontovaní s antropologizáciou koncepcie románu. Človek sa postupne stáva dominantou nových literárnych žánrov, vrátane tých, ktoré sa nám môžu javiť ako veľmi užitočné v analýze Kopcsayových textov. V tejto súvislosti spomeniem predovšetkým iniciačný, edukačný a pedagogický román, román o dospievaní a s ním spojený vývojový román. Koncepčný rámec týchto žánrov si je natoľko

1 Postave a spôsobom jej modelovania v tvorbe M. Kopcsaya sú venované napríklad štúdie Marty Součkovéj *Na ceste k permanentnej katastrofe*, Rafała Majerka *Bohater naszych czasów? Uwagi o prozie Máriausa Kopcsaya*, Gabriely Mihalkovej *Outsiderstvo ako voľba v súčasnej sloveskej próze*. Na vytvorenie špecifického typu protagonistu, „mladého človeka neschopného vyrovnat sa so životom“, poukázal vo svojej krátkej charakteristike tvorby M. Kopcsaya napríklad aj Ladislav Čúzy v monografii *Slovenská literatúra po roku 1989*.

blízky, že sa často líšia iba malými nuansami. Nerada by som prispe-
la k zavádzaniu zbytočne zmätených pojmov a z čisto typologického
hľadiska súhlasím s Bolesławom Hadaczkom, ktorý načrtnol nasledujúci
vzťah: vývojový román (*Entwicklungsroman*) ako románová obmena
je vo vzťahu k edukačnému románu (*Bildungsroman*), pedagogickému
(*Erziehungroman*) a antiedukačnému románu nadradený. Deje sa tak,
presvedča nás teoretik, pretože pojem „vývojový“ má širší pojmový
rozsah, kým pojmy „edukačný“, „pedagogický“ a „antiedukačný“ sú iba
isté aspekty tohto vývoja (Hadaczek, 1985, s. 9). Podľa môjho názoru
doterajšia Kopcsayova tvorba nesie výrazné rysy vývojového románu
(alebo skôr jeho špecifickej, odvrátenej obmeny, akéhosi missentwic-
klungsrománu) so zámerným využitím konvencie autobiografického
písania.

Konštitutívnym rysom žánru, ktorému sa venujeme, je vývoj pro-
tagonistu chápaný v najväčšom možnom rozsahu – nielen ako biologic-
ké dospievanie, ale predovšetkým ako dozrievanie k plnej participácii
v spoločnosti. Poetika vývojového románu vychádza zo snahy hrdinu
spoznať samého seba prostredníctvom pochopenia sveta, v ktorom žije
a funguje. Iniciačný a vývojový román sa takisto zaoberajú otázkami
prekračovania hranice viny, ponorenia sa do hriechu, no najdôležitej-
šou zostáva formovanie individuálnej identity. Táto kategória príbehov
už od svojho začiatku tiahla k nadpriemerným prvkom autobiografic-
kého jadra (spomeniem napríklad klasické nemecké bildungsromány
počínajúc Goetheho *Wilhelmom Meistrom*).

Poľský literárny vedec Przemysław Czapliński prichádza k záveru,
že výsadné postavenie vývojových a iniciačných románov je sympto-
matické pre prelomové momenty. Tento typ literatúry podľa neho pod-
poruje premenu estetiky. V poľskej literatúre deväťdesiatych rokov mô-
žeme hovoriť priamo o móde textov, ktoré zámerne využívajú konvencie
bildungsrománu, sústredené nielen na materiál skutočnej autobiogra-
fie, ale aj na autobiografickú fabuláciu ako základnú inšpiráciu. Autori
využívajúci vo svojich textoch substanciu biografie hrdinu ju klasifi-
kovali ako zložku, ktorá zjednocuje text, a jej zaradenie do dejín ge-
nerácie, prostredia, národa alebo ľudstva nebolo pre nich vždy nutné
(Gosk, 2002, s. 60). Uprednostňovali teda predstavovanie biografie
postáv na úrovni individuálneho osudu v protiklade ku kolektívnym

konfrontáciám s História. Texty si kladli za cieľ diagnózu identity sú-
časného hrdinu, pričom je symptomatické, že protagonista spravidla
niesol črty problémového hrdinu, človeka dotknutého traumou (či už
ide o vojnu alebo socialistický systém pred rokom 1989). Pre analyzo-
vané texty bolo charakteristické prelínanie sa konvencie fabulačnej au-
tobiografickej prózy so schémou vývojového románu (v jeho najširšom
rozsahu).

Vývojové romány ukazovali dichotómiu biografie hrdinu: pred
iniciáciou a po nej, pričom zvyčajne dosť radikálne prisudzovali väčšiu
váhu etape nevinnosti vo vzťahu k dospeljej etape. Tento model je v po-
slednom románe M. Kopcsaya *Medvedia skala* akosi prevrátený. Jeho
základ tvorili muky vývoja jedinca, vyplývajúce zo zle chápanej peda-
gogiky, z potreby zasvätenia do sociálneho sveta, riadiaceho sa inými
pravidlami, než boli tie, ktoré sa podieľali na jeho výchove. V prípade
Medvedej skaly teda máme do činenia skôr s antiedukačným románom,
missbildungsrománom, nepodarenou snahou o dosiahnutie harmónie
so svetom, s akousi antibiografiou.

Hlavným hrdinom románu M. Kopcsaya je stále ten istý, čitateľom
dobré známy typ človeka, frustrovaného nezhodou medzi skutočným
priestorom reality a vlastnými predstavami o jej ideálnom tvare. Autor
v ďalšej knihe zostáva verný tragickému obrazu (anti)hrdinu, ktorý síce
fyzicky dozrieva (alebo presnejšie povedané: starne), ale nedospieva
v zmysle, v akom táto činnosť tvorí obsah tradičných bildungsrománov
a spája sa so všeobecnými názormi na získavanie vedomostí, múdrosti
a životnej vynaliezavosti. Aj v tomto prípade M. Kopcsay konfrontuje
neidylické detstvo s neuspokojivým životom dospelého protagonistu,
pričom kladie dôraz na neschopnosť dosiahnuť plnosť existencie v akej-
koľvek fáze ľudského života.

Individuálna identita hrdinu je v románe konštruovaná pomocou
autobiografických spomienok. Minulosť a prítomnosť destabilizujú in-
dividuálnu kontinuitu skúseností rovnako ako identitu, a zároveň aktu-
alizujú koncept obeť – ideu, ktorú dokáže upokojiť vedomie životné-
ho zlyhania a dať jej spásanosný, mesianistický zmysel. Vstup do roly
obeť je, okrem techník vyhovárania sa, dištancovania, fascinácie a dis-
kvalifikácie, jeden z typických, opakujúcich sa vzorov opisovania tra-
umatickej minulosti (Moller – Tschuggnall – Welzer, 2009, s. 352). Túto

konceptiu dotvára jedna zo základných kategórií vývojového románu – *Turmoil*. Ide o prekážku, ktorú hrdina musí prekonať, aby dokončil socializáciu, vstúpil do dospeléj fázy bytia a dosiahol koherentnú identitu. U Kopcsaya je to naopak: dospievanie a dozrievanie nespočívajú v tvarovaní sa ako uceleného celku, ale v úplnom pozbavení sa celistvosti, v rozdeľovaní vlastných skúseností a pocitu nespojitosti. Tragédia Kopcsayových postáv spočíva v tom, že sám život je nimi vnímaný ako neprekonateľný a základný *Turmoil* – prekážka na ceste k šťastnej existencii.

Scenár vývoja komponovaný do príbehu *Medvedej skaly* sa odohráva v troch priestoroch: v skutočnom, v symbolicko-onirickom a vo fantastickom. Skutočný priestor sa realizuje v aktuálnych situáciách – výlet do prírody, uviaznutie v skalnom výstupku, problémy spojené so zmenami zavedenými v práci. Symbolicko-onirický priestor vyplňajú v texte väčšinou sny a spomienky, t. j. prvky typické pre obdobie dospievania. Hrdina uväznený v skalnom výstupku prežíva v prítomnosti silnú psychickú krízu a hľadá spasenie v kontemplácii vlastného vývoja, v ponorení sa do vlastného života. Práve vďaka tomu román nadobúda autobiografické črty. Je to niečo ako „životopis v procese vytvárania“ (Lejeune, 2007, s. 182). Hlavný hrdina spomína na udalosti z detstva, mladosti i nedávnej minulosti. Ich výber a charakter nám o ňom veľa hovoria. Vedci zaoberajúci sa problematikou pamäti sa väčšinou zhodujú v tom, že autobiografická pamäť je skôr systémom viery než zberom faktov, ktoré môžu byť objektívne pravdivé alebo nepravdivé. M. Kopcsay spomínajúc na obdobie detstva kreslí obraz minulosti ako čas plný premárnených príležitostí, tajomstiev a nedorozumenia. Pocit nepatrnosti a odcudzenia dobre zobrazuje v texte často privolaná dilema hrdinu: „*bolo jasné, že chodím do druhej triedy, potom, cez prázdniny, to už také jasné nebolo. Chodím ešte do druhej? Alebo už do tretej?*“ (Kopcsay, 2009, s. 40). Hrdina sa už v detstve nachádza niekde na pomedzí, na území krajiny nikoho, ktorú obýva iba on sám, outsider z nutnosti. Rozprávač-autor pri konštruovaní postavy sociálneho stroskotanca zdôrazňuje v prítomnosti aj minulosti hlavne tie situácie, v ktorých protagonist trpel, zosmiešnil sa alebo nevedel správne a pohotovo reagovať. M. Kopcsay sa tak hrá s odvrátenou konvenciou tradičného vývojového románu, v ktorej protagonista harmo-

nicky kráča od nevinnosti k dospelosti, z rodinného kruhu do širého sveta.

Spomienky nie sú usporiadané pravidelným priebehom rozprávania.

Aleatorické pozorovania pripomínajú zápis jednotlivých filmových klapiek. Autor napriek pokusom nie je schopný urobiť z nich celok, neponúka žiaden celistvý záber. Jeho pamäť sa podobá na starý, nefunkčný fotoaparát, ktorým sa hlavný hrdina chváli pred kamarátmi. Autobiografická pamäť, základ individuálnej identity, sa pripomína fotografiami, ktoré vyvolával dedkov známy: fotky, ktoré boli: „*šedivé, hrubozrnné, ale pri dobrej vôli sa dalo rozoznať, čo na nich je*“ (tamže, s. 42). Inokedy je hrdinova pamäť úplne prázdna. Ak považujeme pamäť za súčasť ľudskej osobnosti zodpovednú za pocit identity a jej stabilitu, jej deficit môže implikovať krízu identity hrdinu. Rozprávač-autor presieva cez sito privolané spomienky a dôsledne ich používa pri stavbe vlastného, ironicko-tragického image. Aktivuje sa tak komunikačná funkcia autobiografickej výpovede, ktorá si kladie za cieľ informovať čitateľov o pozícii protagonistu, v minulosti a súčasnosti zastávanej v skupine alebo spoločnosti. Pritom nastupuje ešte jedna otázka. Ak súhlasíme s Janom Assmanom, že „pamäť sa vyvíja v človeku spolu s procesom jeho socializácie“ (Assman, 2009, s. 66), môžeme pozorovať, že v prípade protagonistu *Medvedej skaly* M. Kopcsay do vlastnej biografie neimportuje žiadne skúsenosti spojené so socializáciou. V tomto aspekte sa román mení na antivývojový a antiedukačný – nekoná sa iniciácia, či už vzhľadom na fakt, že hrdina nesúhlasí s akceptovaním pravidiel stanovených spoločnosťou, alebo naopak, spoločnosť nepripúšťa zapojenie jedinca do vlastných štruktúr. Avšak v prípade analyzovaného charakteru nemáme reálny dôvod hovoriť o dobrovoľnej voľbe. V románe *Medvedia skala* je najpravdepodobnejšou príčinou odmietnutia protagonistu ťažoba výchovy a detstva prežitého v socialistickom režime. Konflikty vyvolané rozporom v principiálnych hodnotách, ktorým boli verné dva odlišné svetonázory, nedovolili dospievajúcemu hrdinovi socializovať sa, naplno sa zúčastniť na spoločenskom živote a rozvíjať participáciu v kapitalistickom systéme. Zjednodušene povedané: kapitalistická socializácia spočíva v pripravovaní chlapcov podľa modelov Indiana Jonesa alebo Jamesa Bonda (výsledkom takéhoto

úspešného začlenenia sa do spoločnosti je postava Güntera Schwocha, mladého, nekompromisného muža), zatiaľ čo predošlý systém kultivoval naučenú bezmocnosť a moc produkovala charaktery neskôr označované ako *homo sovieticus*.

Ako tretí priestor sme identifikovali fantastický priestor – územie snov, „paralelných vesmírov“, v ktorých protagonista neexistuje ako kaľkovský hrdina, presvedčený o zbytočnej potrebe prijatia hocijakých opatrení. Na tomto území je odvážny, bojovný a úspešný: „*Odpovie mi niekto? Zrúkol som. Nahromadená energia mi vošla do rúk, ktoré zodvihli celý kancelársky stolík aj so šuplíkmi a hodili ho celou silou na zem. Áno, ak by bolo štiepenie vesmírov aspoň trochu spravodlivé, práve na tomto mieste by ležal Schwoch presne tak, aby sa jeho lebka ocitla v dráhe lietacieho nábytku a ten by z nej vytlákol to, čo robí Schwocha Schwochom (...)* Tak som to vtedy cítil, ale ostal som i naďalej vo vesmíre, v ktorom som sa nestal vrahom, ale len lojálnym zamestnancom firmy pohltenej v rámci globalizácie dravým zahraničným kapitálom“ (Kopcsay, 2009, s. 18). Autobiografickú maticu používa M. Kopcsay aj v samotnej konštrukcii textu, vo vzťahu autor – rozprávač. Rozprávač sa angažuje v predmete svojho príbehu a empaticky sa ponára do vývoja hrdinu. Spolu tvoria tím pripomínajúci nerozdeliteľné dvojčatá.

Kopcsayov hrdina, takisto ako klasickí traumatickí hrdinovia, protagonisti presýtení utrpením spôsobeným História, samotou, pocitom odcudzenia medzi druhými ľuďmi, sa vytrháva zo svojho prostredia, uteká (motív putovania, samotného cestovania) a hľadá si prístrešia (paralelné vesmíry), no ani tie neaktivizujú jeho ambície, pretože sú umiestnené v úzkych rámcach malej stability – „zarobiť peniažky, zariadiť si život“ (tamže, s. 81).

P. Czaplínski vo svojej analýze poľských vývojových románov deväťdesiatych rokov objavil dva spôsoby kontaktu s čitateľom. Prvým je *dohoda prostredníctvom biografie*, odvolávajúca sa na najnovšie dejiny, ktoré sa stavajú kontextom pre konkrétny, mytologizovaný životopis hrdinu. Druhý predstavuje *dohoda prostredníctvom konvencie*, ktorá u recipienta predpokladá znalosť fabulárnych vzorcov a schém rozprávania (Czaplínski, 1997, s. 204). Keďže existenciálne skúsenosti autora-rozprávača *Medvedej skaly* tvoria základ tohto textu, naznačovalo by to možnosť priradiť ho k prvej skupine v Czaplínského typológii.

No napriek tomu nemôžeme hovoriť o tejto próze ako o ostentatívnej, klasickej autobiografii, minimálne vzhľadom na netypického, zlyhajúceho a nezaujímavého protagonistu, takisto vzhľadom na poetiku bildungsrománu a social science fiction a hlavne kvôli hre s konvenciou autobiografie, čím sa *Medvedia skala* zaraďuje do širšieho okruhu moderných románov, koncentrujúcich sa na spoločenský život súčasného človeka a jeho rôzne motivované problémy.

Pramene:

KOPCSAY, Mária: *Medvedia skala*. Bratislava : Kalligram, 2009.

Literatúra:

ASSMAN, Jan: Kultura pamięci. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Antologiu zostavila a úvod napísala Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009. CZAPLIŃSKI, Przemysław: *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976 – 1996*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1997.

ČÚZY, Ladislav: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava : LIC, 2007.

GOSK, Hanna: *Bohater swoich czasów*. Izabelin : Świat Literacki, 2002.

HADACZEK, Bolesław: *Polska powieść rozwojowa w dwudziestolecie międzywojennym*. Szczecin : Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Szczecinie, 1985.

LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu*. Kraków : Universitas, 1997.

MAJEREK, Rafał: Bohater naszych czasów? Uwagi o prozie Mária Kopcsaya. In: *Pamiętnik Słowiański*, t. 60, z. 10. Kraków, 2010, s. 21 – 35.

MIHALKOVÁ, Gabriela: Outsiderstvo ako voľba v súčasnej slovenskej próze. In: *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2008, s. 143 – 148.

MOLLER, Sabine – TSCHUGGNALL, Karoline – WELZER, Harald: „Dziadek nie był nazistą“. Narodowy socjalizm I Holokaust w pamięci rodzinnej. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Antologiu zostavila a úvod napísala Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 351 – 410.

On je moje Jeho

I.

„Má dva soky: První ho svírá zezadu, odkud vzešel. Druhý mu překážá v postupu vpřed. Bojuje s oběma. Vlastně mu ten první pomáhá v boji s druhým, neboť ho tlačí dopředu a zrovna tak ten druhý mu pomáhá v boji s prvním; neboť ho přece tlačí zpátky. Ale tak je tomu jen teoreticky. Neboť nejsou tu jen ti dva sokové, nýbrž i on sám, a kdo vlastně ví, co on zamýšlí? Rozhodně sní o tom, že jednou v nestřeženém okamžiku – to by ovšem musela být noc, tak temná, jak žádná ještě nebyla – vyskočí z bojové linie a za své bojové zkušenosti bude ustanoven soudcem nad oběma soky, kteří spolu bojují“ (Kafka, 1991, s. 60).

Pohľad do zrkadla Kafkovho **Ja** zaznamenaného v **tretej osobe** nazval prekladateľ Rio Preisner „objektívizujúcim prerústaním“. Napríklad konvergencia Ja: On prerastá nielen do protikladnosti Subjekt – Objekt, ale aj „odhaluje skrytú trhlinu, rozpor v existencii človeka (...) rozpor, jímž se existence teprve přesne vymezuje“ (Preisner, 1991, s. 115).

Môžeme predpokladať, že do tohto jedinečne osobitého zrkadla nakukli naratívni autori najrôznejšieho talentu. Kvôli dosť široko rozkročenej téme o autobiografickom písaní (ale aj maľovaní, sochaní, nakrúcaní a pod.) však nebude treba vychádzať z príliš všeobecnej charakteristiky autorov, ktorí vlastné myšlienkové procesy predstavili komentárom, denníkovým záznamom či inou viac-menej skrytou projekciou analytických úvah či morálneho zovšeobecnenia v ľubovoľnej konfigurácii Ja – On, Ja – Ty, Oni – Ja.

Napriek tomu k jednému podmieňujúcemu faktoru sa priznať treba. O autobiografickom režime budeme uvažovať iba v okruhu autorov, ktorí v rozpoznateľnej miere vedeli vlastné existenciálne úzkosti premietnuť na vnímanie niektorej zo spomenutých konfigurácií.

II.

Autoportrét z podstaty veci, teda z podstaty **portrétu seba samého**, „objektívne prerastá“ témou najrôznejších autobiografických režimov tvorby. Na Slovensku sa kariéra žánru autoportrétu síce nezačína v čase, keď sa za Alpami, ale aj inde rozprestrela renesančné sebaspytovanie sebavedomej individuality, napriek tomu aj tu sa žánru darilo. V minulom storočí priam príkladne. Maliar Milan Laluha vytvoril galériu dobrej tisícky autoportrétov, ktoré okrem iných zaujali aj Dominika Tatarku ako jedinečná výtvarná ľudská komédia: „Toto všetko, čo tu vidíte, som ja. Výtvarný výraz je výrazom prítomnosti toho druhého, trebárs mňa, Laluha, človeka, maliara odkiaľsi zo strednej Európy. (...) Táto celá galéria (...) súčasníkov – to všetko sme my, sme ja, ja, váš súčasník a spoločník, účastník vášho snenia a zúfalstva. Ťažko by sme si spomenuli na obdobnú výtvarnú ľudskú komédiu v súčasnosti, akou je Laluha sebaironická spoločnosť autoportrétov“ (bližšie pozri *Katalóg výstavy Milan Laluha – autoportréty v Galérii mladých na Mostovej ulici v Bratislave*, jún-júl 1969, nepag.).

Laluho autoportréty nás však zároveň upozorňujú na zvláštne miesto v širšie ponímanom autobiografizme.

Laluha, maliar životných istôt, v čase prvej výstavy jeho autoportrétov v publikovanom rozhovore povedal: „V určitom štádiu som schopný namaľovať zopár obrazov, o ktorých som presvedčený, že mi vyšli, že sú plné, a ak práve vtedy nakreslím autoportrét, ten vôbec nie je pokojný, naopak, svedčí o trápení, o zápase, o rozorvanosti, čo je celkom iné ako zároveň urobené obrazy. Možno ma trápi niečo, čo neviem vyriešiť, mne záhadný rozpor“ (*Matičné čítanie*, 1969, č. 11, 26. 5. 1969). Pravda, nielen mňa zaujala Laluha výstižná autocharakteristika pochybností. Veď aj D. Tatarka (reagujúc na predchádzajúcu vetu z môjho rozhovoru s Lalahom – akoby mohlo byť zrejmé – v *Matičnom čítaní* a. d. 1969) svoju katalógovú úvahu začal konštatáciou: „Keď si rozostavíme a či rozviníme diachronicky a synchronicky výtvarné dielo Milana Laluha, na jednej strane jeho kresby a najmä súvislý zástup autoportrétov – a na druhej strane jeho maľbu, bude sa nám zdať, že toto dielo sa dichotomicky rozdeľuje. Mohli by sme hovoriť o dvojpoľnosti, dvojdomosti a napätí dvoch tendencií medzi maľbou, tvorbou

farebných objektov a komunikatívnosťou kresbovej expresie“ (*Katalóg výstavy Milan Laluha – autoportréty v Galérii mladých na Mostovej ulici v Bratislave*, jún-júl 1969, nepag.). Neskôr aj Oskár Čepan konštatoval, že „za všetkým zobrazeným, čo mimochodom tvorí iba popredie obrazu, sa rozprestierajú temné končiny nie už celkom evidentných významov“ (Čepan, 1991, s. 105).

Podstatne sofistikovanejší príklad širšie ponímaného autobiografizmu pochádza z ateliérov otca Jána a syna Mariána Mudrochovcov. Otcove portréty seba samého poznáme zo začiatku tridsiatych rokov ako kubistickú lekciu. Absolvoval ju poslucháč prvých ročníkov Akadémie výtvarných umení v Prahe. Na niektorých kresbách kubistickú analýzu objemu len naznačil, na iných v hustejšej sieti geometrických plôšok predstavil harmonickú skladbu vlastného portrétu. Ďalší súbor autoportrétov pochádza z rokov 1940 – 1943. Lenže tieto autoportréty sú namaľované rásnymi ťahmi a rovnako razantne zavŕšené obkružujúcimi čiernymi líniami. Z kubizujúcej syntézy rozložených objemov však veľa nezostalo, hoci ani teraz nechýbala pevná stredoosová vystavanosť. Oproti sústredenému výskumu tvaru spreď ôsmich rokov však divák predovšetkým zaujme spýtavý pohľad plný otázok o zmysle jestvovania. Zmienky o zmene pohľadu aj o konštruovanosti treba považovať za významné.

