

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav slavistiky

Slovenský jazyk a literatúra

Janka Andorová

Prózy Petra Pišťanka

Magisterská diplomová práca

Vedúci práce: prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc.

2013

Prehlásenie

Prrehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne s využitím uvedených prameňov a literatúry.

V Brne 27. 4. 2013

.....
Janka Andorová

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Modernizmus.....	3
2. 1 Od moderny k postmoderne.....	10
2.2. Postmodernizmus.....	19
2. 3 Znaký postmoderny.....	26
2. 3. 1 Pluralizmus a intertextualita.....	26
2.3.2 Humor	29
2. 3. 3 Sexualita, erotika, sex.....	33
2. 3. 4 Násilie.....	39
3. Postmodernizmus na Slovensku.....	47
4. Pohľad literárnej kritiky.....	65
4. 1 Rivers of Babylon.....	65
4. 2 Rivers of Babylon 2 (Drevená dedina).....	67
4. 3 Rivers of Babylon 3 (Fredyho koniec).....	69
5. Pásmo rozprávača vo vybraných dielach.....	71
5. 1 Rivers of Babylon.....	73
5. 2 Rivers of Babylon 2 (Drevená dedina).....	78
5. 3 Rivers of Babylon 3 (Fredyho koniec).....	85
6. Záver.....	91
7. Bibliografia.....	96

1. Úvod

Debut Petra Pišťanka *Rivers of Babylon* vzbudil veľký ohlas u verejnosti ako aj v literárnej kritike. Autor svojou tvorbou prekvapil. V magisterskej diplomovej práci sa pokúsime o analýzu tohto javu. Nielen debut, ale aj pokračovania románu *Rivers of Babylon 2* (Drevená dedina) a *Rives of Babylon 3* (Fredyho koniec) zaznamenali úspech. Každá časť však v inej miere. Medzi prvou a druhou časťou Pišťanek vydal zbierku noviel *Mladý Dvôň*, ktorá takisto vzbudila pozornosť.

Jednou z možností, akou sa „fenomén Pišťanek“ dá interpretovať, je zobrazenie širších súvislostí, vyplývajúcich z doby, v ktorej autor tvorí. Preto sa v úvode našej práce zameriame na priebeh jednotlivých javov zo sociologického, filozofického, estetického a literárno-teoretického hľadiska. Uvádzanie literatúry na posledné miesto sa nám zdá byť vhodné na základe toho, že jednotlivé javy sa skôr prejavili práve v týchto oblastiach.

V druhej kapitole sa zameriame na vymedzenie pojmu modernizmus, jeho presadenie sa na základe uvedených vedných disciplín a historických súvislostí. Budeme vychádzať z prác amerického sociológa Daniela Bella, literárneho kritika Harryho Levina, literárneho vedca Tibora Žilku, literárneho kritika Mateia Călinescu, literárneho vedca Douwe W. Fokkema. Nápomocný nám bude i literárny kritik Martin Hudymač.

V podkapitole Od modernizmu k postmodernizmu sa pokúsime o priblíženie prechodu modernizmu do postmodernizmu cez pohľad literárnej kritiky, teórie a filozofie. Využijeme práce Davida Lodgea, Daniely Hondrovej, Tibora Žilku a i. Zameriame sa na romány *Lolita* Vladimira Nabokova a *Meno ruže* Umberta Eca. Spomenieme i slovenskú tvorbu. V zovšeobecnení rozdielov v znakoch, ktorými sa moderna od postmoderny líši, nám pomôže literárny kritik Pedrag Palavestra. Ďalej sa zameriame na situáciu autora v aktuálnych podmienkach. Budeme hodnotiť jeho postavenie v dnešnom svete a vplyv tohto sveta na jeho tvorbu s ohľadom na postmodernistické tendencie.

Od modernizmu k postmodernizmu sa dostaneme k jadru práce, a to vymedzeniu resp. bližšiemu pohľadu na vývoj postmoderny. I tu sme sa na problém pozreli z hľadísk rôznych vedných disciplín a krajín, teda postmodernizmu svetového a európskeho.

Budeme sa snažiť zachytiť prvý „výskyt“ postmodernizmu a jeho postupné udomácnovanie sa v mnohých odboroch. Naše zdroje budú opäť tvoriť filozofi, sociológovia, literárni vedci a kritici. Presvedčíme sa o tom, že snaha o vymedzenie pojmu postmoderna je problematická a názory na toto vymedzenie ako i celkové chápanie postmodernizmu sú rôzne. Budeme sledovať, ako postmodernizmus preniká do všetkých sfér každodenného života. Zaoberať sa budeme i pojmom globalizácia a priblížime si jej vplyv na dnešný svet.