Syn Marián, sedem rokov po otcovej smrti a päť rokov po absolvovaní Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, vytvoril sériu grafik s názvom *Konvergenie* (1976, ofset, sieťotlač, akryl, 49 x 49). A tak pred autobiografickým pozadím vykročil na komplikovanú cestu postupného *vzájomného zblížovania* sa s autoritatívnym tieňom otca Jána. Lenže takmer stovka ofsetových reprodukcí s výrazným autor-ským zásahom M. Mudrocha do Rembrandtovho *Autoportrétu* (okolo 1658, Kunsthistorisches Museum Wien) bola len podkladom postupne prekrývaným farebnými variáciami siete šrafúr, na ktoré syn redukoval otcov fotografický portrét.¹ Zjavná konfrontácia dvoch obrazov, dvoch výtvarných techník aj ľahko čitateľné kódy rôznych kultúr boli už dáv-

1 Na filiaciu Rembrandt – J. Mudroch je potrebné pozerat sa ozaj citlivo. Rembrandt patrila medzi Mudrochove lásky a určite o diele barokového génia uvažoval aj v súvislosti s vlastnou tvorbou, najmä v čase, ktorý prial vulgárnym zjednodušeniam. Vlastne celkom elegantne sa „klasickými“ tvárnymi prostriedkami obrňoval voči plneniu propagandistických požiadaviek.

nejšie interpretované ako „potreba formulovať novými prostriedky svoj vlastný vzťah k tradícii nejsoukromnejší“ (Jiří Valoch). Inak povedané, bolo potrebné už **(s)formulované** autobiografické pozadie **preformulovať** premenou obrazu **novými prostriedkami**.

Konvergenie M. Mudrocha spreď tridsiatich piatich rokov sú programovo analytickým výtvarným dielom. Koncept výtvarného skúmania bol východiskom postupného precizovania nesymbolického jazyka čistej minimalistickej formy. A predsa nás odkazuje k celému kľbku symbolov. Prepletanie ich významov sa začalo samotným pomenovaním. Veď konvergenca je nielen **vzájomné zblížovanie**, ale aj vývoj podobných štruktúr pod vplyvom rozličných podmienok, a zároveň i výskyt podobných kultúrnych prvkov, ktoré vznikli nezávisle od seba. Pritom nemožno zabudnúť, že išlo o vážne sebadefinovanie syna prostredníctvom priznania sa k značne komplikovanému vzťahu k otcovmu umeleckému odkazu.

Po rade ďalších analytických prieskumov s kresbou a tlačiarenskými postupmi, teda s takmer jeho výlučnými výtvarnými inštrumentmi, M. Mudroch v roku 1980 vytvoril *Autoportrét* (ofset, 40 x 29,5). Na tomto grafickom liste s využitím slepotlačového od-tlačku hlboko leptaného štočka išlo o tlač čiernou farbou na čierny papier. Tomuto spôsobu zostal autor na dlhé roky verný. Podkladom *Autoportrétu* sa stala jedna fáza z pohybových štúdií mužského aktu, ktoré koncom 19. storočia zhotovil Eadweard Muybridge. Mudroch o rok niekoľkokrát zopakoval motív *Autoportrétu* na kresbách ceruzou na čiernom prírodnom papieri. Zväčšený formát (85 x 60) zdôraznil analýzu pohybu podľa obrazu z rovnakého políčka Muybridgeovej štúdie. Nešlo však len o precíznejšie skúmanie rozfázovaného pohybu, veď radikálnu redukciu dvoch černí prezentoval už v grafickej podobe a ani médium kresby rovnako nejako významnejšie nemenilo štylizované prvky figuratívneho námetu ani prvky organizujúce obrazovú plochu. Postavu *autoportrétu* zasúvajúcu sa do priestoru však kresbou interpretoval nuansovejšie, linková šrafúra priestor otvára a robí ho tajomnejším ako ofsetová jednoznačnosť. Zrejme toto jemné formálne obohatenie ovplyvnilo smerovanie k novému obrazovému systému nielen *autoportrétu*, ale aj toho, čo Mudroch neskôr pomenoval **možnosťou priestoru**.

Možnosti priestoru sa rovnajú možnostiam **autoportrétu**, ktorý v citácii Muybridgeovho mužského aktu nechal odchádzať do tmavosivým grafitom čiastočne vyšrafovej čieroty plochy obrazu. Zopár otázok tu napadne každému. Môže mať portrét seba samého, ktorý je zviazaný s tajomným životom čiernej farby, volajáký pozitív? Alebo: ako by sa mohol autoportrét odosobniť prostredníctvom čiernej (ne)farby? Veď čierna farba v podstate ponúka jednoduchú istotu už len tým, že na obraze eliminuje osobitosť vyjadrenia, a tak na ňom minimalizuje bezprostredné zmyslové asociácie. Jednoducho sme sa pozerali na zradný **Autoportrét** autora, ktorý aj o Františkovi Xaverovi Messerschmidtovi uvažuje len ako o **Ilúzii ilúzie**.

III.

Predpokladám, že môžeme hovoriť o akej takej úmere medzi artefaktmi s autobiografickým pozadím a metaforicky vnímaným „**kultúrnym obratom**“. **Kultúre** tu prináleží platnosť kľúčového slova, **obrat** zahŕňa aj autobiografickú formu. Teda o autobiografickosti uvažujeme ako o základnom prvku organizácie materiálu v médiu zvolenom umelcom. Rovnako uvažujeme aj o tom, ako sa autobiografickosť demonštrovala v skladbe onoho materiálu a ako spoludefinovala jeho konštrukciu.

Napokon, keby sa výskyt diel s autobiografickým pozadím – v určitom vymedzenom časovom úseku – stal ozaj značný, mohli by sme k nim pristúpiť aj s interpretačným kľúčom pojmu „pole“, ktorého autorom je vplyvný francúzsky sociológ Pierre Bourdieu. Pojem „pole“ – umelecké, výtvarné, literárne, vedecké a pod. – vystihuje tú ktorú oblasť vo chvíli, keď v nej získava takú mieru autonómnosti, že v rámci nejakej konkrétnej kultúry môžeme hovoriť o nezávislosti tej oblasti a schopnosti tvoriť (nové) kultúrne konvencie.

Uvediem jeden príklad za ostatné.

Päťdesiat rokov po nakrútení štyroch filmov, ktoré poznáme ako tetralógiu odumierania citov režiséra Michelangela Antonionihho (*Dobrodružstvo*, 1959; *Noc*, 1961; *Zatmenie*, 1962; *Červená pustatina*, 1964), sa svet aj svet kinematografie radikálne zmenili. Nezmenili sa však skutočnosti úzkostného prežívania existenciálne vyhranených situácií

ani nezvyčajne demonštrované zneistenie v medziludských vzťahoch či vzťah jedinca k realite. Práve preto umelecká presvedčivosť a analytická krása Antonionihho filmov zostáva úchvatným svedectvom o vytvorení „pole“, na ktorom sa v priestore šiestej dekády 20. storočia tak náramne darilo práve novým kultúrnym konvenciám.

Odcudzenie bolo stokrát omieľanou diagnózou Antonionihho tetralógie. V perspektíve úzkostného pohľadu, tobôž hysterického krčča, pretrvávajú existenciálne témy. Zrejmy dôvod, že doterajšie interpretácie tetralógie odumierania citov sa orientovali na veľmi určité uvedomenie si (zdôraznenej) dejinnosti šesťdesiatych rokov 20. storočia. Tie filmy boli vnímané ako hlbokomyselné podobenstvá odcudzenia sa človeka človeku. Boli teda oceňované v rovine témy. Dnes však môžeme dôvodne predpokladať, že plnokrvný filmár Antonioni sa neuspokojil ani s vyrozprávaním veľmi osobných príbehov. On totiž zamýšľal obrazmi vyrozprávať aj príbeh zásadnej zmeny filmovej narácie, pretože všetko to, čo sa mu v tetralógii zaplietlo do uvedomovania si onej (zdôraznenej) dejinnosti, videl **pohľadom, ktorý zmenil film**.

Lenže heideggerovská otázka otázok – *aký ma zmysel moje jestvovanie* – bytovala zrejme niekde inde na začiatku šesťdesiatych rokov 20. storočia a niekde inde na jeho konci. Naviac, ak si priznáme, že Antonionihho odcudzenými hrdinami v absurdnom svete boli ženy a muži celkom okato strácali nezastupiteľnú úlohu rešpektovaných autorít. Na prvý pohľad zámerná prekážka autobiografického konštruovania umeleckého materiálu.

Antonionihho tetralógia vznikla v priebehu piatich rokov (1959 – 1964), teda v rokoch završujúcich rozkvet talianskeho hospodárstva.² Napriek tomu v každom filme Antonionihho tetralógie funguje súbor odkazov na veľkú nedôveru voči predstieraným istotám rýchleho tempa hospodárskeho rastu. Jeho obrazové videnie tak originálne ponúka nevtieravú paralelu medzi konštruovateľnosťou obrazov a konštruovateľnosťou sveta. Rovnakým kľúčom odkrýva významové znaky mužských protagonistov – niekedy až nelútostne, čiže z pohľadu režiséra masochisticky – korigované ženskými postavami.

² Talianska ekonomika v rokoch 1950 – 1963, počas koalíčných vlád zostavených kresťanským demokratom Alcідom de Gasperim, zaznamenala najrýchlejšie tempo rastu zo všetkých západoeurópskych krajín okrem Spolkovej republiky Nemecko.

Úspešný staviteľ Sandro (*Dobrodružstvo*), rovnako úspešný spisovateľ Giovanni Pontano (*Noc*), intelektuál Ricardo, burzový maklér Piero (*Zatmenie*), mladý továrnik Ugo a jeho obchodný partner Corrado Zeller (*Červená pustatina*) sú bohatí muži, aktívne sa zúčastňujúci na tempe hospodárskeho vzostupu. Ich život v hojnosti však provokujúco zrkadlí lichotenie spisovateľa Pontana miliardárovi: „*Vy priemyselníci máte výhodu, že pracujete so skutočnými ľuďmi, so skutočnými domami, so skutočnými mestami, rytmus života a času je vo vašich rukách, budúcnosť je vo vašich rukách.*“ Paradoxom je, že Gherardini túži akurát tak po budúcnosti, ktorá sa nikdy nezačne (*Noc*).

Ich ženské náprotivky sa síce niekedy vyjadria cynicky: „*Nemôžem spať s chlapom, ktorý zarába menej ako ja*“ (*Červená pustatina*). Alebo s aristokratickou gráciou dokážu „nič nevidieť“ (*Dobrodružstvo*). Alebo na otázku autora, či milostivá čítala jeho knihy, vedia odpovedať s úprimnosťou zbohatlíka: „*Preboha, to vyzerám tak frivolne?*“ (*Noc*). Lenže ozajstné partnerky úspešných mužov zrkadlia bezbrehú úzkosť. Často sú depresívne, niekedy hysterické, vždy nedôverčivé. Antonioniho hrdinky ozaj viac trpia ako ich úspešní muži, ale ani nič iné neriešia. A keď riešia, potom len spolu s ďalším slabochom.

Antonioni v tetralógii odumierania citov prezentoval autobiografickosť štyrmi portrétmi – v tom čase aj – jeho životnej partnerky. Monica Vittiová bola ono skvelé On, snímané zo štyroch uhlov pohľadu. Po tetralógii hlbokých partnerských kríz však Antonioni v meste nad Temžou nakrútil svoju najslávnejšiu snímku *Zväčšenina* (1966). Nakrútil absolútne zneistenie *tvorcu pohľadov*.

Napokon, kto iný ak nie filmový režisér je tu už viac ako sto rokov suverénnym tvorcom pohľadov.

IV.

Alta Vášová napísala krehkú knižku čoraz nezvyčajnejšej váhy. Váhy slova. Aj preto sa nazdávam, že čítať dvadsať textových situácií *Sfarbenia* na autobiografickom pozadí je ozaj vhodné, lebo A. Vášová sa od autobiografického pozadia – prinajmenšom od *Ostrovov nepamäti* – nevzdialila ani o povestnú piad.

Vášovej farby sú farby prírodné a v doslovnom znení prírodou rozmazané, hoci spisovateľka sa s nimi nijako nemazná. Ani s pieskom, ani so snehom či s bahnom, so železom, s uhlom či s bridlicou. Určite si zvláštne, čiže nie tradične vychutnáva trávovosť farby trávy, slnečnicovosť farby slnečnice, baklažánovosť baklažánu, citrónovosť či medovosť. Rovnako tak aj farieb nejednoducho uchopiteľných, ako je myšacia, mydlová, svetelná, nebeská, jagavá a pletová. A všetky farby kvetinových detí. Pravdaže, aj detí kvetinových detí.

Od čias prvého čítania textov Věry Linhartovej nespomínam si veru na taký metaforický ťah za slovesom, akým sa rozfarbilo dvadsať Vášovej veľmi osobných situácií. V mojom čítaní sú veľmi osobné práve použitou farebnou škálou, pretože sa nazdávam, že – vedomky či nevedomky – žijú si – u mňa určite – zarovno s premýšľaním o zemitej tónine palety Samuela Becketta. Predovšetkým z tých dávno blízkych čias, keď „pokračoval spamäti“ a bájl o Maloneho pretrvávajú.

A. Vášová s premyslenou bezstarostnosťou používa už v úvode spomenuté (autobiografické) konfigurácie, ale aj ich variácie, napríklad Ja – Ona, Ona – On, Vy – Ja. Najdôležitejšia, najdôležitejšia z najosobnejších dôvodov je však akosť farieb, ktorými Vášová vykresľuje situácie. Preto je to zároveň poučná lektúra od autorky, ktorá si uvedomuje, že *kedysi žila v slnečnicovej farbe a mala domovské právo v jej jase*, hoci jej najobľúbenejšou bola *myšacia s tou jej schopnosťou splynúť s asfaltom, hmlou, dažďom a vetrom*. Alebo to bola *baklažánová a jej horkastá zrelosť? Či mydlová, to mazlavé perletové zajatie?* Lenže okolo nej je, vždy bolo aj zopár protivných sfarbení, napríklad *medová, len aby sa mohla pripomínať*. Možno aj *bridlicová, vlastne pocit samozrejmeého, veselého smútku*. A čo s uhlovou, keď práve *uhlová je ako biela na bielej od maliara-natierača?* Nádej? Je to nádej, keď *teraz je jagavá z obrazovky a až potom bude pod jagavou, trblietavou oblohou?* Nádej? Áno, nádej, veď je tu *svetelná, ako riša spomienok, nádej, možno, keďže každý má nárok na vlastné svetlo (...) aj na pokus (...)* Napokon, zostala tu aj *nebeská, farba priehľadného vreca, do ktorého sa vojde všetko haraburdie pred odchodom, pretože nebeská je zaiste farbou odchodu*. Za dverami, za oným miestom prechodu, takým drahým všetkým jungiánom, rozprestrela sa ešte jedna, *kvetinová, farba zväbivá*. Veď som napísal, že je to poučná lektúra.

Veľmi sa mi žiada pripomenúť zopár užitočne popísaných listov papiera na tému stretnutia seba samého. A. Vášová si vec vyriešila popísaním – *snehovou farbou* – chvíle pred chvíľou stretnutia: „*Takto to vyzeralo v okamihu stvorenia? Rovnaké pre stvoreného i pre stvoriteľa? Boli jedno telo? A keď zničil tmu, konečne sa uvidel? Vtedy, keď udelil zrak stvoreniu? Bolo to, ako keby tvoril seba? Vymýšľal si a zároveň spoznával vymyslený svet? Cez človeka, cez rastliny, cez svetlo, cez vody (...) menujem to nazad, smerom dozadu, ale o to hádam nejde: zbavoval sa svojej slepoty, svojej jednoty. A predsa sa zdá, že oboje si zachoval.*“ Vidno, že si ju – vec – vyriešila máčik inak a máčik rovnako ako iné, ako iní, napríklad Hannah Arendtová, čo v nejakej zlej chvíli zlostne rukou mávla nad človekom v našej dobe, človekom, ktorý „*kamkoli se obrátí, potkáva jen sám sebe*“ (Arendtová, 2002). Alebo zasa inak Elias Canetti, ticho si zúfajúci nad recenziou *Hirošimského denníka doktora Hačija*. Ten denník obsahuje päťdesiatšesť hirošimských dní od 6. augusta, dňa zvrhnutia atómovej bomby, do 30. septembra 1945. Je v ňom však aj toto pozoruhodné tvrdenie: „*Kdyby mělo nějaký smysl přemýšlet o tom, jaká literární forma je dnes nepostradatelná, nepostradatelná vědoucím a vidoucím lidem, pak by to byla tato*“ (Canetti, 1992, s. 210).

Predpokladám, že keď si A. Vášová začala spomínať na dvadsať situácií sfarbených spomienkami na prežité svetlo, vlastne si začala spomínať na vlastnú *rišu spomienok*. Až do konca knihy si vystačila s chuťou *dozvedieť sa, premýšľať, pamätať si a kombinovať*. Nie všetci si vystačia. Nieкто iný si pospomína na prečítané knihy a spomenie si aj na Kafkov aforizmus, že „*niektorá kniha pôsobí ako kľúč k cudzím sálam vlastného zámku*“. D. Tatarka sa do takej činnosti hecovaľ chuťou *načítať sa*. Vášovú však zaujali móresy autorov vykresľujúcich, vykresľujúcich sa z jednoduchých aj ošemetných situácií. Kedysi som ich písacky považoval za očarenie textovou vizualitou, ich áno, A. Vášovej nie. Presnejšie napísané, o Vášovej farebných situáciách si myslím, že im predchádzalo nezvyčajné zaujatie vizualitou obrazov vyplavených rytmom. Najmä rytmom a až následne skolorovaných monochromatickou škálou i metaforami farebných tónov. Tak všeobecne.

Konkrétne Vášová dozrievanie každej z farieb zaznamenáva na pôdoryse doslova preniknutom symetriou. Prvé sfarbenie vysloví Ona. Farba je *piesková*, v nej a ňou pocítila *svoje dávne opálené telo*.

Ona bude znieť v „čistých“ tónoch ešte päťkrát (v *myšacej, svetelnej, nebeskej* a *bridlicovej*). On v rovnako „čistých“ tónoch deväťkrát (v *bahnovej, trávovej, železnej, mydlovej, dvoch svetelných, uhlovej, kvetinovej* a *pletovej*). Iné variácie sfarbenia má *snehová* (Ja – On – Ty), *slnečnicová* (Vy – Ja), *citrónová* (Ona – On), *medová* (Ja – Ona) a *jagavá* (Oni – Ja). Do všetkých farieb, teda do jednej po druhej časti súmernej kompozície prenikajú jedna po druhej *výčitky, strach z lúčenia, pokus o únik, hlúposti, podmaňujúce hlúposti, bezradnosť* či *obyčajné prebíjanie sa životom*.

Vidno, že ono preniknutie symetriou vie o temných tóninách metafyzických nahováračiek. Vie o krajnosti každého tmavého kúta, ktorý tmavne mokrymi vlnami zloby *nechápujúcich*. Tak ako vie o *pocite chvenia pri zadných, slizkých stenách*. Aká je však akosť onoho *pocitu chvenia*? Je to len *zákutie Dočasného sveta* alebo niečo esenciálne, trvalé? Chaos v symetrii? *Chaos akoby prichádzal z Chodby bielych mäkkých húb, húb so štavnatými preliačenými klobúkmi*. No a čo, keď chaos? Útočí zovšadiaľ, zvonka aj z útrobov vlastného tela.

Alebo iná otázka: ako často *bili sa v nej láska a súcitiť so zvedavosťou a strachom*? Veď nie po prvý raz žije uprostred preladovania na cestách príbehov. Napokon, naozaj vyvetrali naučené aj poznané múdrosti i „múdrosti“?

Na jednej z ciest príbehov s autobiografickým pozadím počúvam niečo z hudby hlasu Bélu Tarra, skvelého režiséra *Werkmeisterových harmónií*, ale aj iných úctyhodných filmových príbehov: „*Neznášam príbehy, pretože navádzajú ľudí, aby verili, že sa niečo stalo. V skutočnosti sa však naozaj nič nestane, pretože len unikáme z jedného stavu do druhého. Dnes už jestvujú len stavy bytia – všetky príbehy sú prekonané, klišéovité, rozpadli sa. Jediné, čo zostáva, je čas. Ten je zrejme stále skutočnou vecou. Čas sám o sebe: roky, dni, hodiny, minúty a sekundy*“ (citované z bloku textov o pripravovanej retrospektívnej prehliadke filmov Bélu Tarra 5. – 15. 10. 2001 v The Museum of Modern Art. *Informačný bulletin newyorského Múzea moderného umenia*, september 2001, nepag.).

Na druhej ceste som sa zapozeral do *Sfarbení A. Vášovej* a pripomenul sa mi Malone s tým jeho furt tušeným refrénom, hoci len raz napísaným: *Už sa zamotávam. Už ani slovo*.

Pretože som písal o veľmi osobnom písaní rovnako osobne, namiesto záveru odpisujem prvý odstavec z Vášovej *snehového Sfarbenia*: „*Takto sa dá opísať, čo mi ostalo. Biela. Biela na bielej. Ako keď stopy v snehu. Ktoré vzápätí zaveje.*“

Pramene:

KAFKA, Franz: *Aforismy*. Praha : Torst, 1991.

VÁŠOVÁ, Alta: *Sfarbenia*. Ivanka pri Dunaji : Vydavateľstvo F. R. & G., 2011.

Literatúra:

ARENDTOVÁ, Hannah: *Mezi minulosti a budoucnosti*. Brno : CDK, 2002.

CANETTI, Elias: *Svědění slov*. Praha : Torst, 1992.

ČEPAN, Oskár: Na hraniciach reality a mýtu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 107, 1991 č. 6, s. 102 – 111.

Informačný bulletin newyorského Múzea moderného umenia, september 2001, nepag. *Katalóg výstavy Milan Láluha – autoportréty v Galérii mladých na Mostovej ulici v Bratislave*, jún-júl 1969, nepag.

Matičné čítanie, 1969, č. 11, 26. 5. 1969.

Judit Görözdi

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Referenčnosť v dielach Pétera Esterházyho

(*Harmonia caelestis, Opravené vydanie*)

Medzi najzaujímavejšie otázky diskusie o autobiografii patrí bezpochyby problematika referenčnosti. Zároveň tvorí aj jedno z podstatných kritérií, na základe ktorého je autobiografické písanie/čítanie vôbec definovateľné, resp. na základe ktorého sa definície rozchádzajú.

Jeden smer chápania vníma autobiografický text ako „úprimný“ referát rozprávača o vlastnom živote, zodpovedajúci *pravde/pravdivosti*, predpokladá teda *vernosť skutočnosti (úplnú referenčnosť)* a *priehľadnosť jazyka (mimetickosť)* (aristotelovská tradícia, P. Lejeune a i.).