V podkapitole 2. 3 Znaký postmodernizmu najviac priestoru poskytujeme pluralizmu a intertextualite, humoru, sexualite, erotike a násiliu. Znakov, či vlastností postmoderny je určite viac. My však tieto hodnotíme ako najviac „typické“ pre tento smer, éru. Zamyslíme sa nad nimi z etického, estetického, biologického, psychologického a v neposlednom rade literárneho hľadiska. A ukážeme si ich na konkrétnych príkladoch.

V nasledujúcej časti sa budeme zaoberať postmodernizmom na Slovensku. Priblížime si vznik a podmienky, počas ktorých sa u nás presadil postmodernizmus. Potýkame sa s problémom narušenej kontinuity a prirodzeného vývoja literatúry zavinením komunistického režimu. Budeme vychádzať hlavne z prác slovenských literárnych vedcov a kritikov, ako sú V. Marčok, T. Žilka, P. Zajac, D. Kršáková, M. Součková a z diskusií v časopise RAK na prelome 90. rokov. Budeme sa snažiť vytvoriť chronológiu a zhodnotiť dnešnú situáciu v slovenskej literatúre.

V poslednej časti sa budeme venovať kritike diel Petra Pišťanka. Ponúkame rôznorodé pohľady kritiky na autorovu trilógiu *Rivers of Babylon*. V pásme rozprávača sa zameriame na jednotlivé časti románov a pokúsime sa prísť na spôsob prehovoru rozprávača na ukážkach z jednotlivých diel. Problém vidíme v grafickej úprave textu románov a v tom, že na pásmo rozprávača sa už nemôžeme zamerať metódami klasického rozdelenia. Musíme do rozprávania zahrnúť i samotného autora, ktorý je v texte prítomný a vyslovuje svoje úvahy a komentáre. Zastávame názor, že stojí hierarchicky vyššie ako rozprávač, takže ho možno považovať za istú nadradenú postavu v umeleckom diele. Tieto hypotézy opierame o názory J. Mistríka, F. Všetechu a T. Žilku. Pokúsime sa to dokázať na analyzovanom texte.

2. Modernizmus

Tzv. moderná doba začala v 17./18. storočí, prevládala v nej viera v pokrok a racionalizmus, princíp rozumu, prirodzenosti, samostatnosti, „emancipácia“ ľudstva vo vzťahu k Bohu a harmónia. Modernisti sa kriticky stavali proti tradičnému chápaniu udalostí opísaných v Biblii. Všetkými uvedenými hodnotami otriasla 1. svetová vojna. Azda najväčším odporcom týchto názorov bol pápež Pius X. Vydal dekrét *Lamentabili sane exitu* (Však po žalostnom skone), v ktorom bolo vypísaných 65 modernistických téz zo spisov katolíckych spisovateľov a teológov, ktoré sa považovali za herézu (kacírstvo, blud). Tesne po ňom bola vydaná encyklopédia *Pascendi Dominici gregis*, v ktorej je zhrnutý ucelený koncept voči katolíckemu modernizmu.¹

Modernizmus označuje všadeprítomnú revolúciu v umeleckých formách (novú básnickú syntax, kubizmus, impresionizmus a rôzne experimentálne postupy vo výtvarnom umení, atonalitu v hudbe, prúd vedomia miesto klasického románového sujetu v literatúre a pod.).² Modernizmus vzniká spolu s technickým pokrokom a nahrádza teologické chápanie sveta chápaním psychologickým. Nové pocity vyjadroval napríklad futurizmus (zo slova *futurum* – budúcnosť), predstavovaný básnikom F. T. Marinettim. Je paradoxné, že industrializovaná spoločnosť splodila taliansky fašizmus, nemecký nacizmus a ruský stalinizmus.