Druhý smer zdôrazňuje, že autobiografický text má charakter rečového aktu a ako taký predstavuje intenciu rozprávača. Vernosť skutočnosti nahrádza jej *konštrukt*, ktorý je podmienený okrem psychologických alebo záujmových motivácií subjektu aj nemožnosťou úplne obsiahnuť životný materiál (problematika *sebapoznania* – G. Gusdorf, *pamäti*; Varga, 2002, s. 247 – 257). Z hľadiska mojej ďalšej úvahy by som chcela podčiarknuť tento gnozeologický moment. Rozprávanie o tom, čo bolo, sa vždy riadi nejakou perspektívou, prinajmenšom perspektívou prítomného času, takto sa podieľa naratív o minulosti na formovaní budúcnosti. Platí to tak pre autobiografické žánre (ako krajný prípad spomeniem vlastný životný príbeh zainteresovaný na tvorbe identity, napr. P. Ricoeur, naratívna psychológia: J. Bruner, J. László a i.), ako aj – a uvediem príklad z opačného konca – pre historiografické texty. Teda pochybnosti o vernosti textov, ktoré tematizujú minulé deje, sa objavujú aj v tých oblastiach (napr. v historiografii), kde naratív nemá personálneho rozprávača.

V rámci krátkej poznámky sa pozastavím aj pri požiadavke *pravdivosti*. Ak pri charakteristike autobiografie nemožno nebrať do úvahy skúsenosti z textov, ktoré nemajú personálneho rozprávača, predmet uvažovania treba rozšíriť aj smerom k fikcii. Podľa niektorých predstáv

totiž fikcia (román) môže viac zodpovedať *pravde* ako autobiografia (A. Gide, F. Mauriac, J.-P. Sartre). V takomto chápaní sa vernosť skutočnosti posúva do akéhosi sprostredkujúceho modelu, alebo – ako to navrhuje U. Eco – referenčnosť vytvára mimetická funkcia štruktúr (Eco, 1998, s. 283 – 342; Mekis, 2002, s. 259 – 264). No v každom prípade musí byť referenčnosť potvrdená, niekto musí uznať, že autobiografický text predstavuje skutočný príbeh rozprávača. P. Lejeune uchopuje jav zavedením pojmu *autobiografický pakt* medzi autorom a čitateľom, v ktorom textové (a mimotextové) signály o referenčnej a autobiografickej povahe naratívu pochádzajú od autora a sú prijaté čitateľom (Lejeune, 2003, s. 17 – 46).

Koncept P. de Mana – ako ďalší možný smer uvažovania o problematike – zamietá referenčný charakter autobiografického textu v zmysle obsiahnutia textových referencií, ktoré poukazujú na prvky (situácie, udalosti atď.) skutočnosti „lokalizovateľné v dejinách“. Naproti tomu zdôrazňuje jeho tropologickosť, resp. jeho funkciu v zrkadlovom modeli poznania, ktorý vzniká v čítaní tropologickými zámenami (de Man, 1997, s. 96 – 97). Potlačením referenčnosti sa autobiografickosť vzdiali od pôvodného (aristotelovského) chápania a posúva sa do oblasti čítania, charakterizuje sa ako *figúra čítania* (tamže, s. 95).

Maďarský postmoderný spisovateľ Péter Esterházy vo svojich textoch akoby počítal a narábal s rôznymi možnými chápaniami referenčnosti vo vzťahu k autobiografickosti, resp. autobiografickému písaniu.¹ V ďalšej časti príspevku sa pokúsím načrtnúť charakter Esterházyho referenčnej siete vytvorenej v prózach *Harmonia caelestis* a *Opravené vydanie*. Podľa Lejeuneovej klasifikácie ide v prvom prípade o autobiografický román (nakolko *Harmonia caelestis* obsahuje okrem referenčných aj fikčné prvky) a v druhom o autobiografiu.

Treba však konštatovať, že ani jeden text nevyhovuje Lejeuneovej definícii „čistej“, „klasickej“ autobiografie v tom zmysle, že nepredstavuje „retrospektívne prozaické rozprávanie skutočnej osoby o vlastnom živote, v ktorom sa dôraz kladie na súkromný, najmä na osobnosť-

ný príbeh“ (Lejeune, 2003, s. 18).² *Harmonia caelestis* je rodinná sága o vlastnej rodine, v centre ktorej stojí postava otca, rozpráva teda oveľa širší príbeh. Na možnosť/potrebu rozšírenia autobiografie na rodové/rodinné rozprávanie ako zástupnú formu autobiografie upozorňuje na základe francúzskeho teoretického diskurzu K. Bednárová. Ak zohráva autobiografia úlohu v pochopení vlastného života, nepochybne súvisí totiž aj s pochopením príbehu predkov (Bednárová, 2011, s. 26).

Opravené vydanie sa zase sústreďuje na užší príbeh, v centre ktorého tiež stojí postava otca, na asi dvojročné obdobie, v ktorom P. Esterházy spracúva jeho udavačstvo.

Harmonia caelestis

Harmonia caelestis (orig. 2000, slovenský preklad Renáty Deákovkej 2005) rozpráva o sláve a poklese rodu Esterházyovcov cez uhol pohľadu súčasníka – syna, ktorý sa vyrovnáva s týmto otcovským dedičstvom. Takéto vyrovnávanie sa súvisí vždy s hľadaním a určovaním vlastnej pozície, formovaním/formulovaním vlastnej identity, má funkciu „v sebaopoznávaní konfrontáciou s iným“ (Bednárová, 2011, s. 26).

To, že u P. Esterházyho predstavujú „osudy najbližších (...) trvalý (no v maďarskom kontexte azda už príliš frekventovaný) zdroj inšpirácie“ (Macsovszky, 2010, s. 155), konštatuje aj P. Macsovszky, pričom naráža na – v súčasnej maďarskej literatúre rozšírený – podžáner tzv. otcovského románu (orig. *aparegény*), ktorý spracúva blízku minulosť a jej konzekvencie na osobné príbehy prostredníctvom synovskej reflexie otca. Texty tzv. otcovského románu majú vo väčšine prípadov autobiografický základ a predstavujú diela autorov socializovaných v bezvýchodiskovosti totality. V tejto súvislosti hovorí L. Jánossy (jeden z autorov tzv. otcovského románu), že totalita obrala pojem dospelosti o jeho podstatu: „o slobodu osobnosti, ktorá znáša i morálne dôsledky činu“, tieto knihy znamenajú preto „pokusy o vyslobodenie sa z perspektívy detstva“ (Jánossy, 2006, s. 18). V pozadí synovskej snahy vyrovnáť sa s otcovskou autoritou, nech je chápaná široko ako autorita

² Na túto všeobecne rozšírenú (aj korigovanú) definíciu sa odvolávam aj ďalej ako na opis „čistej“ autobiografie, t. j. autobiografie v úzkom zmysle. Sám Lejeune používa tiež viac definícií (pozri napr. Lejeune, 2002).

¹ Pod autobiografickým písaním rozumiem modus vytvárania textu, ktorý využíva špecifika, postupy autobiografických textov, ale výsledkom ktorého nie je autorov referát o vlastnom živote.

moci, ktorá zväzuje, alebo úzko ako personálna – rodičovská, ktorá zväzuje, sa nachádzajú psychologické motívy.³ Ak sa stane postava otca stredobodom rozprávania, text nadviaže zároveň aj na širokú tradíciu tejto literárnej témy, ktorá na ňu nahromadila najrôznejšie konotácie (Balassa, 2003, s. 47 – 50). No v žiadnom prípade nejde o ľahký, poddajný materiál.

V *Harmonii caelestis* si autor zvolil riešenie, ktoré postavu otca deštruuje zotretím jeho jedinečnosti. Rozoberie ho, roz-píše na mnohé postavy otcov od konkrétneho autorovho otca alebo vzdialenejších predkov Esterházyovcov cez postavy uhorskej histórie, víťazov a porazených z každej strany a spoločenskej vrstvy, po alegorické a fiktívne literárne osoby. (Všeobšiahlu platnosť slova „otec“ slovenský preklad veľmi výstižne zdôrazňuje zavedením tvaru „panotec“, ktorý vzniká ako homonymný tvar k slovenskému historickému osloveniu „pán otec“.) Čo sa týka konotačného poľa, vrátane kultúrnych, historických, literárnych, psychologických atď. dimenzií, ide o rozšírenie, obohatenie pojmu otec – až po hranice toho, kde stráca svoj význam. Figúra otca v antropologickom zmysle sa v texte teda stáva figúrou v poetologickom zmysle, akýmsi útvarom. Stráca svoju *tvár* ako výraz individuálnosti, presnejšie povedané: črty *tváre* má tak bohato „vykreslené“, dôsledkom čoho sa zotierajú konkrétne črty konkrétnej postavy/osoby.

Teoretická literatúra o autobiografickosti, odkazujúc na výtvarný žáner autportrétu, často používa pojem *tvár* ako metaforu konkrétneho hrdinu a zároveň autora-rozprávača autobiografie (Lejeune, de Man, Abbott). Problematika *tváre* v autobiografii sa týka referenčnosti, okrem iného základného predpokladu: či sa autobiografia vzťahuje na nejakú osobu (referenta) ako napr. pri fotografii, ale aj takých otázok, či a ako sa vytvára *tvár* referenčne chápaného autora v autobiografickom texte, alebo či proces čítania nevykoná skôr akési *odtvárnenie* (*de-facemnt*; de Man) dôsledkom tvorby vlastnej vnútornej predstavy o hrdinovi/autorovi autobiografie.

Keďže *Harmonia caelestis* nie je čistý autobiografický román, nezodhuje sa v ňom hrdina príbehu s rozprávačom-autorom, obraz *tváre* hlavnej postavy je podaný cez sprostredkovateľa. No o to väčší dôraz

dostáva stránka poznateľnosti: čo je realita, aké sú kanály prístupu k nej, či a ako sa dá uchopiť, jazykom opísať. Vedecké teórie, spomenuté v románe, vkladajú text, pravdivosť jeho tvrdení do súvislosti relativity (napr. kvantová mechanika v 183. číslovej vete; Schrödingerova hypotéza mnohonásobných vesmírov v 141. a 142. číslovej vete; Gödelova veta v 187. číslovej vete: „*Môj pán otec prostriedkami logiky poukázal na to – otcova veta, 1931 – , že ani v jednom danom systéme nemožno derivovať všetky v ňom sformulované pravdy. Mama zamumlala, jednu-dve by sa zato dalo*“; Esterházy, 2005, s. 193). Referenčný vzťah je zneistený prostredníctvom prírodovedných zákonitostí aj vzhľadom na samotného referenta, podoba jeho existencie je totiž a priori neprístupná, pozorovateľovi sa iba nejakým javí. Pravdivosť/ /platnosť referenčnosti textu podľa tohto nie je výsledkom rozprávačskej (ne)snahy, tá stráca relevantnosť na základe samotného „chodu“ sveta. Odvolávajú sa na známy Schrödingerov virtuálny pokus s mačkou, rozprávač románu zhrnie svoje úvahy o prístupnosti k svojmu predmetu rozprávania nasledovne: „*Schrödinger zavrel môjho pána otca do škatule s pevnými stenami. (...) kladie si otázku, čo možno tvrdiť v okamihu pred tým, ako sme otvorili škatuľu s cieľom nahliadnuť do nej a zistiť, či je v nej apo živý, či mŕtvy? (...) V danom okamihu nemôžeme s istotou tvrdiť (...) nanajvýš to, že apo (...) s 50 % pravdepodobnosťou žije a s 50 % pravdepodobnosťou nie. Ak škatuľu otvoríme, môžeme, samozrejme, zistiť, či otec žije, či nežije. (...) Keby sme škatuľu neotvorili (...) škatuľa, ako systém by sa pre každého vonkajšieho pozorovateľa správala ako taká, v ktorej s 50 % pravdepodobnosťou žije istý otec, môj apo. Prichádza azda do úvahy možnosť, že (by) samotné pozorovanie, synova observácia, otca zabilo, alebo ho jednoznačne prinavrátilo k životu zo stavu 50 % smrti (...)? Je teda zakázané otca sa dotýkať. Kto by chcel byť vrahom vlastného otca, hoci len s 50 % pravdepodobnosťou?*“ (tamže, s. 126). No rozprávač onú škatuľu otvára so všetkými rizikami, chce pristihnúť svojho otca, chce odhaliť jeho ozajstnú, jedinečnú „*tvár*, ktorá (pred každým) ostala do smrti neznáma“ (tamže, s. 195), napriek všetkým pochybnostiam, o nič iné mu nejde. Jeho metóda autobiografického svedectva je blízka tým chápaniam pravdivosti/vernosti skutočnosti literárneho textu (krátko som sa im venovala v úvode), ktoré na základe sprostredkujúceho modelu, zhody akéhosi štruktúrného

3 Napr. oidipovský motív v *Harmonii caelestis* rozoberal Schein, 2010, s. 208 – 215.

charakteru situujú jej prejavenie sa väčšmi do fikcie. Otcova *tvár* sa črtá v zákryte masiek naratívne navrstvených autorom z rôznych strán/aspektov, formuje sa v ich vzájomnom pôsobení podporovania-potláčania, konštruuje sa v procese čítania.

Kým niektoré úvahy a textotvorné postupy oslabujú referenčné chápanie románu, iné ho potvrdzujú. Táto hra charakterizuje všetky vrstvy textu.

Z kompozičného hľadiska sa román skladá z dvoch častí, v ktorých sa uplatňujú odlišné naratívne stratégie. Prvá časť *Číslované vety zo života rodiny Esterházyovcov* tematizuje prevažne historickú minulosť šľachtického rodu, spája samostatné textové celky asociatívne, ignoruje časovo-kausálne zákonitosti, eliminuje príbehovosť: príbeh v nej nielenže nie je prítomný, ale nie je ani fragmentárne rekonštruovateľný. Druhá časť *Spoveď rodiny Esterházyovcov* sprostredkúva priehľadným jazykom sledovateľný príbeh rodiny rozprávača. Naratívna stratégia v prvej časti podporuje umelý charakter, v druhej časti reálny charakter textu. V rámci „umelého“ románového sveta prvej časti upozorňujú na sebareferenčné (autobiografické) alúzie, v „reálnom“ románovom svete druhej časti zase zavádzajú fiktívne prvky. Takéto riešenie predstavuje ironické gesto autora, vzťahujúce sa tak na literárnu tradíciu alebo vlastný text, ako na čítanie, v ktorom zdedené a novovytvorené významy a efekty nadobúdajú výsledný stav pôsobenia.

H. P. Abbott v rámci pokusu o klasifikáciu typov autobiografických textov uvažuje aj o modusoch čítania. Konštatuje, že kým čitateľ literárneho (fikčného) textu sa zúčastňuje na tvorbe príbehu a významovej konštrukcii atď., vymazávajúc tým autora (jeho *tvár*), čitateľ autobiografického textu sa snaží mať ho na zreteli. Modus čítania fikčných textov nazýva *tvorivým*, modus čítania autobiografických textov *analytickým*, pričom rozoznáva dva typy analytického čítania podľa angažovanosti čitateľa: *podozrievavé* chce autora prichytiť pri klamstve, *empatické* chce autorovi všetko uveriť (Abbott, 2002, s. 297 – 300). Miešanie naratívnych stratégií a iných textotvorných prvkov, ktoré sa javia ako autobiografické, alebo naopak, ktoré sponchýbna autobiografický prístup, má nepochybne za cieľ zneistenie čitateľských pozícií, získanie empatie čitateľa a zároveň i jeho tvorivej spolupráce.

Ďalej sa budem na základe príkladov venovať otázke, ako funguje referenčnosť v prvej a druhej časti románu *Harmonia caelestis*.

Harmonia caelestis

Kniha prvá – Číslované vety zo života rodiny Esterházyovcov

Prvá časť *Číslované vety zo života rodiny Esterházyovcov* využíva naratívnu stratégiu, ktorá navodzuje tzv. tvorivé čítanie, čo charakterizuje okrem iného i to, že sa v ňom stráca autorova *tvár* (tamže, s. 298). No P. Esterházy svoju *tvár* nenechá stratiť sa: do textu zakomponuje rôzne prvky, ktoré pôsobia tak, aby sa tento na prvý pohľad fikčný svet musel čítať (aj) referenčne.

Podtituly románu (*Číslované vety zo života rodiny Esterházyovcov*, *Spoveď rodiny Esterházyovcov*) hneď vymedzia ako priestor príbehu rodinu autora. Priezvisko hlavnej postavy je zdôraznené aj tým, že v texte je zastúpené konštantnou perifrázou „*tu nasleduje meno môjho otca*“, čo opakovane akcentuje aj synovský vzťah rozprávača k hrdinovi. O jednoznačnej možnosti zameniť rozprávača s autorom, teda identite syna hlavnej postavy, čitateľa presvedčajú textové stopy v podobe napr. úvahy o zrode tvaru priezviska (9. číslovaná veta), opisu genealógie rodu (10. číslovaná veta), odkazov na známe diela, činy, statky Esterházyovcov (napr. v 5. číslovaní vete). Treba však poznamenať, že paralelne s týmto stotožňovaním rozprávača s autorom, čo zdanlivo automaticky súvisí s identifikovaním jeho otca, sa osoba otca ako hlavnej postavy znejasňuje (znásobuje). *Tvár* autora zdôrazňujú ďalej jednoznačne konkrétne osobné referenčné odkazy, ako napríklad v 103. číslovaní vete prvej knihy vo variácii na oidipovský príbeh, podanej ako starý rodinný príbeh, odznie veta, že stará mama mohla mať vtedy toľko rokov, „*ako teraz Gita*“ (Esterházy, 2005, s. 106), o ktorej čitateľ môže vedieť, že je spisovateľova manželka.

Historické referencie predstavujú v texte predovšetkým členovia rodu Esterházyovcov a s nimi súvisiace deje. Ide o súkromných predkov rozprávača (otcov otca a ich otcov), ale zároveň aj o činiteľov uhorských dejín, známych z rôznych zdrojov. V románe nevystupujú pod svojím menom, ich totožnosť je zotretá, stávajú sa symbolickými postavami tej bohatosti a rôznorodosti, akú môže znamenať starý šľachtický

rod historického významu. No text predsa necháva dostatok stôp na to, aby ich čitateľ mohol spoznať.

Uvediem zopár príkladov, ako text narába s historickými referenčnými prvkami.

„...môj otec, onen spomínaný sverepý barokový šľachtic, ktorý mal neraz možnosť, ba povinnosť svoj pohľad pozdvihnúť na cisára Leopolda (...) vtom vyskočil na svojho tátoša zvaného Zöldfikár a odcválal do clivého opisu krajiny zo 17. storočia“ (tamže, s. 11).

Úryvok je o dávnom predkovi Pálovi Esterházym (1635 – 1713), palatínovi, ktorý dostal titul kniežata od Leopolda I. (1687) za zásluhy na vyhnaní Turkov a bol aj zostavovateľom náboženského spevníka *Harmonia caelestis* (*Nebeská harmónia*, 1711). Kôň zvaný Zöldfikár je tiež známy z histórie Esterházyovcov, bol to turecký kôň, ktorý Pálovi nikdy nepatril, bol mu iba slúbený, no do boja na ňom išiel jeho brat László, kôň sa potkol a László padol v bitke pri Veľkých Vozokanoch v auguste 1652 spolu s ďalšími tromi bratrancami Esterházyovcami, zanechajúc na šesťnásťročnom jezuitskom študentovi Pálovi zodpovednosť za celú rodinu. Tieto podrobnosti sú známe z denníka mladého Pála,⁴ úryvky z ktorého sú zapracované aj do románu (bez uvedenia prameňa). K udalosti Lászlóovho pádu sa román opakovane vracia v rámci odkazov.

Alebo historický okamih, od ktorého sa rodine pripisuje nepochybniteľný politický vplyv, moc a bohatstvo, konkrétne sobáš grófa Miklósa Esterházyho (1583 – 1645), neskoršieho palatína, s vdovou košického kapitána Ferenca Mágochyho, s ktorou mal pomer už za života jej manžela, s Orsolou Dersffy, 22. novembra 1612 román opisuje takto:

„Potom, čo prebral moju matku manželovi, dvaja pomocou úskoku tú dobrú dušu zavraždili, apo sa v jedno ráno rozhlíadal zôkol-vôkol a s radosťou i bážňou zistil, že všetko, ale všetko všetúčko mu patrí. Kto by si bol čo i len pomyslel, že bohaté majetky toho človeka tak náhle zerbujú? Ó, požehnaná buď, radostiplná šťastena, zato, že si v tento deň obdarila môjho pána otca toľkou rozkošou, slasťou i blahom, že celé Zadu-

najsko i s manželkou toho človeka v jeho moci sa nachodia, bohatí páni, nesmierni veľmoži, mocní králi, všetci jemu načúvajú. O slávu hradov, zámočných miest apo môj zveladený jest. Došť na tom: čo telo jeho žiada si, všetkého nadostač má naporúdzi“ (tamže, s. 56).

Úryvky ilustrujú aj spôsob zapracovania (dokumentovateľných historických) referenčných prvkov do textu, ktorý v prvej časti románu predstavuje skôr aluzívne sprítomnenie ako jazykový „prepis“. Tento spôsob samotné referencie naraz odkrýva i zakrýva. Otázkou je, ako s nimi narába čitateľ. Fikčný alebo referenčný/autobiografický charakter textu bude teda závisieť od spôsobu čítania: ak sa čitateľ nechá uniesť autorskými kódmi a textovými postupmi podporujúcimi literárnosť a v prospech textového univerza z textu vymaže tvár autora, jeho čítanie bude (podľa pojmoslovia H. Abbotta) *tvorivé*. V opačnom prípade, ak sa nechá uniesť referenčnými odkazmi, bude po ich referencii pátrať (zdôrazňujúc tvár autora), jeho čítanie bude *analytické*. Text ponúka možnosť aj jedného, aj druhého prístupu, zároveň vylučuje čisté uplatnenie len jedného z nich. Problematiku reflektuje nasledovne: „*Miesta deja, boky, vodopády, príhody a postavy tejto knihy sú skutočné, zhodujú sa so skutočnosťou, napríklad tátoš môjho pána otca sa skutočne pošmykol v blate v augustovom lejaku. (...) Syn môjho otca (...) píše len to, čo si uchovala jeho pamäť. A tak sa nájde čitateľ, čo bude v knihe listovať ako v kronike a objaví v nej zálahy nenáležitosti. A hoci ju tvorila skutočnosť, predsa by ju bolo treba čítať ako román, a nežiadať od nej viac, ani menej, ako vie poskytnúť román (všetko)*“ (tamže, s. 331).

„Skutočnosť uchovanú v pamäti“ treba v prípade *Harmonie caelestis* chápať širšie, rodinná pamäť historického rodu, ktorého členovia pôsobili dlhé stáročia na najrôznejších postoch spoločenského života (v politike, vo vojsku, v cirkvi, v kultúre, v hospodárstve atď.), sa prelína s kolektívnou pamäťou. V tejto súvislosti treba spomenúť postreh P. Balassu, ktorý rozlišuje formy pamäti v prvej a druhej časti románu: prvá kniha sa spolieha na vonkajškové spomínanie v zmysle *Gedächtnis*, druhá na vnútorné osobné spomínanie v zmysle *Erinnerung*. Toto rozlíšenie nevytvára podľa literárneho vedca iba základný protiklad medzi dvoma časťami, ale vyjadruje aj „stanovisko ohľadne tradície, dejín verzus jedinečného, jednorazového a individuálneho, pričom (...) ako jediný prameň pravdy predkladá človeka spovedí“ (Balassa, 2003, s. 35 – 37).

⁴ Časti denníka, medzi nimi úryvok, ktorý opisuje deň úmrtia brata Lászlóa, sú prístupné aj na internete (http://www.jezsuita.hu/rendunk/tortenelem/magyar_rendtortenet/esterhazy_pal_jezsuita_neveltetese 29.1.2012; pozri ešte Merényi, 1895).

Kolektívnu pamäť tvoria historické materiály, umelecké diela, autobiografické texty (denníky, korešpondencie) jednotlivých postáv, dokonca anekdoty, legendy. Román ich ako zdroj využíva, ale zároveň upozorňuje aj na fiktívne prvky „reality“, ktorá je obsiahnutá v týchto zdrojoch vnímaných ako východisko referencií. Napríklad v 10. číslovanej vete na mocensky verifikovanú „pravdivosť“ rodinnej genealógie *Trophaeum nobilissimae ac antiquissimae domus Estorasiense* (Viedeň, 1700), ktorú zostavil Pál Esterházy pri príležitosti získania titulu kniežata a ktorej údaje boli (tiež pri tejto príležitosti) oficiálne overené dvorom. Prostredníctvom tohto fólia román napokon poukazuje aj na podozrivú povahu vlastnej referenčnosti.

Prečo by bola menej spoľahlivá anekdota o zrode pojmu „Esterházyho rozprávková ríša“ na frankfurtskej iluminácii zabezpečenej kniežatom Miklósom Esterházyom, nazývaným aj „Fényes“ – „Svetlomil“ (1714 – 1790), na korunovácii Jozef II. za cisára v roku 1764, ktorú opisuje J. W. Goethe v autobiografickom diele *Dichtung und Wahrheit?* „Obdivovali jsme různé skvostné výjevy a pohádkově planoucí budovy, čímž zamýšlel jeden vyslanec přetrumfnout druhého. Ale sídlo knížete Esterházyho překonalo všechny ostatní. (...) takže jsme se přece jen raději vrátili zpět do pohádkové říše Esterházyho. Tento vznešený velvyslanec k počtě onoho dne zcela pomínil své nepříznivě umístěné obydlí a dal zato vyzdobit velkou lipovou alej...“ (Goethe, 1998, s. 152).

P. Esterházy vo svojom spracovaní tejto pasáže z Goetheho textu vyzdvihuje problematiku fikčnosti a skutočnosti/pravdivosti, ktorá stojí v centre pozornosti jeho vlastného textu: „Mladík sa zapýril a napokon v rozpakoch, no hrdo vyhlásil, že sa práve zrodil pojem – tu nasleduje meno môjho otca – ...ho rozprávkovej ríše. To znie pekne, prikývol otec a komusi prikázal, aby si to poznačil. I keď, povedal ešte mladíkovi priateľsky, toto je iba dichtung a wahrheit, a on naozaj dobre pozná rozdiel medzi dichtungom a wahrheitom. Toto si zas poznačil mladík“ (Esterházy, 2005, s. 25).

Ako vidíme, narácia románu, hoci využíva sebedomú a presvedčivú dikciu, neprestajne má na zreteli v rámci širšie chápaného autobiografického materiálu základnú pochybnosť o vyzprávateľnosti, možnosti jazykového sprístupnenia a hranici jeho interpretačnej povahy, o poznateľnosti vôbec. Autor formuluje v súvislosti

s pravdivosťou a fiktívnosťou svoju kolísavú polohu hneď v prvej vete románu: „Potvorsky těžké je klamat, keď člověk nepozná holú pravdu“ (tamže, s. 11).

Kolísavá poloha sa vyjadruje aj v rámci referenčných odkazov. Na jednej strane sú prípady, keď má referencia priam dokumentárnu hodnotu (príklad uvediem neskôr z druhej knihy) – je to krajná poloha verného sprístupnenia skutočnosti. Na druhej strane, odkazy sa môžu vzťahovať na cudzie fiktívne svety, t. j. na iné texty – čo predstavuje krajnú polohu z opačného konca. Tieto textové referencie sa realizujú v románe v rámci intertextuálnych riešení. Ak skúmame v tomto postmodernom diele fungovanie referenčnosti, treba sa zamyslieť aj nad tým, či je možné chápať relácie referenčnosti tradične ako vzťah medzi textom a skutočnosťou v zmysle hmatateľného/viditeľného/prežívaného/(atď.) sveta. Alebo či za základ, na ktorý referencie textu okrem seba poukazujú, nemožno považovať textovú skutočnosť, teda svet vytvorený ostatnými textami. V každom prípade takéto chápanie zodpovedá postmodernej filozofii P. Esterházyho, ktorý viackrát vyhlásil, že svet sa mu javí jazykovo a textovo, a na tomto presvedčení zakladá aj svoju ars poetiku.

Používanie prebratých textov v románe s autobiografickým materiálom je netypické, vymyká sa z predpokladov autobiografickosti. V *Harmonii caelestis* súvisí s rozpisovaním tak postavy otca, ako všetkých tém, ktoré takéto *rodové rozprávanie* nadhodí (ako je možné vlastniť minulosť, čo tvorí pamäť atď.). Do textu sú zakomponované viac-menej spracované dlhšie alebo krátke pasáže od rôznych autorov, napr. príbeh zlatej reťaze z čias Republiky rád pochádza z Kosztolányiho románu *Édes Anna* (slovenský preklad vyšiel pod názvom *Slúžka*) – 45. kapitola v druhej knihe;⁵ novela Danila Kiša *Slavno je za otadžbinu mreti*, ktorá tematizuje motív z legendária Esterházyovcov a prvýkrát bola zahrnutá do textu knihy maďarského spisovateľa v roku 1986 *Bevezetés a szépirodalomba (Úvod do krásnej literatúry)*, tu tvorí 24. číslovanú vetu v prvej knihe;⁶ rozsiahle citáty z diela Donalda Barthelmeho *Mŕtvy otec* sa nachádzajú napr. v 143. číslovanej

5 Spôsob osvojenia tohto prebratého textu rozoberá Sziráč, 2003, s. 144 – 145.

6 Osud novely v textoch P. Esterházyho a v jej prekladateľskej praxi analyzuje Ladányi, 2006, s. 383 – 386; k paralelám diela Danila Kiša a P. Esterházyho pozri Bojtár, 2005, s. 61 – 65.

vete v prvej knihe a ďalšie úryvky od Magdy Szabó, Petra Handkeho, Ernsta Jüngera, Sigfrida Gaucha, Franka McCourta, Natalie Ginzburg a mnohých iných.⁷

Intertextuálna nasýtenosť (často vnímaná ako presýtenosť) vyvolala diskusie v domácom aj zahraničnom recepčnom prostredí.⁸ Autor uznáva radikálnosť svojho postupu a tvrdí, že „intertextualitu vníma vždy z hľadiska textu“, „postup vychádza zo skúsenosti, že žijeme v jednom jazykovom prostredí, v ktorom sa nachádzajú vety s odlišným statusom a pracujeme s týmito vetami“ (Görözdí, 2012, s. 21 – 22). Esterházyho intertextualita predstavuje zároveň metodologickú odpoveď na jednu zo základných svetonázorových otázok o povahe skutočnosti, ktorú nepretržite pertrakuje vo svojom umení.

Harmonia caelestis

Kniha druhá – Spoveď rodiny Esterházyovcov

Druhá kniha románu *Spoveď rodiny Esterházyovcov* tematizuje blízku minulosť rodiny, približne obdobie, ktorého bol aj autor svedkom a účastníkom, ide teda o „čistý“ autobiografický materiál spracovaný na základe žánrových konvencií rodinnej ságy. Uplatňuje postupy, ktoré potvrdzujú referenčnosť v tradičnom zmysle vernosti skutočnosti. Z naratívnych postupov spomením príbehovúaráciu napredujúcu od nejakého začiatku k nejakému koncu v rámci časových a kauzálnych zákonitostí. Autor využíva priehľadný jazyk, ktorý ustavične nekonfrontuje s problematikou poznateľnosti. Vystupujú v nej jednoznačne identifikovateľné postavy z blízkej rodiny P. Esterházyho, ústrednou postavou rozprávania zostáva naďalej otec. Referenčný charakter textu potvrdzujú aj dejové prvky, ktoré sa zhodujú s osudom rodiny, ako je známy aj

7 Zoznam citovaných autorov, resp. textov bol publikovaný v prílohe k nemeckému vydaniu *Harmonia Caelestis Marginalienband* (2003) a tiež v dodatku k anglickému prekladu diela od Judit Sollosy (2005, s. 843 – 846).

8 O *Harmonii caelestis* prebiehalo v Maďarsku na stránke internetového literárneho časopisu litera.hu fórum Ajtó ablak nyitva van – szövegkereső társasjáték (2007 – 2008), v ktorom sa čitatelia podelili o svoje nálezy cudzích textov v románe – často s emocionálnymi komentármi v súvislosti s originalitou autorstva. Preklady diela tiež vyvolali v niektorých krajinách diskusie, ktoré sa týkali aj otázok autorských práv. Publikovanie zoznamov citovaných autorov a diel pri niektorých prekladoch (nie všetkých) bolo práve výsledkom týchto diskusií. Podrobné analýzy uvádza Kulcsár-Szabó, 2011, s. 69 – 83.

z iných zdrojov (zoštátnenie ich majetkov, internovanie, zbavenie možností uplatniť sa v spoločnosti atď.).

Ako príklad na posilnenie autobiografickosti a referenčnosti uvádzam kapitoly 99 a 101, ktoré sprístupňujú (v úvodzovkách bez uvádzania prameňov) spomienky spisovateľovho starého otca, grófa Mórica Esterházyho (1881 – 1960), krátky čas ministerského predsedu, aktívneho politika v medzivojnovom období, ktorý bol zatknutý nyilasovcami a odvezený do Mauthausenu, potom internovaný spolu s rodinou (i s malým Péterom). Jeho spomienky súvisiace najmä s politickými rozhodnutiami medzivojnového Maďarska vznikli po nemecky (Gecsényi, 1990, s. 179 – 204; v maďarčine zatiaľ neboli publikované), úryvky v románe majú teda temer dokumentárny význam (ak ich čitateľ dešifruje).

V súvislosti s prvou knihou som akcentovala umelosť textového univerza, ktorú narušajú referenčné prvky. Druhá kniha *Harmonie caelestis* predstavuje opačný prístup – mimetickosť jej rozprávania narušujú prvky, ktoré podkopávajú referenčnú platnosť, poukazujúc tým na iluzórnosť mimetickosti. „Jej ‚realizmus‘ je sám osebe štylizácia“ – konštatuje P. Balassa, čo vysvetľuje ako „odmietnutie a kritiku na neprijemný nátlak bezprostrednosti spovedí“ (Balassa, 2003, s. 36).

Medzi zavádzajúcimi prvkami je možné spomenúť fiktívnych rodných príslušníkov (mladšiu sestričku autora, udavača strýka Roberta), alebo aj motto druhej časti románu, t. j. paratext, ktorý protichodne s lejeuneovsky chápaným paratextom zdôrazňujúcim *tvár* autora, zbavuje *tváre*, vykoná gesto *odtvárnenia* (*de-facement*; de Man). Našepkáva fiktívny charakter nasledujúceho textu, ktorý potom s celou vehemenciou (dikciou,aráciou, kompozíciou atď.) presvedča o opaku: o svojej referenčnej autobiografickej povahe. Motto pochádza z *Pamäti mešťana*, autobiografického románu Sándora Máraiho (bez označenia prameňa):

„Postavy tohto románového životopisu sú vymyslené bytosti: domovskú príslušnosť i charakter majú iba na stránkach tejto knihy, v skutočnosti nežijú a nikdy ani nežili“ (Esterházy, 2005, s. 345).

P. Szirák upozornil v súvislosti „s opakovaným prerušovaním ilúzie referenciality“ v druhej knihe *Harmonie caelestis* na tróp irónie (Szirák, 2003, s. 143). Podľa môjho názoru práve v irónii (či už ju chápeme ako myšlienkový útvar, alebo podľa de Mana ako tróp) nachádzame stanovisko P. Esterházyho o rozhraní pravdivosti a fiktívnosti.

Opravené vydanie

Pokračovanie románu *Harmonia caelestis* vyšlo o dva roky neskôr (2002) pod názvom *Javított kiadás – melléklet a Harmonia caelestishez*, v slovenskom preklade Renáty Deákovej v roku 2006 pod názvom *Opravené vydanie – príloha k Harmonii caelestis*. Patrí medzi prózy, ktoré pertraktujú proces svojho zrodu. Motívom napísania bol fakt, že po dokončení rukopisu rodinnej ságy sa P. Esterházy dostal k informácii, že ním obdivovaný a v *Harmonii caelestis* láskyplne vyobrazený otec bol agentom štátnej bezpečnosti.

Opravené vydanie zverejňuje autorove zápisky z jeho hlásení, zo seabapozorovania v procese konfrontovania sa s týmto faktom a z reflexie v denníkovej podobe. Próza má atribúty, ktoré jednoznačne konštitujú autobiografický text, vyhovujú aj kritériám lejeuneovskej „úzkej“ definície (okrem požiadavky retrospektívnosti).

Text jednoznačne stotožní rozprávača v prvej osobe s autorom: „*hovorím ja, Péter Esterházy, narodený 14. apríla 1950, meno matky: Lili Mányoky (v občianskom: Irén, ibaže Irenu neznášala), meno otca: Mátyás, číslo občianskeho preukazu: AU-V.877825. Takže toto je ‚ja‘ (do detailov by som sa nepúšťal, no details, please)*“ (Esterházy, 2006, s. 21).

Zdôrazňuje pravdivosť všetkých údajov a okolností, sprístupňuje jednoznačne verifikovateľný svet (spôsob vydania zväzkov v maďarskom Historickom ústave, spôsob ich študovania, rodinných príslušníkov a známych z každodenného života, všedné aktivity spisovateľa atď.).

Autobiografie vyjadrujú explicitne alebo implicitne vždy aj nejakú intencionalitu rozprávača. V tomto prípade je motív písania morálny, autor – popri pokračovaní v základnej intencii *Harmonie caelestis* načrtnúť/odhaliť/spoznať ozajstnú tvár svojho otca – sa chce cez knihu zapojiť do kolektívneho konfrontovania sa s minulosťou za totality: „*historická zodpovednosť nie je abstraktná, ale osobná*“ (tamže, s. 268).

Text vylučuje estetickú funkciu jazyka a rozprávania. Na druhej strane akcentuje dokumentárnu funkciu citovaním z hlásení, pri citátoch (na rozdiel od *Harmonie caelestis*) presne označuje zdroje, vo vytlačenej texte sú aj farebne zvýraznené.

Referenčnosť a autobiografickosť diela nespochybňujú ani iné vrstvy textu, ako to bolo v prípade románu. Kým úvahy o referenčnosti, o „*prehupovaní sa medzi fikciou a skutočnosťou*“ (tamže, s. 187) boli v *Harmonii caelestis* súčasťou kompozičných, naratívnych, diskurzívnych riešení, v *Opravenom vydaní* vystupujú explicitne v reflexívnej vrstve. P. Esterházy reflektuje svoj postoj k problematike najmä v pasážach, v ktorých komentuje nové čítanie rodinnej ságy. (Z tohto hľadiska sa javí ako poučný aj opis hry, v ktorej redaktorka *Harmonie caelestis* tipuje, ktoré udalosti o otcovi sú v románe pravdivé a ktoré nie. Opis oboznamuje s konkrétnou čitateľskou skúsenosťou pohybujúcou sa medzi polohami analytického a tvorivého čítania.) Fakt, ktorý podnietil vznik *Prílohy* ku grandióznej rodinnej ságe, poznačí aj autorovo uvažovanie. V nasledujúcich vybraných úryvkoch reaguje na problematiku rozprávačského subjektu v (autobiografickej) próze, na riešenia odkazujúce na teoretické otázky (ne)rozlíšiteľnosti reálneho alebo fiktívneho podkladu v literárnom diele, na čitateľské pozície. Týka sa teda aj základných kritérií lejeuneovskej definície predmetu (skutočný súkromný život) a rozprávača (skutočná osoba totožná s autorom):

„*Ja som ja. Pochopím, ak budem niekomu podozrivý. Napracoval som sa kvôli tomuto pochybovaniu dosť, narobil som sa. Kto je kto, tvár ako maska, hranie úloh a citatológia, a vôbec to obšmietanie sa okolo hraníc medzi fikciou a skutočnosťou, to je azda moja najtypickejšia – čo vlastne?, téma?, predmet?, schopnosť? Pre každý prípad som za niekoľko desaťročí – i v Harmonii – rozmiestnil pre čitateľov množstvo pascí odkazujúcich na túto tému. Nevravím, že som do nich spadol sám, no ak by som sa teraz odvolával na svoju civilnú úprimnosť, oprávnené by nadomnou mohli mávnuť rukou*“ (tamže, s. 21).

„*Vedel som, že ju [Harmoniu, pozn. J. G.] mnohí budú interpretovať doslovne, s hranicami fiction – non fiction sa kniha neprestajne a ordinárne pohráva (pracuje). No dôsledky toho, že v knihe sa objavuje história, som nedocenil to, že kniha nie je len rodinnou ságou, ale i ságou krajiny*“ (tamže, s. 37).

„– Takže ste pripravení položiť svoje životy za vlast, či nie?

– Áno, apík, sme.

A zasa sa rozrejem. Na smiech. Pritom toto je ,iba' prebratý text, v mojom živote sa neodohral podobný výjav. Pomaly naozaj začínam Harmoniu pokladať za skutočnosť, vyklúčil sa zo mňa praobyčajný referenciálny čitateľ, našej dobrej postmodernej povesti odzvonilo“ (tamže, s. 110).

Citované autorove výroky deklarujú posun jeho chápania v rámci postmodernej dekonštrukcie, znovupozicionovania základných otázok referencnosti: hraníc skutočnosti, textovosti, fiktívnosti. Hoci sa tento posun netýka celej ďalšej umeleckej tvorby, je príznačný pre *Opravené vydanie*, kde skutočný príbeh otca prehodnotil estetické rozvahy a okrem toho – ako na to poukázal G. Angyalosi – „predsa len zmenil význam aj pôvodného diela“ (Angyalosi, 2003, s. 174 – 175), t. j. predsa mal a pravdepodobne má dosah na ostatnú časť životného diela P. Esterházyho.

Pramene:

ESTERHÁZY, Péter: *Celestial Harmonies*. New York : Harper Collins Publishers, 2005.

ESTERHÁZY, Péter: *Harmonia Caelestis Marginalienband*. Berlin : Berlin Verlag, 2003.

ESTERHÁZY, Péter: *Harmonia caelestis*. Preložila Renáta Deáková. Bratislava : Kalligram, 2005.

ESTERHÁZY, Péter: *Opravené vydanie*. Preložila Renáta Deáková. Bratislava : Kalligram, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Z mého života. Báseň i pravda*. Praha : Mladá Fronta, 1998.

Literatúra:

ABBOTT, Porter H.: Önéletírás, autográfia, fikció. Kísérlet a szövegtípusok osztályozására. (Orig. Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories.) In: *Helikon*, roč. 48, 2002, č. 3, s. 286 – 304.

ANGYALOSI, Gergely: A kritikus őszintesége. In: BÖHM, G. (ed.): *Másodfokon. Írások Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről*. Budapest : Kijárat Kiadó, 2003, s.155 – 178.

BALASSA, Péter: Apádnak rendületlenül? In: BÖHM, G. (ed.): *Másodfokon. Írások Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről*. Budapest : Kijárat Kiadó, 2003, s. 33 – 60.

BEDNÁROVÁ, Katarína: Ku genéze autobiografického gesta v literárnom diskurze. In: *World Literature Studies*, roč. 3 (20), 2011, č. 2, s. 19 – 27.

BIKFALVI, Géza: Esterházy Pál jezsuita neveltetése. http://www.jezsuita.hu/rendunk/tortenelem/magyar_rendtortenet/esterhazy_pal_jezsuita_neveltetese 29.1.2012.

BOJTÁR, Endre: Kis Esterházy. In: 2000, roč. 17, 2005, č. 12, s. 61 – 65.

ECO, Umberto: A megformálás módja mint a valóság iránti elkötelezettség. In: *A nyitott mű*. (Orig. Opera aperta.) Budapest : Európa, 1998, s. 283 – 342.

GECSÉNYI, Lajos: Die Lebenserinnerungen von Moritz Graf Esterházy. In: *Ungarn-Jahrbuch*. München : Ungarisches Institut, 1990, s. 179 – 204; přístupné aj na internete: http://epa.oszk.hu/01500/01536/00018/pdf/UJ_1990_179-204.pdf 30.1.2012.

GÖRÖZDI, Judit: Citovať nie je jednoduché. Rozhovor s Péterom Esterházym. In: *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 1, s. 21 – 22.

JÁNOSSY, Lajos: Az aparegények szabadulási kísérletek. In: *Magyar Lettre Internationale*, roč. 16, 2006-2007, č. 63, s. 17 – 19.

LADÁNYI, István: Amikor a hóhért akasztják. Egy posztmodern gesztus és fordítói utóélete. In: *Jelenkor*, roč. 49, 2006, č. 4, s. 383 – 386.

LEJEUNE, Philippe: Az önéletírás meghatározása. (Orig.: Définir l'autobiographie.) In: *Helikon*, roč. 48, 2002, č. 3, s. 272 – 285.

LEJEUNE, Philippe: Az önéletírói paktum. (Orig. Le pacte autobiographique.) In: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Budapest : L'Harmattan, 2003, s. 17 – 46.

KULCSÁR-SZABÓ, Zoltán: Idézet vége. In: *Alföld*, roč. 62, 2011, č. 7, s. 69 – 83.

MACSOVSZKY, Peter: Péter Esterházy: Pomocné slovesá srdca. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 46, 2010, č. 2, s. 153 – 157.

MAN, Paul de: Az önéletrajz mint arcongálás. (Orig. Autobiography as De-Facement) In: *Pompeji*, roč. 8, 1997, č. 2-3, s. 93 – 107.

MEKIS, D. János: Referencialitás és végtelen szemiózis. In: *Helikon*, roč. 48, 2002, č. 3, s. 258 – 271.

MÉRÉNYI, Lajos: *Herczeg Esterházy Pál nádor 1635 – 1713*. Budapest : Magyar Tört. Társ., 1895.

MOLNÁR, Gábor Tamás: Az önmegértés szövegisége. In: SZEGEDY-MASZÁK, M. – VERES, A. (eds.): *A magyar irodalom története III*. Budapest : Gondolat Kiadó, 2007, s. 863 – 873.

SCHEIN, Gábor: Baleseti jegyzőkönyv. In: *Válogatott írások Esterházy Péter műveiről (1974 – 2008)*. Budapest : Magvető, 2010, s. 208 – 215.