Lytard uvádza, že projekt oslobodenia človeka vo veľkých literárnych dielach neupadol do zabudnutia – bol jednoducho zlikvidovaný. Tento proces sa začal v Osvienčine, kde sa vedecko-technický pokrok zneužil na masové vraždenie židovského a iného obyvateľstva.³ Maximálne tu zlyhal racionalizmus, od čias osvietenstva jednoznačne chápaný ako hlavný zdroj modernizmu⁴. V modernizme je stelesnená vzbura proti poriadku, túžba prekonávať všetky hranice, popretie falošnej racionality, ktorá zväzuje nespútané ego. Oslavuje prítomnosť a budúcnosť a zavrhuje minulosť a

1 Dostupné na: <http://www.papalencyclicals.net/Pius10/p10lamen.htm>

2 BELL, D.: *Kulturní rozpory kapitalismu.*: Slon, Praha 1999.

3 ŽILKA, T. *Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne* 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 32.

4 ŽILKA, T. *Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 33

tradíciu. Jedna z najznámejších básní zo začiatku 20. storočia, Apolinairevo Pásmo, hneď v úvode obsahuje odmietnutie tradície i minulosti:

*„.....a ved' máš už po krk starých vecí/ pastierka Eifelka dnes ráno stádo mostov ti mečí/
po krk všetkých Rimanov a Grékov/ tu aj limuzína zdá sa starovekou...“⁵*

Americký historik a literárny kritik Hayden Whit o modernizme hovorí:

„Modernizmus nie je hnutie. Je to termín, ktorý zakrýva konfliktné, nepokojné a kontradiktórne pozície. [...] Modernizmus [...] nenasleduje po „romantizme“ ani po „symbolizme“ a rovnako po ňom ako literárna kategória nenasleduje ani postmodernizmus. [...] Modernizmus zahŕňa početné, rozličné a navzájom bojujúce teórie a praxe, ktoré prekvitali v období, pričom ich tvorcovia vedeli málo o obsahu tohto termínu, ako mu dnes my rozumieme.“⁶

Podľa Whita modernizmus nie je historickým faktom, ktorý vzišiel zo železnej logiky a nevyhnutnosti udalostí, ale svojím pomenovaním je už interpretáciou. Ako každá takáto interpretácia, pomôcka, aj modernizmus je „konštrukciou“ literárneho kritika⁷ a ako každý iný termín i jeho platnosť legitimuje jeho vlastná užitočnosť a opodstatnenosť. Myslieť si, že získame objektívne „nazretie“ na to, „čo je modernizmus“ tým, že do tučnej knihy vedľa seba naskladáme zdroje a dokumenty je selektívnym a skresľujúcim činom, už len výber samotných dokumentov je literárne selektívny. Podobné nedorozumenie naznačuje i záverečná časť citátu evokujúca disproporciu medzi chápaním pojmu modernizmu samotnými aktérmi a našim súčasným zaobchádzaním s týmto pojmom. Ako keby tu niekedy bol „čistý“ pojem modernizmu a potom „kal“, ktorý sa ňom usadil. Postuluje sa tým tak viera v možnosť dopracovať sa k „čistému“ jadrú, podstate samotného pojmu bez skresľujúcich prísad.⁸

5APOLLINAIRE, G.: Pásmo: Slovenský spisovateľ, Bratislava 1961.

6KOLOCOTRONI, V. – GOLDMAN, J. – TAXIDOU, O. /ed./ *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh:University Press, Edinburgh 1998, s. 27.

7HUDYMAČ,M.: Európsky literárny kontext: neskorý modernizmus, Praha. 2007.

8HUDYMAČ,M.: Európsky literárny kontext: neskorý modernizmus, Praha 2007.

Bližší je pre nás postoj Daniela Bella, podľa ktorého znamená nástup modernizmu expanziu ľudskej tvorivosti za hranice tradičného tabu. Novosť sa stala kritériom určujúcim kultúrnej hodnoty, to znamená, že kultúra tu má prevahu nad technoeconomickou štruktúrou.⁹ Podľa Harryho Levina bolo „modernistické hnutie jednou z najpozoruhodnejších konštelácií géniov v histórii Západu“. ¹⁰ Bolo to obdobie umelcov, ktorí sa narodili v posledných desaťročiach devätnásteho storočia, a ktorí na prahu nového storočia odpovedali na „dehumanizované umenie“, „dehumanizovaný svet“ tvorivou energiou. Tá sa v dvadsiatych rokoch 20. storočia pretavila do diel, ktoré podobne ako Joyceov Odysseus „rehumanizovali svoje postavy“. Z diel Kafku, T. Manna, Prousta, Eliota a ďalších je „cítiť žiaru etického nazretia a pochopenia“. ¹¹ Levin považuje za „nespornú“ výhodu, že modernizmus sa mohol rozvíjať súbežne s rozvojom nových technológií, ktoré rozšírili estetické možnosti (gramofón, fotografia). Podľa Levina umenie bojovalo o svoje miesto s technológiami, ale adaptovalo sa a v tomto zápase sa aj posilnilo o nové možnosti. Podľa autora dosiahlo modernistické umenie symbiózu umenia a technológií, „partnerstvo“, ako píše autor, lebo umelci „zdieľali poznanie, že spolu pokrývajú oblasť, ktorú si človek vyhradil pre voľnú hru dôvtipu a inteligencie.“ ¹² Tento vzťah nazýva Levin „partnerstvo“ preto, že veda a technológia už nie sú spoľahlivými piliermi modernizmu, o ktoré by sa mohol oprieť ako kedysi o racionalizmus a pozitivizmus.