SZIRÁK, Péter: Nyelv által lesz. In: BÖHM, G. (ed.): *Másodfokon. Írások Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről*. Budapest : Kijárat Kiadó, 2003, s. 135 – 148.

VARGA, Zoltán Z.: Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése. In: *Helikon*, roč. 48, 2002, č. 3, s. 247 – 257.

Štúdia vznikla ako súčasť grantového projektu Maďarský román na prelome tisícročia – špecifika žánru, príbehovosti, narácie. Vega 2/0202/09. Vedúci riešiteľ Mgr. Judit Görözdí, PhD.

Zora Rusinová

Filozofická fakulta, Trnavská univerzita v Trnave

„Ja“ a „ty“ – dvojportrét v krajinách bývalého Ostbloku

Umelecká sebareflexia a sebazobrazenie predstavujú dôležitú a konštantnú tému vizuálneho umenia, ktorá si počas storočí vytvorila vlastnú, formálne i významovo bohatú typológiu zastrešenú kategóriou autoportrétu (napr. oficiálny, reprezentatívny, sebaanalytický, skrytý, skupinový atď.). Jedným z nich je aj dvojportrét, ktorý bude predmetom našej úvahy.

Nejde však o také zobrazenie, kedy autor násobí svoj vlastný obraz (napríklad prostredníctvom zrkadla), ale o dvojportrét, kde do popredia vystupuje autorské „ja“ v kontexte vzťahu k druhej bytosti. Veď ako to takmer pred polstoročím krásne napísal Martin Buber: „Keď človek hovorí ja, má na mysli jedno z oboch... Na počiatku je vzťah: ako kategória podstatného bytia, ako pripravená uchopujúca forma a duševný model; je to apriorita vzťahu, je to vrodené Ty... Ja vzniká vďaka Ty“ (Buber, 1969, s. 10 – 12, 26).

V súvislosti s predmetom príspevku sme si zvolili prístup, ktorému je najbližšia fenomenologická interpretácia „ja“ v prepojení s metodickým akceptovaním rodových otázok a ich aplikáciou na niektoré konvencionalizované významy a kategórie teórie umenia, ktoré majú viac-menej fixné pojmové referenty (obraz, fotografia, koncept, performancia a pod.). Východiskom je rešpekt k Heideggerovej existenciálno-analytickej interpretácii „bytia vo svete“ ako „spolubytia“ a „bytia sebou“, podľa ktorej „nie je dané nejaké sprvu izolované ‚ja‘ bez druhých“ a „substancia človeka nie je duch v zmysle syntézy duše a tela, ale *existencia*“ (Heidegger, 1996, s. 142 – 143). Premisou je „Ja“, ktoré sa ustanovuje v bezprostrednom stretnutí s iným a je neoddeliteľné od intencionálnych správanií sa a materiálnych praktík umožňujúcich tvorivú sebareflexiu („bytia vo svete“). Dvojportrét tak chápeme ako

ideálnu priemetnicu nielen analýzy každodenného spontánneho bytia, ale i bytia ako „spolubytia“¹ nášho vzťahu k druhým. Pojem „druhí tu neznamenať toľko čo: celý zvyšok ostatných okrem mňa, z ktorého sa pozdvihuje moje ja; druhí sú skôr tí, medzi ktorými takisto sme a od ktorých sa sami väčšinou neodlišujeme“ (tamže, s. 144).

Keďže človek je „vrhnutý“ do vonkajšieho prostredia, toto vonkajšie bytie vo svete sa premieta do jeho možností uskutočniť svoju existenciu, mieru slobodného konania. „Vrhnutosť nie je ani ‚hotovou‘ vecou, ale ani uzavretým, vybaveným faktom. K fakticite pobytu patrí, že *pokiaľ* je tým, čím je, zostáva vo vrhu a je strhávaný vírom do neautenticity neurčitého ‚ono sa‘. Vrhnutosť, v ktorej sa dá fakticita fenomenálne uzrieť, patrí k pobytu, ktorému v jeho bytí ide o toto bytie samo. Pobyt existuje fakticky“ (tamže, s. 207). Toto fenomenologické východisko nadobúda konkrétne obrysy najmä vo vzťahu k danému spoločenskému status quo. My sa ho pokúsime demonštrovať na vybraných vzorkách dvojportrétu v tvorbe umelcov bývalých krajín tzv. Východného bloku, resp. Ostbloku pred pádom železnej opony. Naším cieľom je ukázať, ako od konca päťdesiatych rokov práve autentické individuálne sebazobrazenie v oblasti neoficiálnej tvorby čelilo dobovým schémam doktríny socialistického realizmu a ako sa v jeho výrazových polohách – napriek jemným odlišnostiam vo vnútorných mechanizmoch vládnuccich režimov vtedajších „satelitov“ ZSSR – odrážala podobná životná skúsenosť s komunistickou ideológiou.

Konštantu „Ja a ty“ budeme nazerať ako vzťah tvorivej dvojice a zároveň i v rovine dôverného partnerského vzťahu (nie vždy len ako muža a ženy), ktorá často vedno čelila náporu kolektivismu a negácii individuality v mene masy. V prípade tradičného páru (kde sú zastúpené obe pohlavia) sa sústredíme na spôsoby, akými sa rodové otázky premietali do rozličných foriem nekonvenčného sebazobrazenia umelkyní a umelcov paralelne s nástupom nových umeleckých tendencií. Na jednej strane nás bude zaujímať vymaňovanie sa ženského subjektu z podriadenej pozície v párovom súžití umelca a umelkyne. Na druhej

1 „Fenomenologická výpoveď, že pobyt je bytostne spolubytím, má existenciálne ontologický zmysel... Spolubytie však existenciálne určuje pobyt aj vtedy, keď sa druhý fakticky nenaskytá a nie je vnímaný. Aj osamotenosť pobytu je spolubytie vo svete (...) Osamotenosť je deficitný modus spolubytia, jej možnosť je preň dôkazom“ (Heidegger, 1996, s. 146).

strane si budeme všímať vedomú voľbu dvoch duchovne a programovo spriaznených jedincov, ktorí sa rozhodli spolupracovať a dvojportrét sa stal jednou z foriem ich vyjadrenia spoločnej autorskej identity v tvorivom akte.

Je všeobecne známe, že v období od konca štyridsiatych rokov, keď sa takmer vo všetkých krajinách Ostbloku ruka v ruke s humanistickým pátosom presadzoval utopický ideál nového človeka (okrem bývalej Juhoslávie, ktorá si od roku 1947 pod vedením Josipa B. Tita zvolila vlastnú cestu ku komunizmu), hlavným nositeľom pokroku sa aj v ikonografii vizuálneho umenia stal typizovaný obraz jedinca. V intenciách doktríny socialistického realizmu bol vnímaný ako príslušník masy bez individualizovaných čŕt. Tie zostali priznané iba osobnostiam vodcov alebo hrdinských jedincov, ktorí na seba upozornili v slávnych revolučných okamihoch minulosti, boji za mier a napĺňaní nových mét budovateľského nadšenia.

Do oficiálneho zobrazenia ženy i muža sa síce premietalo klasické binárne párové rozdelenie, ale biologické diferencie sa potláčali. Zbližovanie portrétneho typu oboch pohlaví ideovo striktné vymedzované voči buržoáznej minulosti bolo podmienené snahou zrovnoprávniť „nežné pohlavie“ s jeho dovtedy silnejším a tvrďším pendantom najmä v mene zvyšovania produktivity práce a intenzívneho povolávania žien z domácnosti do pracovného procesu v intenciách ideologickej proklamácie: „*Hľa, zo Zuzky sa stane rovnoprávna pracovníca a nebude na ťarchu manželovi ani štátu*“ (Kostková, 1949, s. 2). Vzory sa hľadali v sovietskej spoločnosti, inšpiráciách ženy zvládajúcej v mene ideálov neustáleho boja za mier a život v šťastnej budúcnosti práve tak ako muž nielen najnáročnejšie bojové, ale i pracovné úlohy.² Oficiálnu kultúru nadhlo ovládla proklamovaná rovnosť pohlaví daná (na rozdiel od Západu) práve možnosťou ženy uplatniť sa vo všetkých povolaniach, čo sa premietlo aj do záväzného, širokoplošne a nediferencovane aplikovaného oslovenia „súdruh“ a „súdružka“.

2 „Ženská otázka v Sovietskom zväze vôbec neexistuje (...) Rovnoprávnosť žien nie je v Sovietskom zväze problémom. To nie je hudba budúcnosti. To je skutočnosť. Niet zamestnania, ktoré by bolo žene neprístupné. Ženy sú predsedkyne kolchozov, riaditeľky tovární, vedúce vedeckých inštitúcií. To všetko je samozrejmosťou (...) Súčasne je tu však veľiká, priamo prekvapujúca úcta a vďačnosť sovietskej žene, ktorá svojou prácou prispela nesmierne k víťazstvu a teraz svoju energiu a obetavosť venuje budovateľskému dielu“ (Slovenka, 1948, s. 2).

Od päťdesiatych rokov 20. storočia v krajinách „budujúcich socializmus“ sa tak žena stáva reálnou partnerkou v živote i práci, čo sa premieta do zobrazenia schematizovanej dvojice, kde „žena dorástla na muža“, t. j. mužský jedinec má vždy vedľa seba svoje ženské dvojča, svoje echo, napríklad partizán a partizánka, robotník a robotníčka, roľník a roľníčka, úderník a údernička, vedec a vedkyňa a pod. (ale aj ich vzájomné kombinácie) so zreteľne priradenou spoločenskou rolou a pracovnými atribútmi. Jedinú možnosť, ako uniknúť z tejto unifikácie jedinca, ktorej sa prispôbovali aj všetky oficiálne zobrazenia, ponúkal práve autoportrét ako komorný, viac-menej únikový a nie často vystavovaný ateliérový žáner.

Popri portrétnom zobrazení dvojice v tradičných médiách (maľba, socha, fotografia) si budeme všímať aj nové intermedialne a performatívne spôsoby, aktuálne najmä od sedemdesiatych rokov, do ktorých sa premieta spoločný autorský zámer tvorivej dvojice v rovine sebaaprezentácie. Tento prechod od klasických spôsobov zobrazenia k intermedialným, pohybovým a časopriestorovým formám vyjadrenia, ako je performancia, nás privádza k otázke, do akej miery je akčné umenie sebazobrazením. Je totiž zrejmé, že či už ide o vyjadrenie intímneho obsahu viazaného na vlastný život (seba-reprezentácia), alebo tlmočenie všeobecných ideí, v akčnom prejave vždy ide aj o *seba-prezentáciu* (umelec je v akte bytostne prítomný svojím výkonom), keďže performancia ako druh umenia sa presadila vďaka snahe umelcov byť čo najviac *osobnými* (vnieť svoju fyzickú prítomnosť do umenia). Otázka, či byť *osobným*, znamená byť *seba-zobrazujúcim*, sa však nedá jednoznačne zodpovedať, pretože v tejto polohe úvah by sme o každom výtvarnom diele mohli povedať, že je autoportrétom umelca, ktorý ho vytvoril. Na druhej strane, nie je možné vybudovať nejakú predstavu individuálnej autobiografie bez toho, aby sa do nej nepremietali spoločenské determinanty. Ak by sme si chceli pomôcť jazykom analýzy procesu narácie od Franza K. Stanzela týkajúcej sa literatúry, personálne tu sčasti vytesňuje autorské, a naopak, autorské potláča personálne. Obe sa navzájom prestupujú v tesnej symbióze a ide o výraz „dvojakého hlasu“ (Stanzel, 1988, s. 237).

Ako vieme, k všeobecnému spoločenskému a kultúrnemu uvoľneniu v bývalom Ostbloku prišlo až po Stalinovej smrti v roku 1953.

V Československu po počiatočných kozmetických úpravách poststalinovej éry sa nové výtvarné tendencie začali opatrne presadzovať už od konca päťdesiatych rokov. Je paradoxným bonusom doby, že práve vďaka spomínanému zrovnoprávneniu žien v pracovnej sfére sa aj na umelecké akadémie už v tomto období prijímalo oveľa viac žien než v minulosti a tie potom zohrali výraznú úlohu vo formuláciách prirodzenej opozície voči socialistickému realizmu. Zatiaľ čo v šesťdesiatych rokoch sa ženy-umelkyne primkli k všeobecným trendom nových tém a tvorivých techník (najprv štruktúrálnej a geometrickej abstrakcie, okolo polovice šesťdesiatych rokov už aj podnetov pop-artu, novej figurácie, konceptuálneho a akčného umenia), v sedemdesiatych rokoch, v období tzv. normalizácie, práve ony so svojou autobiograficky postavenou naráciou obohatili ikonografiu individuálneho autoportrétu, ale aj dvojportrétu, kde často riešili otázky partnerstva, a to nielen osobného, ale aj umeleckého. V prípade dvojice muž-žena, na rozdiel od staršej avantgardnej schémy muž-tvorca a žena-model, je takýto dvojportrét zaujímavým sociologickým dokladom rôznych štádií vnútornej emancipácie ženy a jej úlohy v spoločnosti.

V Česku našli inovácie výtvarných postupov prenikajúce do autoportrétného zobrazenia živnú pôdu skôr ako na Slovensku, a to vďaka radikálnejšej avantgardnej tvorbe prvej polovice 20. storočia (napr. autoportréty Vladimíra Boudníka). V tvorbe žien dominoval spočiatku výrazovo špecifický autoportrétny typ zdôrazňujúci esenciálnu ženskosť. Objavil sa u sochárky Evy Kmentovej (1928 – 1980) v postupnom odklone od figurálneho realizmu rešpektujúceho obrys k štruktúralne bohato diferencovanému, haptickému povrchu plastík. Tvorivý akt uchopovala ako okamih, kde sa navzájom prelína práve prežívaná chvíľa so stopami a s vrstvami minulého i s očakávaniami budúceho. Na druhej strane, jej sochárska skúsenosť umožnila vnímať človeka predovšetkým ako fyzickú veličinu existujúcu v priestore. Čoskoro začala odtláčať a odlievať jednotlivé časti svojho tela, umožňujúc im ako osamoteným, ale emancipovaným fragmentom vypovedať rečou analógií a metafor o zmysle individuálneho ľudského bytia. Do sadry odlievala svoje ruky, ústa a iné časti tváre a často ich multiplikovala. Jej introspektívna senzibilita zosilnela najmä počas nevyliciteľnej choroby, keď sa väčšmi utiekala do vlastnej pamäte a detstva a keď vlastnú

bolesť a bezbrannosť premietala do zraniteľnosti materiálov (najmä papiera, vlnitej lepenky) ich krájaním, krčením či vrstvením štruktúr. Práve v tom čase sa zrodil aj dvojportrét pod názvom *Ty a ja* (1975), ktorý patrí do cyklu reliéfov z krčeného papiera na sololite, kde stvárňovala jednotlivých príslušníkov svojej rodiny z profilu vsadených do prázdnej plochy. V tomto prípade Kmentová zobrazila seba a svojho manžela-sochára ako dva farebne odlišené znaky na monochrómnom pozadí, ako dve zoči-voči stojace postavy evokujúc tieňové divadlo. Ide zjavne o dialóg medzi dvoma rovnocennými partnermi a tvorcami, ktorých individuálne črty vysledujeme len v profiloch tvárí. Štruktúralne spracovanie povrchu oboch postáv vystupujúce v jemnom reliéfe nad mĺkvo plochu sugeruje pocit, že nezáleží na okolitom svete, dôležité sú iba vzťahy. Muž i žena akoby boli utkaní z toho istého tkaniva, niečoho, čo je síce odlišené farbou, ale má rovnakú ľudskú podstatu, asociujúc Merleau-Pontyho slová: „z dvojitého dna priestoru vysvitne cez tkanivo môjho sveta iný súkromný svet (...) stačí len obrátiť naň pozornosť a presvedčím sa, že ten iný (...) je z tej istej substancie ako ja (...) ako by som mohla pochopiť jeho farby, jeho bolesti, jeho svet ako jeho inak, než podľa farieb, ktoré vidím, bolesti, ktorými som trpela a sveta, v ktorom žijem? Môj svet tak prestal byť iba mojim“ (Merleau-Ponty, 1998, s. 238).

Zatiaľ čo Kmentová vo svojom dvojportréte „odpreparovala“ vonkajší svet a rezignovala na ľahko rozpoznateľné črty dvoch rovnocenných protagonistov páru v prospech zvýznamnenia ich kontaktu, slovenská autorka Veronika Rónaiová v *Portréte s kúpeľňou* (1978 – 1979) skoncipovala nezvyčajne otvorenú osobnú výpoveď v polohe scénického aranžmánu komorného príbehu. Dielo patrí k jej raným fotorealistickým obrazom sústredeným na zachytenie každodenných situácií s netradične komponovanými priehľadmi a postavami rezanými zblízka vo veľkých detailoch. Decentralizovaný výjav s dvojicou muža a ženy je situovaný do interiéru bytu. Vďaka kompozícii obrazu členeného vertikálami na dve nezávislé polia sa obaja aktéri pomyslene ocitajú vo vlastných oddelených svetoch: autorku v dvoch tretinách kompozície oddeľuje od jej partnera zárubňa dverí kúpeľne. Vidíme ju len sčasti ako nahú ženskú figúru za transparentným závesom obklopenú rekvizitami každodenného očistného rituálu (zrkadlo, zubné kefky,

umývadlo). Jej identitu si domýšľame len sprostredkovane, vďaka fragmentu odvrátenej sediacej mužskej postavy, v ktorej profile zasvätený divák rozoznáva známú tvár jej manžela, tiež umelca. Ona ho pozoruje, akoby zvažovala, či sa k nemu priblížiť, zatiaľ čo on sa díva nezúčastnene mimo obraz.

Naša interpretácia tohto dvojportrétu je ambiguitná, pretože maľba sa nám javí významovo dvojznačná. Niet pochýb, že Rónaiovej postoj k rodovým otázkam v tomto obraze kotví vo vlastnej hlboko prežitej skúsenosti, nielen intímne telesnej, ale aj spoločensky podmienenej, v skúsenosti subordinácie. Erotický podtext výjavu vyvoláva asociácie na klasické rozdelenie párových rolí. Pokým svojmu partnerovi priznala identitu, sama ostáva predovšetkým iba anonymným telom, identifikovateľným len prostredníctvom naznačenia vzťahu k partnerovi. Z tohto pohľadu nemožno hovoriť o dialógu dvoch rovnoprávných jedincov, skôr o akomsi náčrte pokusu o komunikáciu, respektíve o osnovu dôvernej situácie, z ktorej podľa zjavných indícií jeden uniká a druhý sa ho usiluje privolať späť tradičnými „ženskými zbraňami“. Okrem toho, tým, že autorka partnerovi priznala portrétné črty a sebe iba nahotu, akoby naznačovala, že žena je vždy vnímaná predovšetkým ako telo (v umení ako kodifikovaný maliarsky žáner aktu). Na druhej strane, keď obraz vnímame ako kultúrny model narácie vizuálneho poľa a situovaného pohľadu, teda vyjadrenie „viewing positions“ (pozícií videnia), potom „ona“ tu pozoruje „jeho“, a tým zároveň prevracia po stáročia kodifikovanú schému muža ako voyaera (muž ako „aktívny“ umelec verzus žena ako „pasívny“ objekt-modelka), ako „vlastníka pohľadu, ktorého moc nie je nikdy spochybnená, lebo je ukotvená v hierarchii sexu“ (Pollock, 2001, s. 77). Rónaiovej subverzívny dvojportrét indikuje predovšetkým sebareflexiu, uvedomenie si vlastnej pozície, a tým aj možné východisko zo zaužívanej ženskej roly v tradičnom, asymetricky budovanom párovom vzťahu.

V súvislosti s Rónaiovej dielom pripomeňme, že v umení obdobia totality telesná nahota (pokiaľ nešlo o bezpohlavné alegórie), rovnako ako akékoľvek náznaky individuálneho či párového súkromia, znamenali jasnú provokáciu. Mužský akt sa v oficiálnej produkcii takmer neobjavoval. Nahota sa nenasila, pretože, povedané spolu s Borisom Groysom, už „umenie stalinskej éry si potrpelo na špecifický kód

šiat (...) Triedna identita sa totiž prejavuje najmä v spôsobe obliekania. Nahý človek nebezpečne stráca svoju triednu príslušnosť“ (Groys, 1977, s. 539).

V opozícii voči tomuto „kódu šiat“, ktorý predstavoval základný atribút epickej rétoriky angažovaných obrazov, sa ocitá napríklad i ďalší dvojportrét z tých čias, *Dvojica* (1973) od Miloša Šimurdu. Patrí do skupiny veľkorozmerných maliarskych asambláží, kde dominujú realisticke stvárnené nahé ľudské postavy vsadené zväčša do bližšie neurčeného prostredia. Nejde však o autoportréty v pravom slova zmysle, skôr o použitie vlastného tela (a tela manželky) ako matrice pre „personálne obsadenie“ a aranžmán situácií, ktoré možno vnímať ako zložité metafory spoločenského diania. Ich pózy pôsobia, akoby ustrnuli v určitom okamihu mimo času. Práve tým, že figúry sú namaľované bez šiat, sú zbavené triedneho kontextu a do popredia vystupuje ich individuálne fyzické bytie – zastupujú ľudských jedincov v produktívnom strednom veku. Nahota tu nemá sexuálne konotácie, symbolicky sprostredkúva predovšetkým ich existenčnú zraniteľnosť. Jediné, podľa čoho si môžeme domyslieť ich príbeh, sú či už maľované (dopravná značka), alebo reálne prvky vkladané do plochy obrazu, napríklad kovový rám naznačujúci oblok auta a transparentné plexisklové časti na povrchu plátna.

Skutočnosť, že monumentalizovať nahotu vlastného tela znamenalo v čase bezpohlavnej „normalizácie“ určitú odvahu, dokladá i smutný osud tohto, ale aj iných Šimurdových plátien, ktoré predstavil v roku 1979 vo Výstavnej sieni ZSVU na Dostojevského rade. Niektoré museli byť odstránené a onedlho nato, na základe zásahu ministerstva kultúry, výstavu zatvorili a autor i kurátor výstavy boli vylúčení zo ZSVU.

Strach z nahoty a tabuizovanie sexuality vo sfére kultúry sa prejavili aj v nezvyčajne krotkých zobrazeniach nahých tiel v oblasti alternatívneho a neoficiálneho umenia. Príkladom je jedna z raných perormancií, ktorú v roku 1968 realizovali ruskí umelci a zároveň životní partneri Nonna Goryunova a Francisco Infante pod názvom *Lesný rituál*. Fotodokumentácia zachytáva Goryunovu ako pózujúci akt, zatiaľ čo pohľad jej mužského partnera (Infante), ktorý fotografoval perormanciu, sa na jednej fotografii evidentne sústreďuje na dolnú časť jej brucha. Ako upozorňuje Katrin Kivimaa, „performatívny aspekt žen-

ského tela je tu redukovaný na objekt mužského pohľadu a celá udalosť je rámcovaná mužskou imagináciou. Navyše, je dôležité si uvedomiť, že v čase svojho vzniku mnohé diela, ktoré takto spredmetňovali ženské telo, boli v tom čase priaznivo prijímané mužskými i ženskými členmi alternatívneho umenia“ (Kivimaa, 2009, s. 115 – 116).