V estetike sa pojem modernizmus začal používať od roku 1870. Prvý podnet na to dali diela A. Rimbauda a Comta de Lautréamonta. Neskôr sa toto označenie používalo v súvislosti s impresionistami, predovšetkým v spojení s Manetovými obrazmi. ¹³

Podľa Vaya sa začiatky a rozvoj moderny/modernizmu môžu vymedziť týmito rokmi:

1844: vzniká vedomie moderny v súvislosti s vynálezom telegrafu a pôsobením K.

9 BELL, D.: Kulturní rozpory kapitalismu. Slon, Praha 1999.

10 LEVIN, H.: „What Was Modernism?“, in: *Refractions: Essays in Comparative Literature*: Oxford University Press, New York 1966, s. 284.

11 LEVIN, H.: „What Was Modernism?“, in: *Refractions: Essays in Comparative Literature*: Oxford University Press, New York 1966, s. 294.

12 LEVIN, H.: „What Was Modernism?“, in: *Refractions: Essays in Comparative Literature*: Oxford University Press, New York 1966, s. 294.

13 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. :

Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 33.

Marxa, F. Engelsa, ale i S. Kierkegaarda,

1852: Gustave Flaubert prvýkrát vyslovuje myšlienku, že sa skončila éra krásy,

1860: začína sa obdobie moderného maliarstva – objavujú sa obrazy E. Maneta,

1863: Baudelaire ako prvý literárne vyjadruje pocity moderného človeka,

1875- 1920: vzniká moderna prispomínaním A. Rimbauda a P. Verlaina, vystúpením fauvistov v Paríži (1905) a neustálym úsilím o inováciu v USA.¹⁴

V knihe *Tváre moderny: avantgarda, dekadencia, gýč*¹⁵ Calinescu vedie svoje bádanie myšlienkou, že estetiku modernizmu je možné opísať len v kontexte k historickému pozadiu. Radikálne diferencuje dve moderny, ktoré reprezentujú isté súbory hodnôt.

Calinescu používa pojmy „moderna“ (modernity) a „modernizmus“ (modernism): *„Keď ‚moderný‘ prestal byť synonymom ‚súčasného‘, prebral základnú sémantickú funkciu slova ‚modernistický‘, a to celkom nerušene, aj keď posledný termín niesol so sebou celkom pejoratívne a vulgárne asociácie, ktorých sa zbavil len v nedávnom čase. Takto veľký počet estetických teórií, prehľadov a výberov označovalo dané obdobie širším pojmom ‚moderna‘ (the modern), pričom dnes by sme ho neváhali nazvať ‚modernizmom‘ (modernism).“*¹⁶

Prvú modernu reprezentuje objektivizovaný, spoločensky merateľný čas kapitalistickej spoločnosti. Čas je viac-menej komoditou, ktorú si je možné kúpiť alebo prediť na trhu. Aj modernistickej kultúre, ako protireakcii na desakralizovaný a dehumanizovaný spoločenský čas, chýba rovnaká autorita. Obe moderny sú tak zviazané relativizmom.¹⁷ Konflikt, ktorý sa odohral v prvej polovici devätnásteho storočia, je produkt vedeckého a technologického progresu, industriálnej revolúcie, všeobecných spoločenských a ekonomických zmien, ktoré so sebou priniesol

14 VAY, T.: *A Postmodern Amerikában*. Plaon, Budapest 1991. s. 85-87. In: ŽILKA, T.: *Text a posttext*:

Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra, 1995. s. 32.

15 CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977.

16 CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977, s. 85.

17 CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977, s. 5.

kapitalizmus. Na jednej strane stojí buržoázna idea moderny, vzťahujúca sa k doktríne progresu a pokroku, k užitočnosti vedy a techniky, ku kultu rozumu, k ideálu slobody, založenom na abstraktnej humanistickej definícii, ale aj na pragmatizme a jeho vyzývaní akcie a úspechu. Sú to hodnoty moderny, ktorá vytvorila strednú triedu a gýč. Na druhej strane sa emancipuje moderna, ktorá sa stane podhubím pre avantgardy a dekadenciu a ktorá zásadne a radikálne od svojich začiatkov z obdobia romantizmu tiahne k antiburžoáznym postojom. Kultúrna moderna sa odlišila od hodnôt strednej triedy a utiahla sa do svojho aristokratického exilu. Ja, z ktorého jej dávala najavo svoje znechutenie cestou rebélie, anarchie a apokalypticizmom. Viac ako pozitívne aspirácie, kultúrnu modernu skôr definuje jej úprimný a otvorený negativizmus vo vzťahu k buržoáznej moderne.¹⁸

Avantgarda zažila rozkvet v 20. a 30. rokoch 20. storočia, hneď však zaniká, pretože hlad po novom ovládol väčšinovú kultúru natoľko, že všetko nové bolo ihneď prijaté a konzumované. Kultúrne inovácie tak strácajú „emancipačný“ potenciál a stávajú sa iba spotrebným tovarom.¹⁹

Matei Calinescu dôrazne odlišuje modernizmus a avantgardu:

„Avantgarda je v každom ohľade radikálnejšia ako moderna. Menej prispôsobivá a tolerantná a prirodzene viac dogmatická... Avantgarda si prakticky prepožičala všetky prvky modernej tradície.“²⁰ Alebo inde: *„Ak chceme lepšie porozumieť tomuto čudnému vzťahu medzi modernizmom (modernism) a avantgardou (vzťah založený na vzájomnej závislosti a vzájomnom vylúčení) môžeme považovať avantgardu medzi mnohými inými vecami aj za úmyselnú a vedomú paródiu moderny (parody of modernity) samej.“²¹*

Dogmatickosť avantgardy sa prejavovala v sebaapresadzovaní aj v sebadeštrukcii. Avantgarda si prakticky prepožičala všetky prvky modernej tradície a simultánne s tým ich zveličila, zdôraznila, nafúkla a postavila do nečakaných kontextov, pričom často ich

18 CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977, s. 42.

19 BELL, D.: *Kulturní rozpory kapitalismu*: Slon, Praha 1999.

20 CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977, s. 96-97.

21 CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977, s. 140.

takto urobila úplne nerozlíšiteľnými od daného kontextu. Je celkom jasné, že nie je možné si predstaviť vývin vedomia modernity v absencii avantgardy. Napriek tomu nás to nemôže oprávňovať zamieňať si modernu či modernizmus s avantgardou...²²

Calinescu zdôrazňuje, že avantgarda má ďaleko od toho, aby sa zaujímala len o originalitu a pôvodnosť. V skutočnosti sa pokúša objaviť, či vynájsť nové formy a možnosti krízy. Avantgardný postoj k estetike implikuje hrubé a necitlivé odmietnutie tradičných hodnôt ako poriadku, zrozumiteľnosti, a dokonca i úspechu. Umenie sa má stať skúsenosťou úmyselne smerujúcou k zlyhaniu a ku kríze. Tam, kde nie je, musí byť kríza vytvorená.²³

Jedným z ďalších hnutí, ktoré si udržiavalo revolučné a anarchistické sklony, bola dekadencia. Estetická myšlienka dekadencie má svoj pôvod v romantizme,²⁴ i keď samotní autori romantizmu sa nikdy vedome neidentifikovali s takým niečím ako by mal byť „program“ dekadencie. Paradoxne, dekadencia bola v kultúrnom a estetickom zmysle využitá, aj keď v uchovaných hanlivých konotáciách, samotnými protivníkmi romantizmu, stúpecami neoklasicizmu vo Francúzsku.²⁵ Stúpenci dekadencie boli umelci estetickej moderny radikálne odmietajúci inú modernu buržoáznej spoločnosti a jej prísľubu pokroku a demokracie. Toto považovali dekadenti za demagogické rozptyľovanie pred desivou skutočnosťou života duchovného odcudzenia a dehumanizácie. Dekadenti si kultivovali vedomie svojho vlastného odcudzenia – morálne i estetické. Pred tvárou falošného demagogického humanizmu dňa sa uchýlili k niečomu, čo sa blížilo k agresívnym stratégiám antihumanizmu, čo neskôr Ortega y Gasset pomenuje „dehumanizovaným umením“.²⁶

22CALINESCU, M. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, . Bloomington and London 1977, s. 96-97.