Odvážnejší príklad ponúka dokumentácia takmer o desať rokov neskoršej performancie ruských umelcov Rimmy Gerloviny a Valeriho Gerlovina: *ZOO (Homo Sapiens), Skupina cicavcov. Mužské a ženské* z roku 1977, kde sa obaja dali zavrieť za mreže nahí ako zvieratá, poukazujúc svojim uväznením v klietke jednoznačne na spoločensko-politický kontext života v neslobode. Ako upozornila Alla Rosenfeld, na výstave východoeurópskeho disidentského umenia na benátskom bienále v roku 1977 boli tieto fotografie interpretované ako „symbolické stelesnenie postavenia ruských umelcov“ (tamže). Z toho istého roku pochádza aj ich performance *Kostýmy* demonštrujúca návrat k prírode a prirodzenosti: ľudský pár držiaci sa za ruky je tu symbolom pôvodného idealizovaného sveta a zároveň metaforou biblického „jedného tela“, hriešnikov Adama a Evy, evokujúc novodobých „vyhnancov z raja“. Skutočnosť, že umelci tu nevystupujú nahí, ale majú oblečené biele rúcha s nakreslenými líniami tela a pohlavnými znakmi, odkazuje nielen na biologickú podstatu človeka, ale aj na súvekkú odcudzenosť vlastnej telesnosti.

V dobových performanciách, kde stredo- a východoeurópski autori pracovali so svojím telom, aby prostredníctvom sebavýskumu vyjadrili všeobecne platné ľudské konštanty, rezonovala zmes reflexie individuálnych pocitov, paródie rituálov každodennosti i spoločenskej diagnostiky. Tento subjektivizmus, „návrat k sebe“, bol opäť hlavne antitézou voči systematickému potláčaniu individuality v spoločenskom živote. Mimoriadna rola pripadla v tejto súvislosti fotografii, nielen ako dokumentu performancie, ale aj ako samonosnému médiu, pretože práve ona umožňovala umelcom a umelkyniam odkloniť sa od statického monoportrétu a prejsť k autobiografickej narácii využívajúcej časopriestorové rozvinutie príbehu o vlastnom „Ja“ v seriálovom rozvinutí. Na viaceré takto budované, konceptuálnym a akčným umením ovplyvnené sebareflexívne diela sa dá uplatniť sociologická teória Anthonyho Giddensa, podľa ktorej „v kontexte post-tradičného

poriadku sa ‚ja‘ stáva reflexívnym projektom udržiavaným prostredníctvom hocikedy zrevidovateľnej narácie sebaidentity“ (Giddens, 1991, s. 32).

Giddensova premisa, že identita jedinca sa neformuje v správani a reakciách iných, ale v schopnosti udržať špecifickú naratívnu trajektóriu a budovať konzistentný pocit biografickej kontinuity, dokladá konceptuálny projekt *Ufonaut J. K.* slovenského umelca Júliusa Kollera, ktorý vytváral od roku 1970 a rozvíjal ho až do svojej smrti v roku 2007. Ide o rôzne dotvorenia fotografických podôb vlastnej frontálne zachytenej tváre prostredníctvom rozličných grimás a hravých manipulácií s bežnými predmetmi. Sú ukázkou humornej sebaštylizácie a dokumentovania rozličných premien „ja“ v rámci programovej osmózy reálnej a fiktívnej autobiografie, toho, že „existenčná otázka seba-identity je zviazaná s krehkou povahou biografie, ktorou jediniec supluje seba samého“ (tamže).

Kollerovu podobu zachytávali podľa jeho umeleckého konceptu na fotografiách Milan Sirkovský, Anton Fiala a od roku 1980 Kveta Fulierová, jeho celoživotná družka, opora, múza i partnerka, ktorú vnímal ako súčasť svojho „ja“. Dokladá to i jedna zo snímok z cyklu *Ufonaut J. K.*, kde Koller na chvíľu akoby poprel narcistické umelecké ego, keď prostredníctvom zrkadla do svojej fotografie implantoval tvár svojej ženy s fotoaparátom v ruke, priznávajúc jej spoluúčasť na celom projekte. Akoby pochopil, že ako sebaopoznávací subjekt – Narcis v úlohe Ufonauta – môže len cez poznanie druhého dosiahnuť aj nadindividuálne etickú, transsubjektívnu dimenziu.

Odcudzená a rozštiepená integrita osobnosti, ako aj prelínanie reálnej a fiktívnej biografie, ktorá rezonuje v Kollerovej tvorbe, sa v západnom umení neoavantgárd stali jednou z proklamovaných primárnych kategórií postmodernej teórie subjektu. Už po druhej svetovej vojne sa ukázalo, že „reprezentácia identít je ‚politickou‘ otázkou, pretože identity sú vnútorne zviazané s otázkami moci ako formou spoločenskej regulácie, ktorá vytvára ‚ja‘ a umožňuje niektorým typom identít existovať, zatiaľ čo iným to odopiera“ (Barker, 2006, s. 143). Individuálna identita už nebola nazeraná ako stabilná kvalita, schopnosť prežívať vlastnú jedinečnosť a konzistentnosť v čase a priestore v procese sebarealizácie, ale začala byť vnímaná ako diskurzívna praktika, ako

emocionálne zaťažený symbolický popis seba samého a permanentného „stávania sa“ v intenciiach chápania „Ja“ ako hierarchickej sústavy internalizovaných rolí, ktoré sú označované ako identity. V krajinách Ostbloku sa osobnostná a umelecká identita ocitala v kríze i vďaka schizoidnej atmosfére spoločenskej dvojtvárnosti. Túto jánosovskú podobu vymedzili aj dve vedľa seba existujúce kultúry: na jednej strane oficiálna a na druhej strane neoficiálna – alternatívna scéna, ktorá sa vygenerovala ako iná, paralelne existujúca rovina subjektívneho vnímania, myslenia, poznávania.

Ako symbolický výraz tejto schizoidnej atmosféry možno vnímať fotografické autoportréty dvojice ruských predstaviteľov tzv. „soc-artu“ Vitalija Komara a Alexandra Melamida, popredných predstaviteľov vtedajšieho moskovského konceptuálneho hnutia. Analogicky k západnému pop-artu ako kritike nadprodukcie a konzumnej spoločnosti si táto dvojica vo svojom „soc-arte“ privlastnila socialistický realizmus, pre ktorý bola typická „nadprodukcia ideológie“ (Miller-Keller, 1978, s. 2; pozri aj McBride, 2009). V duchu irónie sa obaja vyrovnávali so schematickou ikonografiou a emblematickou socialistického realizmu využívajúc jeho vlastné výrazové prostriedky. Podľa ich slov: „Zatiaľ čo Západ stále ešte akceptuje ideu umelca ako individuality, my pracujeme spoločne ako jednotka a nevyjadrujeme naše personálne otázky, ale sociálnu tendenciu... Aj keď niektoré z projektov a diel realizuje len jeden z nás, zvyčajne ich signujeme spoločne. Nie sme iba jedným umelcom, sme hnutím.“³

Príkladom je ich maliarsky *Dvojité autoportrét ako mladí pionieri* z rokov 1982 – 1983. Namiesto zvyčajnej schémy dvojice pionierky a pioniera pôsobia alternujúce chlapčenské telá so starými tvármi oboch umelcov ako absurdná postmoderná montáž a citácia. Obaja autori v ňom neriešia problém vzťahu „ty a ja“ v rovine antagonizmu interného súžitia, ale práve naopak, v rovine vedomého prijatia spoločnej autorskej identity, spoločného umeleckého programu a nazerania. Možno povedať, že v tomto obraze práve cez subverzívnu travestiu vy-

3 „The West still accepts the idea of the artist as an individual. We work together as a unit and express no personal cause of our own, but a social tendency... Even if only one of us creates some of the projects and works, we usually sign them together. We are not just an artist, we are a movement“ (Miller-Keller, 1978, s. 2).

stupujú obaja v úlohe „Ja“, zatiaľ čo Stalinova busta je tu oným „Ty“, voči ktorému sa vymedzujú.

Takéto „splynutie“ umeleckého páru do jedinej tvorivej jednotky, ktoré by sa premietlo zároveň aj do dvojportrétného zobrazenia, však nebolo v tom čase v krajinách Ostbloku ojedinelé. Keď sa v roku 1976 srbská performerka Marina Abramović presťahovala do Amsterdamu, stretla západonemeckého performeru Uwe Laysiepena, známeho pod umeleckým menom Ulay. Keďže boli dokonca narodení v ten istý deň, rozhodli sa v takrečeno ekumenickom zjednotení „východného“ so „západným“ potlačiť svoje individuálne „ja“ v prospech spoločnej bytosti nazwanej „iné“ – obliekali sa ako dvojičky, vytvárali spoločné performancie a hovorili o sebe ako o častiach „dvojhlavého tela“ (Clair, 1995, s. 366). Keďže svoje stretnutie chápali ako osudové, svoju prácu pojali ako určitú príkladnú, ako to opísal Ulay, „choreografickú existenciu“ (Green, 2000, s. 37). Marina Abramović o tejto fáze svojej performačnej histórie povedala: „Hlavným problémom v tomto vzťahu bolo, čo robiť s egami dvoch umelcov. Musela som prísť na to, ako svoje ego znížiť, potlačiť, tak ako to urobil on, a vytvoriť niečo ako ‚hermafroditický‘ stav bytia, čo sme nazvali ‚smrťou seba‘“ (Kaplan, 1999, s. 6 – 19). Marina a Ulay sa vo svojich performanciách prostredníctvom zexpresívnenia mimiky a telesných interakcií (napr. nadsadenia úrovne energie gest či hlasových a vizuálnych prejavov tvárou v tvár), ktoré hrajú významnú rolu v každodenných „komunikačných rituáloch“, usilovali odhaliť rozličné protirečenia a latentnú konfliktnosť medziľudských kontaktov nielen v partnerskom vzťahu, ale aj v osobnom a spoločenskom živote (napr. AAA-AAA, 1977; *Zvyšok energie*, 1980). V roku 1977 predvedli performanciu pod názvom *Vdychovanie – vydychovanie/Smrť seba*, v ktorej spojenými ústami jeden druhému vdychovali do úst svoj vydychnutý vzduch, až pokým nevyčerpali všetku zásobu kyslíka. Po sedemnástich minútach padli obaja na zem v bezvedomí, keďže sa ich pľúca naplnili kyslíčnikom uhličitým. Táto sebalikvidujúca performance nielenže sa usilovala naplniť slová o totálnom splynutí dvoch bytostí, ale zároveň akoby skúmala demarkačnú líniu lásky a majetníctva, fakt, že narušením minimálnych hraníc medzi „ja a ty“, pohlcovaním života inej osoby, ju vlastne deštruujeme.

Obaja umeleckí partneri a milenci testovali svoj vzťah aj vo viacerých ďalších performanciách až po záverečnú rozlúčku v roku 1988, keď

sa vybrali jeden v ústrety druhému z opačných koncov Čínskeho múru (Ulay z púšte Gobi a Marina od Žltého mora), aby sa stretli v strede a dali si večné umelecké i partnerské zbohom.

Naša úvaha o podobách dvojportrétu ako typologicky špecifického príkladu sebareflexie tvorcu či tvorivej dvojice v oblasti vizuálneho umenia v krajinách bývalého Ostbloku je príspevkom do diskurzu o tvorivom autorskom subjekte, ktorý prebieha už dlhšie a týka sa oveľa širšej škály problémov, než ktoré sme sa pokúsili naznačiť. K jeho hlavným topoi patria otázky pozície autora v spoločnosti, vnímania vzťahu subjektu a objektu tvorby, autenticosti umeleckého diela, úlohy originality a majstrovstva či zdôraznenia úlohy interpreta v tvorbe významu, ale aj prihliadanie na biologické a rodové kategórie tela a telesnosti. Tento diskurz, aktuálny najmä v okruhoch postštrukturalistickej filozofie (Roland Barthes, Michel Foucault a i.) či feministických teórií (napr. Griselda Pollock, Judith Butler) spochybňuje tradičné presvedčenie, že existuje nejaké skutočné „ja“, ktoré sa dá poznať a ktoré sa vyjadruje formami reprezentácie rovnako, ako že existuje nejaká esenciálna, univerzálna a nadčasová identita. Keďže sebaidentita nie je daná nijakou sumou zjavných charakteristík, jedinec vždy existuje iba ako spoločenská entita spojená s určitými ideológiami a kultúrami a „Ja“ takto nie je chápané ako niečo, s čím sa rodíme, nie je fixované, naopak, je reflexívne utvárané a konštruované (Giddens, 1991, s. 32). V tejto súvislosti možno konštatovať, že dvojportrét ako špecifický typologický autoportrétny druh v nami skúmanom období v krajinách bývalého Osbloku nebol len „nemým“ vizuálnym reprezentantom či indexom vonkajších fyziologických atribútov konkrétnej ľudskej dvojice umelcov. Jeho rozmanité podoby odhaľujú narastajúcu mieru analytickej sebareflexie, záujmu o vlastné telo a jeho biologické danosti, ako aj vedomie jeho konečnosti. Ak ho nazeráme v súvislostiach genderových otázok, potom treba konštatovať, že rodový antagonizmus, či už z pohľadu feministickej alebo homosexuálnej agendy, sa na rozdiel od umenia Západu v tomto období v kontexte umeleckej tvorby programovo neriešil a jeho proklamatívne polohy sa vynorili až v druhej polovici deväťdesiatych rokov.

Literatúra:

- BARKER, Chris: *Slovník kulturních studií*. Praha : Portál, 2006.
- BUBER, Martin: *Já a ty*. Praha : Mladá Fronta, 1969.
- GIDDENS, Anthony: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge : Polity, 1991.
- GREEN, Charles: Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert and George and Marina Abramović/Ulay. In: *Art Journal*, 59, 2000.
- GROYS, Boris: The Will to Totality. In: *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*. Kat. výst. Stuttgart, 1977.
- HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha : Oikoymen, 1996.
- KAPLAN, Janet: Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović. In: *Art Journal*, 58, 2, 1999, s. 6 – 19.
- KIVIMAA, Katrin: Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern European Art*. Bojana Pejić (ed.). Wien : MUMOK, november, 2009.
- KOSTKOVÁ, A.: „Pod' Zuzka, päťročnica volá!“ In: *Slovenka*, roč. 2, č. 2, 26. januára 1949.
- KLIMEŠOVÁ, Marie: *Eva Kmentová*. Kat. Výstavy. Litoměřice : SČGVU, 2003.
- MCBRIDE, Kenny: *Eastern European Time-Based Art Practices Contextualised Within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition*. October 2009. http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_Refs.html
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditeľné a neviditeľné*. Praha, 1998.
- MILLER-KELLER, Andrea: *Vitaly Komar and Aleksandr Melamid*. Kat. výst. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Connecticut. 28. Sept. – 28. Nov. 1978.
- PIOTROWSKI, Piotr: *Awantgarda w Cieniu Jalty. Sztuka w Europie Srodkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989*. Poznan : Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- POLLOCK, Griselda: Modernity and the Spaces of Femininity. In: *Visual Culture Reader*. Nicholas Mirzoeff (ed.). London and New York : Routledge, 2001.
- RUSINOVÁ, Zora: *Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia*. Bratislava : Vydavateľstvo VEDA, SAV, 2009.
- RUSINOVÁ, Zora: Discourse of the Self. Self-Portrait in the Milieu of Gender Visuals. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern European Art*. Bojana Pejić (ed.). Wien : MUMOK, november 2009, s. 115 – 116.
- STANZEL, Franz Karl: *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988.
- Z dojmov pani Ďurišovej (manželky ministra) z cesty po ZSSR. In: *Slovenka*, roč. 1, č. 16, 8. október 1948, s. 2.

Eva Filová

Fakulta televíznej a filmovej tvorby VŠMU, Bratislava

Oral history – Audiovizuálne záznamy pamätníkov slovenskej kinematografie (Správa o projekte)

Od školského roku 2007/2008 sa študenti Katedry filmovej vedy (t. č. Katedry audiovizuálnych štúdií) Filmovej a televíznej fakulty VŠMU podieľajú spolu so študentmi ďalších katedier na riešení projektu Oral history – Audiovizuálne záznamy pamätníkov slovenskej kinematografie, ktorý sa v prvej fáze stal doplnkovým vyučovacím programom k predmetu Dejiny slovenského filmu, od školského roku 2011/2012 je už samostatným výskumným projektom v rámci predmetu Filmová prax.

Oral history alebo orálna história – hovorená, rozprávaná história, je novodobou metódou poznávania histórie interdisciplinárneho charakteru, prínosná pre sociológiu, etnológiu, politológiu, umenovedu, ako aj ďalšie spoločenskovedné a humanitné odbory. Čerpá zo „živých zdrojov“ – z výpovedí žijúcich svedkov, účastníkov tej ktorej doby, dejinnej udalosti, procesu vzniku či formovania istého aspektu národnej histórie (v našom prípade slovenskej kinematografie). Orálna história sleduje individuálne skúsenosti a postoje – s ohľadom na rozprávačské kvality respondentov, expresívnosť prejavu alebo aj prípadnú snahu vyhnúť sa výpovedi. Niektoré svedectvá o uplynulých dobách sa nedajú získať inak ako autentickým rozhovorom s priamymi účastníkmi minulých dejov. Každý jednotlivec má svoj osobitý význam, ktorého hodnotu overuje až história. Každým nezaznamenaným svedectvom prichádzame o možnosť objektívne zhodnotiť dejiny. V oblasti slovenskej filmologickej historiografie doteraz nejstvovalo skúmanie dejín prostredníctvom metódy orálnej histórie, ktoré by viedlo rozhovory so staršími, často zabudnutými filmovými tvorcami. Prvý dlhodobý a systematický pokus o zaplnenie tejto medzery vznikol práve na pôde našej školy.

Zaznamenávanie individuálnych prípadov obohacuje dejiny o ďalšie hlasy, príbehy a osobité hľadiská vypovedania. Mohli by sme hovoriť o vyvažovaní tzv. veľkých dejín s hlavnými hráčmi (monograficky podchytenými tvorcami), malými dejinami obchádzaných, zabudnutých alebo menej viditeľných ľudí spoza kamery či strihového pultu, scenáristov, dramaturgov, dokumentaristov, filmových publicistov atď. Pokiaľ makrodejiny existujú v režime generalizácie, globalizácie, mikrodejiny prinášajú jedinečnosť osudov, subjektivitu. Zámerom teda nie je korigovanie či spochybňovanie napísanej histórie, ale zaľudňovanie dejín (dosycovanie zriadeného obrazu, prerámovanie na ďalších aktérov). Aspekt zviditeľnenia, v našom prípade audiovizuálnym záznamom, pritom zohráva dôležitú úlohu – o mnohých tvorcach hranej, dokumentárnej, animovanej a televíznej tvorby existujú len sporé fotografické a textové záznamy, a hoci figurujú v dejinách slovenskej kinematografie, získať o nich ucelenejší obraz je takmer nemožné.

Projekt študentov Filmovej a televíznej fakulty pozostáva z niekoľkých fáz. V prvej sú vytipovaní respondenti oslovení na spoluprácu, študenti audiovizuálnych štúdií prechádzajú archívnym výskumom (v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom a Slovenskou televíziou), zbieraním dát, pozeraním filmov, prípravou na rozhovor. V druhej fáze sa v kooperácii s ďalšími katedrami (kamery, strihu, zvuku a produkcie) vytvoria pracovné tímy, ktoré v dohodnutom termíne nasnímajú rozhovor v profesionálne vybavenom školskom televíznom štúdiu. (V osobitých prípadoch študenti vycestujú za respondentom do jeho domáceho prostredia.) Nakrútený materiál je zostrihaný a v tretej fáze študenti audiovizuálnych štúdií prepíšu rozhovor do elektronickej podoby. Redakčne upravené prepisy by sa mali dostať k respondentovi na autorizáciu, čím budú k dispozícii na zverejnenie, citovanie alebo pripravené ako základ pre ďalší výskum. Vytlačené a zviazané rozhovory by mali byť tiež k dispozícii ako študijný historiografický materiál v knižniciach VŠMU a SFÚ, v prípade relevantného materiálu budú pripravené na knižné publikovanie či ako podklad pre budúcu monografickú prácu.

Pátranie po koreňoch slovenskej kinematografie a bezprostredný kontakt študentov s jej pamätníkmi by mohli byť cestou, ako práve u budúcich tvorcov a teoretikov filmu prehľbiť (či aspoň vzbudiť?)

vzťah k národnému dedičstvu, ktorého súčasťou sú aj naši narátori, ale tiež cestou, ako rozšíriť schopnosť rozlišovania skutočných hodnôt od pseudohodnôt a pseudomýtov, ktorými sa to hemží aj v našom kultúrnom a spoločenskom živote.

Otázky pre respondentov majú rovnakú štruktúru: smerujú od detstva, rodinného zázemia, cez štúdium alebo iné peripetie, ktoré viedli k filmu, profesionalizáciu a produktívny vek, až po koniec kariéry a odchod z filmovej výroby; smerujú od všeobecných otázok ku konkrétnym udalostiam, konkrétnym filmom, so snahou vytvoriť celistvý portrét respondenta. Reflektujú začiatky filmovej výroby na Kolibe, významné medzníky v spoločensko-politickom živote aj zánik Koliby. Na základe získaných osobných príbehov a z nich plynúcich informácií môžeme operovať s tromi zásadnými životnými úsekmi: cesta k filmu, aktívne profesionálne obdobie, koniec aktívneho obdobia.

I. Cesta k filmu

Okrem štandardnej cesty, ktorá viedla cez štúdium na pražskej filmovej škole, je zaujímavé sledovať iné cesty, ktorými sa naši respondenti dostali k filmu – čo je prípad samoukov, prvej generácie filmových pracovníkov, alebo tých, ktorých cesta k filmu (z rodinných, politických alebo iných dôvodov) bola komplikovanejšia alebo kurióznejšia.

Tibor Biath (1925, kameraman) síce v rokoch 1946-49 študoval na pražskej FAMU, ale po prevrate bol zo štúdia vylúčený. „Bola to pre mňa pohroma. Nebol som sám. Myslím, že tak vyše tretina poslucháčov musela ukončiť štúdium.“ V Bratislave bol prijatý za adepta kamery, zúčastnil sa vymeňovania základov filmových ateliérov na Kolibe, dostal predvolanie na absolvovanie vojenskej služby a bol odvelený do Pomocného technického práporu do Ostravy, bane Júliusa Fučíka. „Najhorší deň bol pre mňa, keď som raz vyfáral a na nádvorí bane nakrúcal barrandovský štáb nejaký budovateľský film. (...) ma to zarmútilo, keď som si uvedomil, že ja som už mimo toho.“ Vďaka tomu, že bol od februára 1945 vojakom, v PTP odslúžil iba dva roky a mohol sa natrvalo vrátiť k filmu.

Sylvia Lacková (1929, pomocná režisérka hraných filmov) si spomína na profesora gymnázia, ktorý odišiel pracovať k filmu ako

dramaturg (na filmoch *Vlčie diery*, *Varúj...!*); často vtedy navštevovala kino, pretože film ju fascinoval. Po skončení gymnázia sa vybrala na Riaditeľstvo československého filmu uchádzať sa o zamestnanie – keď sa jej spýtali, čo by chcela robiť, odpovedala: asistenta réžie. To bolo v tej dobe z pozície mladého človeka – navyše ženy – nepredstaviteľné. Vyskúšali ju z filmov, boli prekvapení, čo všetko videla a vie o tom rozprávať, tak ju prijali ako adepta skriptu. Začínala pracovať na filme Paľa Bielika *Priehrada* (1950) a o pár rokov bola z nej už asistentka réžie.

Margita Černáková (1935, strihačka) sa v poslednej triede deväťročky dozvedela, že deti, ktoré nepochádzajú z robotníckej triedy, nemôžu ísť ďalej študovať. Jej mama mala krajčírsky dámsky salón, a keďže jedna zo zákazníčok pracovala vo filme na osobnom oddelení, povedala jej: „My sme výroba, a keď musí ísť do výroby, tak nech príde k nám.“ V roku 1951 teda nastúpila ako asistentka strihu.

Pavol Sásik (1935, majster zvuku) považuje za „svoje šťastie“, že počas kolektizácie prišla jeho rodina o statok, čo mu umožnilo odpútať sa od rodiska a odísť do Bratislavy. Tam vyhľadal operátora z putového kina, ktoré mu doma učarovalo, a ten ho vzal na Leninovo (teraz Jakubovo) námestie, kde sídlilo filmové štúdio. Prijali ho do elektrodien, popri zamestnaní si doplnil vzdelanie v Ludovej škole práce, zdokonalil sa v elektrotechnike, takže po dvoch rokoch ho presunuli do zvukového oddelenia.

Otto Geyer (1940, kameraman) priznáva, že sa „k filmu dostal tak trochu protekčne“. Po skončení gymnázia sa síce hlásil na pražskú FAMU, ale keďže si z neznalosti vybral odbor produkcia, nevzali ho. Stretol sa s rodom Tiborom Biathom, a cez neho sa dostal do bratislavského Krátkeho filmu, kde začínal ako asistent v populárno-vedeckom filme. Po návrate z vojenčiny si ho Karol Krška vybral na filmové dokrútky pre televíznu inscenáciu, a keďže Geyer sa dobre ujal, o pár mesiacov na to už s Krškom snímal celovečerný film *Trio Angelos* (1963, Stanislav Barabáš).

Juraj Lexmann (1941, hudobný skladateľ a teoretik) sa po maturite z politických dôvodov nemohol dostať na žiadnu školu, takže sa vybral na Moravu za známym husliarom, u ktorého sa chcel vyučiť. Tam medzitým husliarske remeslo zrušili, takže putoval ďalej, prešiel

cez Luby do Krnova, kde ho zlákal organárstvo, riaditeľ továrne na organy ho prijal za robotníka, Lexmann tam získal prax (tiež u Petrofa v Hradci Králové). Vyše dva roky si odkrútil na vojenčine, a keď sa vrátil do Krnova, namiesto organov našiel výrobu elektrických gitár. Až v roku 1962 začal popri zamestnaní študovať kompozíciu na konzervatóriu v Ostrave a od roku 1964 študoval hudobnú vedu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave.

Juraj Lihosit (1944, režisér hraných filmov) priznáva, že sa k filmu dostal náhodou: kamarátov otec, ktorý bol celoštátnym inšpektorom železničných staníc, zavítal v rámci služby aj na železničnú stanicu v Čimeliciach, kde existovala stredná filmová škola, čo sa mu zapáčilo a prihlásil tam svojho syna. Keďže pani Lihositová bola veľmi ambicióznou ženou, ktorá chcela mať zo syna významného človeka a filmová škola znela v jej ušiach atraktívne, svojho syna na ňu tiež prihlásila. Lihosita na školu prijali, syna železničného inšpektora nie.

II. Aktívne profesionálne obdobie

Z obdobia aktívnej filmovej tvorby je pre výskum jedným z prínosov spresňovanie poznatkov ku konkrétnym filmovým titulom, získavanie informácií o profesionálnom zázemí a vzostupe, osobných a tvorivých ruptúrach, skúsenostiach so zahraničnými filmovými festivalmi, dramaturgicko-schvaľovacími procesmi, detailmi výrobo-technického vývoja atď.

Albert Marenčin (1922, dramaturg, scenárista) uvádza prípad alternatívneho konca filmu Stanislava Barabáša *Pieseň o sivom holubovi* (1961): „Koniec vyzeral tak, že ešte predtým, ako Natašu odvedú nemeckí vojaci na smrť, ona daruje Rudkovi ceruzku, a tá ceruzka má v tom kukátku Kremel. Ona mu povie, že jedného dňa tam pôjde. Rudka zabije mína a jeho jediná myšlienka padá na tú ceruzku. Podľa čechovovskej zásady – keď v prvom dejstve visí puška, tak v poslednom musí vystreliť. Rudko vidí v závere seba s Natašou na Červenom námestí. Bolo to tak dokumentaristicky nakrútené, že s ľahkým srdcom sa toho vzdal Barabáš a nakoniec aj ja, lebo som si to predstavoval trochu inak: že tam bude Červené námestie, ale že to bude skôr dekorácia v duchu detskej kresby a v tejto dekorácii by sa

objavili oni dvaja. Naliehali z vrchu, tak sme to vystrihli a ja som si to v strižni vypýtal.“

Agneša Kalinová (1926, publicistka, prekladateľka) si spomína na problémy, ktorými musela prejsť, kým mohla vycestovať do zahraničia. V roku 1964 mala cestovať na filmový festival do španielskeho San Sebastian, kde sa zhodou okolností konali oslavy na počesť generála Franca – pre našich straníkov bolo neprijateľné vyslať tam v tom čase slovenského zástupcu (hoci herci z prihláseného filmu *Limonádový Joe* už vycestovali); na letisku jej bol ako zločincovi odobratý pas a až po sťažnostiach na ÚV a intervenciách významných priateľov mohla s trojdňovým oneskorením, navyše vlakom namiesto letecky, odcestovať.

Sylvia Lacková (1929, asistentka réžie, režisérka) opisuje postup pri výrobe zložitej záverečnej tanečnej scény vo filme *Rodná zem* (1953, Josef Mach), v ktorej Verona a Martin tancujú na pozadí veľkolepej výstavby v rôznych exteriéroch. Spresňuje, že nešlo o ateliérovú zadnú projekciu, ako býva nesprávne uvádzané, ale nakrúcanie prebiehalo priamo v danej lokalite a záber tanca a pozadia sa zmontoval priamo v kamere – pretočením filmu na presné miesto (každá opakovačka sa nakrúcala na novú filmovú kazetu). Zadná projekcia sa na Kolibe prvýkrát použila až v roku 1967 pri filme Ludovíta Filana *Vreckári*.

Richard Blech (1930, publicista, encyklopedista) rozpráva o problémoch, ktoré sprevádzali encyklopedickú prácu. „Problematické momenty nastávali stále, pretože ste nemohli voľne narábať s menami. Napríklad Lasica a Satinský. Keď sme po Encyklopédii Slovenska robili Encyklopédiu dramatických umení, tak tam sa schvaľovali mená. No ale presvedčujte blbcov, že keď je tam Lasica, tak musí byť aj Satinský. (...) Keď meno prešlo, na sedemdesiat percent sme mali vyhraté. (...) Viete, vtedy boli všelijaké menoslovky, kto emigroval, kto niečo podpísal, kto urobil hento, kto tamto. Nieкто vždy kontroloval len mená. Už to napísané ani nie. Takže každá encyklopédia predstavovala takýto zápas.“

Marcela Jurovská-Plítková (1940, režisérka dokumentárnych filmov) spomína na praktiky päťdesiatych rokov, ktoré ostali zakorenené v ľuďoch aj v čase normalizácie: „Napríklad nesmeli byť v obraze veže kostolov. To som len počula, to som nezažila. Vtedy filmové štáby cho-

dili od fary k fare, lebo mohli nakrúcať jedine z veže kostola, no ako inak by ste si spravili celok na dedinu bez kostola? Jedine z veže kostola samotnej. Potom, keď začínala normalizácia, tak mi strihačka nechcela dovoliť dať jeden záber na Španiu dolinu, lebo tvrdila, že mi to neprejde, že tam je kostol. (...) V tých ľuďoch to bolo dosť zakorenené, títo ľudia si to preskákali, ale my sme už toto takto nemali.“

Juraj Lexmann (1941, muzikológ) spomína, ako ho Dušan Hanák oslovil na spoluprácu na krátkom filme *Omša* (1966): „Potreboval urobiť čosi ako faktografický scenár, ako omša vyzerá. Na pozadí tohto faktografického scenára si on urobí vlastný scenár. Nevedel, čo tie obrady znamenajú. (...) Tam bola ešte jedna zvláštnosť, v tých rokoch, keď sa nakrúcal film *Omša*, menila sa liturgia po druhom vatikánskom koncile. Takže to, čo nasnímal Dušan Hanák a použil vo svojom filme, je akýsi hybrid medzi starou a novou liturgiou.“

III. Koniec aktívneho obdobia

V generácii s vročením 1920 – 1935 zaznamenávame dva zásadné impulzy ukončenia aktívneho pôsobenia vo filmovej výrobe (okrem tej prirodzenej, dobrovoľnej cesty penzionovania): 1. Politický prevrat v roku 1989 – mnohí z tvorivých pracovníkov nadrábali nad hranicu dôchodkového veku a koncom osemdesiatych rokov sa ich pracovné príležitosti radikálne zúžili; k služobne najstarším režisérom osemdesiatych rokov patrili napr. Jozef Zachar (1920), Ludovít Filan (1925), Martin Ťapák (1926). 2. Rozpad Koliby a jej privatizácia – spory a mocenské boje okolo Koliby v prvej polovici deväťdesiatych rokov, pokus o založenie akciovej spoločnosti filmových zamestnancov, do ktorej mnohí vložili nádeje aj financie; sklamanie, pocit podvodu a zrady urýchlili odchod ďalších do penzie alebo do náhradných (podnikateľských, umeleckých...) aktivít.

Tibor Biath nadrábal päť rokov, do penzie odišiel šesťdesiatpäťročný. „To bola pre nás taká puma, po tej schôdzi historickej v ateliéri na Kolibe sme sa rozišli úplne omámení: Čo teraz? (...) Dali sme peniaze na základ a jedného dňa nám poslali tie peniaze späť a bolo po akciovej spoločnosti. (...) My sme boli takí dezorientovaní, veď od nás tvorcov nikto nemôže ani žiadať, aby sme mali organizačné schopnosti.

Tak to dopadlo. Bolo to hrozné.“ Okrem sklamania však priznáva, že na rozdiel od režisérov, ktorí môžu nakrútiť film aj vo vysokom veku, kameraman potrebuje dobrú fyzickú kondíciu a znalosti v technických inováciách. „Prisudzujú mi jedno vyhlásenie, že sú tri zlé profesie v staršom veku. Stará baletka, stará prostitútky a starý kameraman.“

Franek Chmiel (1931, televízny režisér) – pre neho bola rozlúčka s prácou a televíznou tvorbou „troška tak na city“, spolu s pracovne najstaršími režisérm Igorom Cielom a Vidom Horňákom dostali napriek rozpracovaným scenárom výpoveď v období povolebnej výmeny vlády a šéfa literárno-dramatického vysielania (1998), čo bolo, podľa neho, príliš rýchle a bezohľadné odstrihnutie.

Rudolf Ferko (1933, režisér dokumentárneho a spravodajského filmu) opisuje „slovenský film ako pospolitosť – to boli prví masovo nezamestnaní v nových ekonomických podmienkach. (...) Slovenský film zamestnával cez 2000 ľudí a vedelo sa, že prvý bude rozpustený žurnál, potom animovaný film, krátky film atď., a ľudia sa ocitli pred otázkou, čo teraz?“

Pavol Sásik spomína na rozpad Koliby s nevôľou: dostal trojmesačné odstupné z nízkeho základného platu, prešiel do dabingového štúdia, ktoré vydržalo iba rok, a potom bol tri mesiace registrovaný na úrade práce ako nezamestnaný. Počas volieb do samospráv sa ocitol na kandidátke na miesto starostu v Kalinkove, kde býva a kde pracoval v zastupiteľstve, a dve funkčné obdobia po sebe bol zvolený za starostu. Ako uvádza, v tom čase veľmi zanevrel na film, zmenilo sa to, až keď ho oslovili na spoluprácu pri rozbehnutí TA3, pre ktorú pracuje dodnes.

Emil Fornay (1943, režisér dokumentárneho a spravodajského filmu) pôsobil od decembra 1989 do oficiálneho zrušenia Spravodajského filmu ako jeho riaditeľ, keď sa však začalo hromadné prepúšťanie zo všetkých štúdií a na jeho meniny 31. januára ohlásili zmeny aj v Spravodaji, rozhodol sa s tým skončiť. „Ja som o týždeň na to dostal porážku a klud. Príroda všetko vyriešila. (...) Ja som tam prežil svoju smrť, potom som sa vyhrabal aj z toho a založil som si spoločnosť MIRAS.“

Miera schopnosti rozprávania a sebaaprezentácie sa nedá rozdeliť podľa profesie (napr. u režisérov by sa dali očakávať presnejšie a jednoznačnejšie formulácie, keďže časť života fungovali ako komunikačný

tmel štábu); potvrdzuje sa, že rozprávačské dispozície súvisia s individuálnym naturelom a momentálnym stavom (svoju úlohu zohráva zdravie, duševná kondícia) – môžu byť prekvapivé hoc u animátora, ktorý trávil väčšinu času v tvorivej izolácii. Rozprávačské kvality často súvisia aj s predchádzajúcim viacnásobným prerozprávaním (v rozhovoroch, spomienkach) – ak je jedna a tá istá udalosť alebo skúsenosť viacnásobne prerozprávaná, dochádza k istému vyprázdneniu, devalvácii výpovede, narátor si vplyvom cudzích názorov a reflexii môže privlastniť hodnotenie svojho filmu a eliminovať vlastnú skúsenosť, detaily a sprievodné javy. Pamäť je pozoruhodne tvárna a flexibilná vplyvom vonkajších impulzov aj zväčšujúceho sa časového odstupe od udalosti. Rozprávačská bravúra nezaručuje ani informačné nasýtenie.

Zrealizované audiovizuálne záznamy sa pripravujú na vyhodnotenie po organizačnej, technickej aj obsahovej stránke, archivujú sa v školskom archíve. V ojedinelých prípadoch, ak respondent (z osobných pohnútok, dôvodu choroby...) odmietne rozhovor na kameru alebo diktafón, rozhovor prebehne prostredníctvom písomnej korešpondencie. Nezriedka je výzva na rozhovor zamietnutá – keď aj po rokoch pretrvávajú zatrpknutosť voči istým udalostiam, ľuďom, historickému prehodnocovaniu – z pocitu nedocenenia, odsunutia na vedľajšiu koľaj atď. Naopak, pozitívne môžeme hodnotiť schopnosť sebakritického hodnotenia (typu: čo nesadlo, nepodarilo sa, bolo vynúteným zlom...) – hoci cieľom rozhovorov s narátormi nie je kritika ani konfrontácia.

Za najdôležitejší prínos projektu Oral history považujeme doplnenie dejín slovenskej kinematografie o autentické svedectvá a tiež, že študenti prichádzajú do kontaktu so starou generáciou filmárov a popri známych faktoch sa spolupodieľajú (doslovne) na objavovaní individuálnych osudov a menej známych súvislostí. Získané autentické svedectvá ostanú neopakovateľným a nenahraditeľným archívnym materiálom, ale tiež zdrojom pre ďalšie skúmanie. Zavedenie metódy orálnej histórie do výučbového procesu zvýšilo potenciál kvalitatívnej úrovne pripravenosti študentov Katedry audiovizuálnych štúdií pre ich uplatnenie v praxi.

Literatúra:

VANĚK, Miroslav – MŮCKE, Pavel – PELIKÁNOVÁ, Hana: *Naslouchat hlasům paměti*. Praha : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.
ORAL HISTORY – Audiovizuálne záznamy pamätníkov slovenskej kinematografie, KEGA č. 328-001 VŠMU-4/2010. Riešitelia: prof. Václav Macek, CSc., Mgr. Zuzana Mojžišová, PhD., Mgr. Eva Filová, ArtD.

Resume

Peter Zajac

Autobiography as an aesthetic category

Autobiography as an aesthetic category deals with the autobiography based on oral history, on a transcription of orally articulated personal history and its ambivalence of “authentic truth and political discourse”, as defined in theory of personal histories of the Holocaust survivors. It is related to thinking about autobiography as an ontological literary category connected with the *autobiographical memory*, which creates in the process of self-reflection “fiction od realities” – status of auto-fiction – and forms its subgenres.

The study analyses two versions of Dominik Tatarka’s *Recordings*. The first version is the documentary transcription of interviews conducted with Dominik Tatarka by Eva Štolbová. The second version is Tatarka’s literary text in a monologue form edited by Ján Langoš and Martin M. Šimečka based on Eva Štolbová’s transcription. The present study proves extend, to which the written form captures the oral/spoken character of the unmediated culture of presentation. The comparative study focuses on differences between the documentary authenticity of the personal history and the aesthetic authenticity of the autobiographical literary text.

Marek Debnár

Autobiography and Self-Writing

The article deals with the problem of autobiography as a form of writing where the *self* of the writing subject is demonstrated most significantly. The nature of the language in the autobiographical genres shows that autobiography is an interpretation of a particular aspect rather than a picture of the particular self. That brings along an important epistemological perspective where the subject of the autobiography

appears as a particular way of grasping the world and one’s self. And that is exactly, according to my assumption, how autobiographical writing brings one back to the very philosophy, to the question of self care and consequently self-understanding. This assumption approaches the position taken by Foucault in the early 1980s when after dealing with the technologies of objectivation he became interested in the technologies which help a human change into a subject. The article concludes the concept of writing one’s self as a tool to positively constitute a new own *self*.

Tomáš Glanc

Autobiography and Biolectura, the Pictures of Reading

One of the significant features of autobiographical writing is the moment of ostentatious disruption of the fiction discourse homogeneity: the fiction mode is here deviated and the cause for the deviation is a real individual, so to speak „flesh and blood“ having their own empirical life, writing about this life a text that gains the autobiography status as if a kind of contract about the identity of the author, narrator and protagonist (Philippe Lejeune). An analogical phenomenon can of course be noticed in case of a historical or biographical novel, a prose written as a memoir or a diary. All the mentioned cases have something to do with the mutual interference between two ontological frameworks. However, autobiographical writing is conditioned by autobiographical reading, i.e. the way the reading subject relates to the piece of writing, simply because it is easy to imagine a narration with an autobiographical (author’s) intention which is however for various reasons not regarded as such, just like, as on the contrary, (self)impression of autobiography can be formed when reading either by resisting the autobiographical tone operatively (neither the author nor the recipient find or mention autobiographical features), alternatively it is not important whether the traits and actions of a fictional character and an empirical individual match or not, or there is even evidence they do not match. The phenomenon of autobiographical reading can be understood more generally than only that related to autobiographies.

Reading makes significant contributions to the meaning of a work of art as the receptive aesthetics of the 1970s taught us. Apart from the biographical aspect, i.e. the abstract relation to its own life, the process of reading also includes a so-called biotactic aspect: a physical attitude to the text, physical dimension of reading, may it relate to both the assumptions and reading circumstances or the response generated by the reading. The physics of reading has long been a painting object where focusing on a particular empirical reading situation is naturally combined with conditioning by its own historical conventions, canons and overall focus of the fine art representation. This way an intermedial act is of a kind of reversed ekphrasis containing an unusual combination of messages about both literature and fine art.

Eubica Schmarcová

Self-identification of the Romantic Subject in the Poetry by Mikuláš Dohnány and Janko Kráľ

The author in her study deals with a specific aspect of the poetry by Janko Kráľ and Mikuláš Dohnány being self-identification. She points at the forms of their self-identification in a particular time and space which finds itself in opposition to the proclaimed principles of a Romantic independent and original genius only rising from himself. The Romantic subject uses a perception perspective shift to create an imaginary world where the new ascribed meanings are a well-known phenomenon. Slovak Romanticism is dominated by the tendency to define, localize and identify the natural environment in terms of ethnicity. Not to let it in an universal setting, on the contrary, to take possession of it and that way to identify it. The subject is thus not exclusively individual, unique, he keeps the „inner freedom“ tradition, even in the conditions of objective obstacles to the outer freedom – which often restricts any kind of social or political activism. The conflict between individualism and involvement, between Self as an individual personal entity and a social or national Self is reflected in the works by J. Kráľ and M. Dohnány as continuous balancing between the message by an autonomous, individual subject and the one by the collective subject.

Ivana Taranenková

On the Two Forms of Autobiographical Features in Slovak Prose of the 19th Century

The article builds on the reflection of forms of autobiographical features in contemporary literary science and consequently reconstructs the situation of autobiographical literature in the prose written in the second half of the 19th century paying attention to its functions and forms.

In addition, the study focuses on two texts of autobiographical nature published at about the same time, i.e. in the second half of the 1980s, the period of time when the living tradition of Slovak prose had already been established. The texts present two ways of autobiographical writing which existed within this framework. Although the text by J. M. Hurban *Rozpomienky* (Memories, SP, 1886, 1887) was published a year later than the text by E. M. Šoltéssová *Umierajúce dieťa* (A Dying Child, almanac *Živena*, 1885), it is an echo of the fading literary tradition of the after-revolution memoirs. It is written in the memoir form, i.e. genrewise „more serious“, and within the particular social-historical context even more as they are memories of the years of 1848-9, on the other hand, Šoltéssová publishes *Úryvky z denníka matky* (Fragments of a Mother's Diary). While Hurban draws legitimacy to write an autobiographical text, i.e. to self-present himself, as a national activist and someone who took part in the historical events, that means from his participation in a super-personal mission, Šoltéssová introduces her diary text recording her little daughter's disease progression and death from the mother's point of view. Legitimacy for publishing the autobiographical text of intimate nature is justified by resignation on artistic intentions as well as the mother's presented identity, that is the identity which is not egocentric but defined by a relationship to another person, to the child.

The article pays attention to the subject, identity, representation and referentiality.

Tomáš Horváth

„Self“ as Childhood, as a Town, as a Genre and „Self“ as Fiction. Autobiographical Strategies in Ján Hrušovský's Literary Texts

The study examines the autobiographical strategies in the texts of various genres by Ján Hrušovský (1892 – 1975). The book of memoirs *Obrázky zo starého Martina* (The Pictures of Old Martin, 1947) tells a story of the town from the autobiographical subject's point of view. The organizing text principle is different than a linear literary plot of historical events coming one after another: it is a principle of spacial, topographical organization of a narration. It stems from the connection between the town chronotope, which becomes a superior element in the text -- „the big individuality“, and the focus on the autobiographical „self“, which talks about this chronotope. The community memory is used to establish the community identity of the town community. The narrator's „I“ merges with „we“ (Martin citizens) both gramatically and semantically. The topographical order of the advancing narration builds on old mnemonic devices of a spacial memory metaphor as a structured place divided into sections (e.g. a house and its rooms). The individual places (the denotational ones) refer to particular memory meanings and this way establish the signifying „places of memory“. Hrušovský's autobiographical I/we follows the imaginary route around the mnemonic space – a mind map of Martin, the town with its houses, which form the individual „places of memory“, i.e. places reactivating memories. The scheme of the narration plan is as follows:

Town community ---) house ---) family ---) family member

The space of the town also has a semantic reflection as a whole: the town of Martin is the centre of Slovakia, and Martin itself has a centre in the „memory house“. Martin as a whole, a narrative character – the community identity of the nationally-conscious part of Martin's population acting as a big „literary character“, is integrated in the big story of the national revival. The identity of „a social group“ of Martin's inhabitants is thus established by separation, by the difference from the others, from the opponents as well as the national revival allies (other towns).