23CALINESCU, M. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*: Indiana University Press, Bloomington and London 1977, s. 124.

24HUDYMAČ, M.: *Európsky literárny kontext: neskorý modernizmus*, Praha. 2007.

25CALINESCU, M. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington and London: Indiana University Press. 1977, s. 157.

26.Tamže, s. 162-163.

Hlavnou konvenciou modernizmu s ohľadom na kompozíciu literárneho textu je zvolenie hypotetických konštrukcií zdôrazňujúcich neistotu a provizórnosť, text je videný ako predpoklad a domnienka, ktorá je potvrdzovaná realitou (nie ako v realizme, kde text imitoval procesy reality).²⁷ Vo vzťahu medzi textom a jeho autorom prevláda nekompletnosť. Modernistický aspekt sa prejavuje v chápaní textu ako nezaujatého pozorovateľa, ktorý sa stáva prostredníkom. Modernistický text preto nie je konečný. Očakáva dialóg a komentár. Záver literárneho textu sa týmto relativizuje a otvára sa možnosť pokračovania. Modernistický text je charakteristický nedostatkami v konštrukcii zápletky a v prepožičaní si konštrukčných prvkov z mýtov. Hranice textu, žánrov a vôbec literatúry sú tak narušené. Fokkema v knihe *Modernistické dohady* potvrdzuje postuláty zo svojich harvardských prednášok. *Modernistický spisovateľ je menej sebaistý pri konštruovaní syntaktickej štruktúry textu, pretože si je vedomý provizórnosti, hypotetickej povahy svojho pohľadu a prezentácie. Má pochybnosti o sebe a o svojom rozprávačovi, ktorý nie je vševediaci, ale naopak, nemôže si byť celkom istý postavami, ktoré sám vytvoril*“²⁸

V 20. storočí sme teda svedkami rastu autonómie a sily kultúrnej sféry. Moderná kultúra sa celkom rozišla so svojím technoeconomickým súčasníkom – buržoáznym spoločenským poriadkom.

Opozičná kultúra, explicitne útočiaca na buržoázne hodnoty, úplne prehlušila akékoľvek snahy o kultúrnu legitimitu statusu quo (obzvlášť na poli „vysokej kultúry“). Anómia, absurdita, odcudzenie – to boli dominantné témy v literatúre v polovici 20. storočia.²⁹

27 FOKKEMA, D. W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism. (The Harvard University Erasmus Lecture Spring 1983)*: John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1984, s. 34.

28 FOKKEMA, D. – IBSCH, E. *Modernist Conjectures*,: John Benjamins Publishing Company, 1987, s. 34

29 BELL, D.: *Kulturní rozpory kapitalismu*.: Slon, Praha 1999.

2. 1 Od moderny k postmoderne

V Európe sa rozmáha fašizmus a nacizmus. Hitler sa stáva v roku 1933 nemeckým kancelárom. Po odstránení stúpencov SA (Sturmabteilung) pri tzv. Noci dlhých nožov (30. júna 1934) boli vydané Norimberské zákony, ktoré obsahovali oficiálne prehlásenie o nadradenosti nemeckej rasy nad Židmi. Ďalej nasledovala Krištal'ová noc, keď došlo k rabovaniu židovských obchodov, páleniu synagog a vraždeniu Židov. Francúzsko a Veľká Británia reagujú na túto agresiu stále väčšími ústupkami, tzv. politikou appeasementu.

Záklané hodnoty a postoje, ktoré sa spolu s postmodernou objavujú a dávajú tomuto pojmu zmysel, boli podľa Žilku odštartované holocaustom.³⁰ *„Práve holokaust je medzníkom: je začiatkom konca modernizmu a východiskovým bodom epochy posmodernizmu.“*³¹

V marci 1939 Nemecko uznalo vyhlásenie samostatného slovenského štátu. O pár dní nato začalo ozbrojenú okupáciu Čiech, vzniká Protektorát Čechy a Morava. V septembri 1939 nemeckým útokom na Poľsko odštartovala „horúca“ fáza II. svetovej vojny, ktorá trvala do roku 1945. V auguste 1945 USA zhodili atómové bomby na japonské mestá Hirošimu a Nagasaki ako demoštráciu sily. Po vojne sa svet rozdelil na kapitalistický západ pod vplyvom USA a socialistický východ pod vplyvom Sovietskeho zväzu. Horúca vojna sa zmenila na „studenú“, vo viacerých krízach (Kórea 1950, Kuba 1962) hrozilo vypuknutie tretej svetovej vojny. Nemecko bolo rozdelené na komunistickú (NDR) a kapitalistickú časť (SRN), čo viedlo roku 1961 k vybudovaniu Berlínskeho múru. Krajiny tretieho sveta začali požadovať autonómiu, kolonialistický poriadok sa rýchlo rozpadal.