An early memoir prose by Hrušovský titled *Takí sme boli* (Such we were, 1920) has a different organizing narration principle. The composition structure consists of relatively self-contained episodes, stories – children's adventures.

And, on the contrary, an individual's most intimate confession that can ever be found in Hrušovský's writings, his own personal story, besides meeting almost all the formal autobiography criteria, does not meet the most fundamental autobiography-establishing criterion: it is the novel *Muž s protézou* (The Man with an Artificial Limb, 1924).

Karol Csiba

The Subject as a Time Witness (the Third Commemorative Book by Milo Urban)

The article The Subject as a Time Witness (the Third Commemorative Book by Milo Urban) focuses on confronting the part of the Slovak prose writer's memoirs with his writing as a journalist at the daily *Gardista*. He mostly pays attention to the relation between his commemorative prose and the specific ideological and historical circumstances and the picture of the contemporary cultural environment. The main motivation of the present text is an attempt to reconstruct some of the subject's social attitudes. This interest refers to the general characteristics of autobiographical literature, which offers a specific image of the observed reality exposed to an individual's subjective filtering of events against a background of the existence of individuality in a particular time and space.

Pavel Matejovič

The Images of Narcissus in Autobiographical Writing

The author deals with the notion narcissism in autobiographical writing. He refuses the conventional idea of narcissism based on psychoanalytical interpretation (being in love with oneself). According to the mythology, Narcissus's character allows other explanations,

too. All philosophical as well as artistic and literary interpretations question the conventional perception of narcissism as self-love. The Narcissus motif is on the contrary closely related to the issue of subject (the author's presence in the work of art, perceiving his or her own identity, the issue of intentionality etc.). A special case is Narcissus in the arts, literature and philosophy, which appears in many different variations and is influenced by contemporary aesthetical and ideological opinions, concepts and favoured tastes. The Narcissus motif begins to emerge in Romanticism (experiencing oneself more intensely) while nature becomes a metaphor of an individual soul which is at the same time identified with the whole. The Narcissus motif also appears in the literature and arts of the 20th century, which is especially the influence of phenomenology and existentialist philosophy. Here Narcissus takes on the image of a character that does not only see his own reflection but also confronts himself with what prevents one from perceiving his own identity, what destroys the illusion of absolute existence. The latter-day Narcissus thus has a lot to do with the impossibility to gain your own identity while he reflects the relation between subjectivity, death and language, which means he is an expression of negative ontology, the impossibility to get a distance from yourself. The author builds his interpretation on the works by Beaudrillard, Levinas, Bachelard, Rorty and Foucault. In conclusion, he identifies the Narcissus motif in the autobiographical prose by Rudolf Sloboda *Narcis* (Narcissus, 1965) referring to the latest theoretical reflections on the writer.

Zora Prušková

Metanarrative Strategies of Autobiographical Prose (On the Topos of the Self-Referential Narrator as „an Informed Man“)

The article looks into a part of Rudolf Sloboda's production with the ambition to identify certain writing techniques in his narration structure. The reflection builds on the statement about the fundamental nature of his writing being an open as well as closed self-referential narration at times. The author in her article compares two Sloboda's

proses which were written within the period of several decades (the novel *Britva - Razor* and the autobiography *Láska - Love*), and uses the different methods of narration to define the problem of textually admitted and textually pretended autobiographical narrations, motifs and stylistic strategies generated by the methods and because it is one text corpus written by one author, the article also reflects on the metanarrative operations used by the author to make the reading comprehensible, reader specific as well as ideologically charged.

The side benefit of the reflection is drawing general typological conclusions about the origin and sources of such a narrative (associativeness, contemplation, dream thematization, escapes to imagination, daydreaming).

The article presents Rudolf Sloboda's writings as a relevant contribution to the series of the autobiographical narrations written in the second half of the 20th century.

Fedor Matejov

I. Laučík's Poem *First Impressions* against the Potential Background of „Autobiography“ as a „Figure of Reading or Understanding“

The article offers an interpretation of I. Laučík's poem *First Impressions* (from the collection *Na prahu počutelnosti - On the doormat of audibility*, 1988). The problematic theoretical background is Paul de Man's statement about autobiography or the autobiographical feature as a „figure of reading and understanding“. The interpretation takes notice of the illuminatory framework of the lyric text and fragmentarily evoked tenebrous life events (latent jeopardy, illness, loss, death of a close person). It deals with potential intertextuality of I. Laučík's poem (clearly H. Michaux, more hypothetically W. C. Williams, or the form and semantics of haiku). Intertextuality represents the poet's literary-inspiring auto-bio-graphy. The interpretation is included in a wider context by digressing to the window motif in modern Slovak poetry and to „hospital“ thematic complex in contemporary poetry as such. The poem with its citing punch line in the mode

of catarsion lends voice and linguistic gesture to a non-present being (prosopopeia as a trope or a rhetoric figure). The text in the conclusion raises a self-critical question as to how an interpreted reading-writing is reflected in the fairly short illuminatory poem written by I. Laučík.

Olga Stawińska

The Convention of Autobiographical Writing in Márius Kopcsay's Prose *Medvedia skala* (*The Bear Rock*)

The goal of the article is to analyze the literary autobiography as a key interpretation context for the novel *Medvedia skala* (*The Bear Rock*) by Márius Kopcsay.

The author of the article presents the ways how Kopcsay employs methods of using protagonist's autobiography pattern as the main focus of the text and the autobiographical plot construction as the writer's essential artistic inspiration. The author of the article in her reflection analyses the autobiographical writing convention and its relation to the genre developing novel as well as the influence of the autobiographical memory on the forming of the character's identity in this particular piece of writing.

Juraj Mojžiš
He is my his

The article is concerned with the three attempts to grasp the world and oneself in it by accenting the autobiographical aspect and using three different artistic media:

(1.) self-portraits by the painters Milan Láluha and Marián Mudroch, (2.) film tetralogy about dying emotions by the director Michelangelo Antonioni, (3.) text situations by the writer Alta Vášová.

The author does not only present them as different autobiographical configurations, model performance of personal memories nor hidden projection of essay-like summary of personal experience. Actually, the only admitted criterion for including them in the article

is the fact they could noticeably transform their own existential anxieties to artwork where a human reaches beyond him or herself.

Judit Görözdí

Referentiality in the Works by Péter Esterházy (*Celestial Harmonies*, Revised Edition)

The article examines the nature of referentiality in selected novels by the Hungarian postmodern writer Péter Esterházy. The family saga *Celestial Harmonies* presents *autobiographical family/dynasty narration accenting the father figure whose referentiality is exposed to destructive solutions and irony. It expresses how the author reflects the vagueness of the borders of reality, textuality, fictiousness. The article analyses various types of references (historical, personal specific, textual) and their functions in the text. The novel Revised Edition builds on a real fact about the father, depicts how the author comes to terms with the fact. Although it is a sequel to the family saga, it has a different attitude: it makes its referentiality as transparent as possible.*

Zora Rusinová

„I“ and „You“ – Double Portrait in the Countries of the Former „Ostblock“

The double portrait presents a specific type of self-depiction in the visual arts where the author's self is put in the front within a relationship to another human being. The article monitors methods used in the unofficial art before the fall of the iron curtain to bring up gender issues reflecting partnerships of artistic couples who together faced the doctrine of Socialist Realism and the negation of an individuality in the name of masses. Apart from the emancipation of the female subject from the subordinate position in the partnership of a male artist and a female artist, the double portrait also reflects a conscious choice of two spiritually and artistically affiliated individuals and their expres-

sion of the common authorial identity in the act of creation in either classical media or in concept or performance. It shows that an individual always exists as a social entity related to certain ideologies and cultures and „self“ is formed and constructed as a reflexion.

Eva Filová

Oral History – Audio-Visual Records of Slovak Cinematography Contemporaries (Project Report)

The goal of the Film and Television Faculty student project *Oral history - Audio-visual records of Slovak cinematography contemporaries* is to add authentic testimonies of the leaving generation of film makers and other creative workers to Slovak film history. The project consists of several phases: the interview preparation (data collection, archive research), filming the interview in the school TV studio, editing and digital transcription of the interview. The areas of the questions for the narrators range from their childhoods, family backgrounds, to the studies or other U-turns which led them to film, becoming professionals, their productive age, and to the ends of their careers and retiring from the film production; they reflect on the beginning of the film production at Koliba, important milestones in the social-political life as well as the end of Koliba.

Menný register

A

Abbott, Porter H. 196, 198, 201
 Abramović, Marina 221
 Abrahamowicz, Danuta 10
 Agamben, Giorgio 46
 Anderson, Linda 80
 Angelico, Fra 52
 Angyalosi, Gergely 208
 Antonioni, Michelangelo 186, 187, 188
 Arcybašev, Michail Petrovič 113
 Arendtová, Hannah 190
 Assmann, Aleida 99
 Assmann, Jan 98, 109, 179
 Athanasius 39
 Augustin, svätý 33, 38, 48

B

Bagin, Albin 78, 130
 Bachelard, Gaston 144
 Bachmannová, Ingeborg 17
 Balassa, Péter 196, 201, 205
 Barabás, Stanislav 228
 Barker, Chris 219
 Barthelme, Donald 203
 Barthes, Roland 10, 28, 131, 222
 Bátorová, Mária 19, 28
 Baudelaire, Charles 29
 Baudrillard, Jean 144
 Beauvoirová, Simone de 165
 Beckett, Samuel 143, 189
 Bednárová, Katarína 195
 Benn, Gottfried 18
 Biath, Tibor 226, 227, 230
 Bielik, Paľo 227
 Bílik, René 70
 Bilińska, Irena 84, 85
 Blech, Richard 229
 Böhme, Gernot 30
 Bollack, Sabine 19
 Bolter, Jay David 45
 Boudník, Vladimír 214
 Boulogne, Jean Valentin de 55
 Bourdieu, Pierre 186
 Bradbury, Malcolm 167

Brâncuși, Constantin 20
 Brandl, Petr 52
 Broučková, Veronika 13
 Bruner, Jerome 193
 Buber, Martin 210
 Bunčák, Pavel 130
 Butler, Judith 222
 Buzássy, Ján 13

C

Campbell, Lorne 53
 Canetti, Elias 190
 Caravaggio 52, 55
 Celan, Paul 17
 Certeau, Michel de 96, 99
 Cervantes, Miguel de 48
 Cicero, Marcus Tullius 99
 Ciel, Igor 231
 Cione Nardo di 51
 Cione, Andrea di 51
 Cione, Jacopo di 50, 51, 52
 Cione, Matteo di 51
 Clementis, Vladimír 13
 Courbet, Gustave 59
 Cranach, Lucas 52
 Csiba, Karol 130
 Czaplinski, Przemysław 176, 180

Č

Čaplovič, Miroslav 13
 Čepan, Oskár 72, 81, 184
 Čúzy, Ladislav 175

D

Dampc-Jarosz, Renata 93
 Darwent, Charles 53
 Davies, Martin 52
 Deáková, Renáta 195, 206
 Debnár, Marek 33
 Deleuze, Gilles 29
 Derrida, Jacques 143
 DeVos, Dirk 54
 Dick, Philip Kindred 92
 Dohnány, Mikuláš 65, 68 – 72, 76, 79, 80

Donatello 52
Dou, Gerrit 57
Draaisma, Douwe 111
Duwell, Suzanne 15
Dyck, Antoon van 56

E
Eco, Umberto 194
Erl, Astrid 99
Esterházy, Péter 193 – 97, 199, 202 – 208

F
Faktorová, Veronika 13
Farkašová, Etela 35
Feldek, Lubomír 13
Ferenczi, Sándor 29
Ferkó, Rudolf 231
Fiala, Anton 219
Filan, Ludovít 229, 230
Filla, Emil 61
Filová, Eva 224
Finck, Almut 91, 145
Forgáč, Marcel 148
Fornay, Emil 231
Foucault, Michel 33, 38 – 43, 144, 222
Francisci, Ján 79
Frank, Manfred 121, 122
Franklin, Benjamin 48
Freud, Sigmund 29, 30, 116, 167, 170
Friedrich, Caspar David 58
Fulierová, Kveta 219

G
Gasperi, Alcide de 187
Gasquet, Joachim 144
Gašaj, Norbert 11, 13, 22, 23
Gašpar, Tido Jozef 79, 130
Gauch, Sigfrid 204
Gažová, Viera 145
Gecsényi, Lajos 205
Gedo, Mary Mathews 61
Gellner, Ernst 83
Gerlovin, Valerij 218
Gerlovina, Rimma 218
Geyer, Otto 227
Giddens, Anthony 218, 219, 222
Gide, André 33, 194
Gindl, Eugen 171, 173

Ginzburg, Natalia 204
Giotto (di Bondone) 52
Glanc, Tomáš 15, 16, 45
Głowiński, Michał 119
Goethe, Johann Wolfgang 176, 202
Görozdi, Judit 193, 204
Goryunová, Nonna 217
Gosk, Hana 175, 176
Gray, Rosalind Polly 59
Greco, El 52
Green, Charles 221
Groys, Boris 216, 217
Grusin, Richard 45
Grygar, Mojmír 131
Gugler, Thomas K. 29
Gumbrecht, Hans Ulrich 17, 23
Gusdorf, Georges 193

H
Hadaczek, Bolesław 176
Halas, František 164
Halbwachs, Maurice 95, 97 – 99, 127
Hamada, Milan 134, 139, 167
Handke, Peter 204
Hauková, Jiřina 167
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 29, 79, 88, 143, 148
Heidegger, Martin 17, 18, 29, 121, 210, 211
Hermann, Iris 46
Hesse, Hermann 144
Hodža, Michal Miloslav 83
Hochová, Dagmar 165
Hojer, Annette 46
Holka, Ondrej 69
Horňák, Vido 231
Horváth, Ivan 13
Horváth, Tomáš 91, 107, 118 – 120, 123, 126, 127
Hrabal, Bohumil 24, 25
Hrbata, Zdeněk 142
Hrušovský, Ján 91, 92, 95-97, 99 – 116, 118-125, 127, 128
Hurban, Jozef Miloslav 81 – 85, 88
Husserl, Edmund 145

Ch
Chang, Briankle G. 59
Chmiel, Franek 231

I
Infante, Francisco 217

J
Jakobson, Roman 163
Janaszek-Ivaničková, Halina 19
Janeček, Bedřich 84
Jankovič, Milan 24
Jannidis, Fotis 45
Jánossy, Lajos 195
Jehle, Oliver 61
Jenčíková, Eva 12
Jünger, Ernst 204
Jurovská, Michaela 15
Jurovská-Plítková, Marcela 229

K
Kadlečík, Ivan 146
Kafka, Franz 182, 190
Kalinčiak, Ján 70, 79, 110
Kalinová, Agneša 229
Kant, Immanuel 29, 143
Kaplan, Chaim 46
Kaplan, Janet 221
Kazalárska, Zornitza 10, 27, 28
Kern, Michal 165, 166
Kersting, Georg Friedrich 57–59
Kieślowski, Krzysztof 161
Kiš, Danilo 203
Kivimaa, Katrin 217, 218
Kmentová, Eva 214, 215
Kollár, Ján 78, 79
Koller, Július 219
Komar, Vitalij 220
Kopcsay, Marius 175 – 180
Koschel, Kristine 17
Kostková, A. 212
Kosztolányi, Dezső 203
Kráľ, Janko 65, 68, 69, 73, 76
Krämer, Sybille 15
Krška, Karol 227
Kubáni, Ľudovít 81
Kukučín, Martin 81, 103
Kulcsár-Szabó, Zoltán 204
Kupec, Ivan 164
Kusý, Ivan 81, 130

L
Lacan, Jacques 29, 144
Lacková, Sylvia 226, 229
Ladányi, István 203
Lachmann, Renate 15, 16, 98 – 100, 132
Laluha, Milan 183, 184
Lancret, Nicolas 56
Langoš, Ján 9 – 11, 23, 24, 26, 30
Laplanche, Jean 123
László, János 193
Laučík, Ivan 160 – 162, 164 – 166, 168 – 173
Lauer, David 15
Lauer, Gerhard 45
Laysiepen, Uwe 221
Leibnitz, Gottfried Willhelm 25, 29
Lejeune, Philippe 7, 47, 92, 95, 125, 178, 193 – 196
Lermontov, Michail Jurievič 113
Levinas, Emmanuel 144
Lexmann, Juraj 227, 228, 230
Lihosit, Juraj 228
Líman, Antonín 170
Línhartová, Věra 189
Lotman, Jurij Michajlovič 114

M
Macsovszky, Peter 195
Macura, Vladimír 108
Magritt, René 61, 62
Mácha, Karel Hynek 163
Majerek, Rafał 175
Mallarmé, Stéphane 163
Man, Paul de 7, 36, 37, 45, 79, 91, 92, 160, 172, 194, 196, 205, 206
Márai, Sándor 205
Marcus Aurelius, Antonius 44
Marenčin, Albert 228
Markovitsch, Hans 17
Martinek, Jakub 13
Martinez, Matias 45
Masaryk, Tomáš Garique 145
Matejov, Fedor 28, 160
Matejovič, Pavel 141
Mathauser, Zdeněk 171
Maťovčík, Augustín 139
Mauriac, François 194
May, Karl 112
McBride, Kenny 220

McCourt, Frank 204
McDougall, William 116
McLovin, John 170
Meier-Graefe, Julius 61
Mekis, János D. 194
Melamid, Alexander 220
Melville, Herman 142, 143
Memling, Hans 54
Merényi, Lajos 200
Merleau-Ponty, Maurice 215
Mersch, Dieter 27, 28
Messerschmidt, František Xaver 186
Mickiewicz, Adam 68
Mihalková, Gabriela 175
Mihalkovič, Jozef 161, 168, 169
Michaux, Henri 161, 162, 172
Miko, František 170
Mikula, Valér 27, 169, 170
Mikulová, Marcela 86
Miller-Keller, Andrea 220
Milton, John 37
Mojžiš, Juraj 182
Moller, Sabine 177
Monet, Claude 60, 61
Mráz, Andrej 130
Mücke, Pavel 14
Mudroch, Ján 184
Mudroch, Marián 184, 185
Müller-Funk, Wolfgang 94
Muybridge Eadweard 185, 186

N
Nelson, Victoria 92
Neumann, Brigit 94, 101

O
Ondruš, Ján 164, 168, 169
Ovidius Naso, Publius 141, 142, 149

P
Parenička, Pavol 134
Pasternak, Boris 163
Pechlivanos, Milton 91
Petříček, Miroslav 13
Plávka, Andrej 130
Plínius, Caecilius Secundus, Gaius 42
Podlipná, Erika 10, 12, 19, 27
Pollock, Griselda 216, 222

Poničan, Ján 130
Pontalis, Jean-Bertrand 123
Pound, Ezra 161
Preisner, Rio 182
Procházka, Martin 142
Proust, Marcel 33, 155
Prušková, Zora 147, 148, 151
Puškin, Alexander Sergejevič 48

R

Reinhard, Franz Volkmar 58
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 56, 57, 184
Repka, Peter 161, 168
Ricoeur, Paul 94, 95, 193
Rieger, Stefan 27, 28
Rimbaud, Jean Arthur 162
Rolland, Romain 29
Rónaiová, Veronika 215, 216
Rorty, Richard 143
Rosenfeld, Alla 218
Rousseau, Jean-Jacques 48, 93, 94
Ruf, Oliver 46
Rúfus, Milan 164, 169
Ruland, Richard 167
Rusinová, Zora 210
Rzeczycka, Monika 127

S

Sadlik, Magdalena 126
Sartre, Jean-Paul 33, 36, 122, 194
Sásik, Pavol 227, 231
Saussure, Ferdinand de 34
Seberíni, Andrej 79
Seneca, Lucius Annaeus 39, 41, 42
Shakespeare, William 37
Schein, Gábor 196
Schmarcová, Lubica 65
Schmidt, Sybille 15
Schmitz, Hermann 28 – 30
Sillitoe, Alan 168
Sirkovský, Milan 219
Siskin, Clifford 80
Skalický, David 13
Sloboda, Rudolf 146 – 149, 151 – 159
Smrek, Ján 70, 130
Sofokles 20
Somolayová, Lubica 169

Solomon, Robert C. 68
Součková, Marta 175
Stacho, Ján 168
Stanzel, Franz K. 213
Starobinski, Jean 94
Sterry, Peter 142
Stodola, Ivan 130
Strážay, Štefan 168
Szirák, Péter 203, 206

Š

Šimečka, Martin M. 9 – 11, 23, 24, 26, 30
Šimečka, Milan 146
Šimková, Mária 21, 24
Škvorecký, Josef 168
Šoltéssová, Elena Maróthy 78, 80 – 82, 85, 86, 88
Špitzer, Juraj 19, 171, 173
Štefanovič, Samuel 79, 83
Štolbová, Eva 9 – 13, 19, 21, 23, 24, 26
Štrasser, Ján 168
Štrpka, Ivan 168
Štúr, Ludovít 79, 83, 84
Švantner, Ján 168

T

Taranenková, Ivana 8, 78
Tarr, Béla 191
Tatarka, Dominik 9 – 14, 19, 20, 22 – 28, 30, 146, 183, 190
Tintoretto 52
Tizian 52, 56
Tokarzewska, Monika 46
Tomeš, Jan Márius 162, 164
Tschuggnall, Karoline 177
Twombly, Cy 28

Ť

Ťapák, Martin 230

U

Urban, Milo 79, 130 – 139

V

Vaculík, Ludvík 9, 10
Vadkerti-Gavorníková, Lýdia 169
Vajanský, Svetozár Hurbán 82, 85, 88, 98
Válek, Miroslav 164

Van Gogh, Vincent 56
Vančura, Zdeněk 170
Vaněk, Miroslav 14
Varga, Zoltán Z. 193
Vašíček, Zdeněk 66
Vášová, Alta 188 – 192
Vilíkovský, Pavel 168
Vladislav, Jan 161, 162
Voges, Ramon 15
Vojvodík, Josef 29

W

Walas, Teresa 91
Welzer, Harald 18, 93, 123, 177
Weydena, Rogier van der 52 – 54
Williams, Carlos Williams 167 – 169, 172
Winckelmann, Johann Joachim 29
Wordsworth, William 36, 37

Z

Záborský, Jonáš 81, 83
Zachar, Jozef 230
Zajac, Peter 9, 11, 165, 166, 169
Zambor, Ján 166
Zechenter-Laskomersky, Gustáv Kazimír 78, 80, 81, 111
Zwoliński, Zbigniew 121

Ž

Žižek, Slavoj 116
Žolkovskij, Alexander Konstantinovič 163