Amerika prežíva v 50. rokoch intenzívny ekonomický vzostup, zvyšuje sa objem sériovej výroby, stúpa spotreba (konzum), pôžitkárstvo, materialistické hodnoty sa

³⁰ Pojem „holokaust“ sa začal používať až koncom 70. rokov, potom, čo ho začali používať americkí tvorcovia dokumentárnych cyklov, zaoberajúci sa práve systematickým vyvražďovaním Židov a Rómov v 2. sv. vojne. Pretože sa toto slovo objavilo v americkej angličtine, veľmi rýchlo sa rozšírilo do celého sveta. Až na tento „detail“ súhlasíme so Žilkom. Masovým vyvražďovaním sa zničila viera v ľudskú a osvietené. Dostupné na: http://studentka.sms.cz/index.php?P_id_kategorie=7630&P_soubor=%2Fstudent%2Findex.php%3Fakce%3Dprehled%26typ%3D%26cat%3D12%26idp%3D%26detail%3D1%26id%3D2943%26view%3D1%26url_back%3D

³¹ ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 25.

stávajú pevnou súčasťou „amerického sna“. Na druhej strane, objavuje sa generácia beatnikov, začali sa stupňovať negatívne dôsledky technického rozvoja – ekologické problémy, civilizačné choroby, hrozba jadrovej katastrofy a i. Roku 1958 bolo založené stredisko pre vesmírny výskumný program (NASA). Obe svetové sústavy začali súperiť o dobytie kozmu. Prvého človeka poslali do vesmíru Sovietsi v roku 1961, na Mesiac zasa ako prvý v dejinách vstúpil Američan Neil Armstrong v roku 1969.

Z hľadiska prechodu modernizmu do obdobia postmoderny v rámci vývinu literatúry má kľúčový význam vydanie románu amerického spisovateľa ruského pôvodu Vladimira Nabokova *Lolita* (Paríž, 1955).³² Toto najznámejšie Nabokovovo dielo je vystavané na hre s témou, autor v ňom stvárnil zvláštny svet okolo hlavnej postavy Humberta Humberta, ktorý „trpí“ láskou k dospievajúcemu dievčaťu. V diele je výrazna prevaha perversity a ireálna, ako píše Žilka, no vďaka majstrovskému umu autora, nie je príbeh „len“ čírou detskou pornografiou, hlavná postava si uvedomuje svoju „deformáciu“, bojuje a podlieha jej. Aj keď je tu zobrazená pedofília a pornografia, text nie je vulgárny. Erotický vzťah medzi dospelým mužom a dieťaťom je eticky nemorálny, tabuizovaný. Aj kvôli tomu vyšlo dielo s dvojročným oneskorením. Text nabúral vykreslenie reality, resp. textovej reality. Zvýraznenie daného aspektu radí Nabokovov román k dielam, ktoré stoja na samom začiatku postupného udomácnovania postmodernistických tendencií v próze.

Groteska sa premieta do vzťahu hlavnej postavy k dievčaťu, resp. biologická sféra hodnôt sa modeluje prostredníctvom irónie a hyperboly – neprirodenosť sexuálneho pudu je zároveň aj literárnym popretím. Nabokov svojim šťavnatým, miestami humorným umeleckým štýlom, s bravúrou vyjadril tú zhubnú zvedavosť, nekonečnú túžbu, hlbokú nehu, slepý obdiv, vrcholnú extázu a bezodnú lásku psychicky chorej, a v samom vnútri roztrieštenej bytosti, k svojmu milovanému idolu. Autor v knihe teda dokonale vykreslil temné zákutia ľudskej psychiky a nastolil otázku, či je vôbec možné prekonať svoje vnútro a rozorvané srdce aj keď si je človek vedomý konania popierajúceho dobré mravy.

32 ŽILKA, T.: Postmodernizmus v literatúre. In: Literárny text v postmoderne, Dráma a próza, Vysoká škola pedagogická v Nitre: ARTEX, Nitra 1995, s. 6.

Literatúrou proklamované a utvrdzované, ale vcelku vyprázdnené etické hodnoty, sú vystriedané extravaganciou, odmietnutím akýchkoľvek zákazov a noriem, ale aj tradičnej estetiky, vychádzajúcej predovšetkým z pojmu krásy, vkusu, ideálu, harmónie, pôvabu a miery aplikácie pozitívnych a negatívnych životných pocitov. Bezhraničná sexualita a perverzности slúžia na totálne odtabuizovanie individuálneho bytia, ktoré bolo nedotknuteľné v umení a zároveň sú zosmiešnením Freudovej psychoanalýzy a celého freudizmu. Podrobne opísaný sexuálny vzťah medzi nevlastným otcom a neplnoletou nevlastnou dcérou, vykresľuje a zobrazuje paródia i persifláž tzv. oidipovského komplexu. Isteže, hranice zákazov prekračovalo už aj umenie modernizmu, avšak vďaka maximálnej psychologizácii témy a vzťahov medzi postavami sa narušenie etických hodnôt realizovalo ako revolta proti konvenciám.³³

Predchádzajúce roky by sme mohli označiť ešte ako pre-postmoderné, v ktorých sa kultúrne udalosti vymykajú z rámca moderny, napr. prenikavý úspech Pop Artu na výstave New Realists (1962), vydanie diel D. Barthelmeho, T. Pynchona a J. Bartha, teória Herberta Marcuse o jednodimenzionálnom človeku (The One-Dimensional Man, 1964), výstavy Andyho Warhola, vznik performance art a pod. To všetko bolo skutočným odrazovým mostikom pre ďalšiu fázu, fázu postmodernizmu. Takisto ako študentské demonštrácie vo Francúzsku, zavraždenie Martina Luthera Kinga a Roberta Kenedyho, nepokoje na Kolumbijskej univerzite v USA, vo Varšave a v Mexico City. Svetom otriasli aj československé udalosti, tzv. „bratská pomoc“ ZSSR a jeho spojencov. Naraz sa ľudstvo ocitlo nad priepasťou: vynorila sa celom reálna možnosť jadrovej katastrofy a zániku civilizácie. Americká spoločnosť sa v nebývalej miere začala orientovať na hľadanie zdrojov šťastia a pozemskej radosti v telesnej rozkoši a pôžitkárstve. V USA víťazí kult tela, hedonizmus, užívanie radosti plným dúškom (enjoy), ale ani Európa nechce zaostať.

V 19. storočí sa písanie kníh stáva čím ďalej tým viac profesiou a možnosťou zárobku. Pozorujeme to hlavne na románe, pretože román bol niečo medzi umeleckým dielom a spotrebným tovarom. Román sa stáva otvoreným dielom ku všetkým typom

³³ Tamže, s. 6.

čitateľov, lebo ho možno percipovať a recipovať na rozličných úrovniach ako systém vzájomne sa preskupujúcich a prelínajúcich labyrintov.³⁴ Tieto počiatky komercializácie literárneho umenia sa v priebehu nasledujúceho storočia začali rozvíjať. V 20. storočí sa román rozdeľuje do dvoch prúdov – intelektuálny estetický román, ktorý si v malom množstve kupovala elita a populárny román strednej náročnosti, ktorý sa predával v omnoho väčších nákladoch väčšiemu počtu čitateľov. „V tomto modernistickom období dochádza k rozvoju mnohých smerov. Triumf pluralizmu nepochybne súvisí s absenciou takých literárnych kritikov, ktorí by nekompromisne vládli svojím vplyvom alebo kritikej školy, ktorá by sa atívne zaoberala interpretáciou a hodnotením súčasnej literatúry.“³⁵

Práve kritika určuje literárne smery a vyvoláva diskusie o tom, čo je a čo nie je podstatné. Dnes dochádza k tomu, že všetko je moderné a nič nie je pasé. Z toho potom vyplývajú klady a zápory – všetci, ktorí majú talent, môžu vydať svoje knihy, no zároveň vďaka tomu, že neexistuje presná, jasná zhoda v literatúre, môže dôjsť k jej nahradeniu inými hodnotami, najmä materialistickými. Priemerné knihy sa tak môžu stať módnymi, úspešnými a dobré diela môžu ostať bez povšimnutia.

Ukazovateľom úspechu sa dnes stáva móda, čiže dochádza k tomu, čo už vo svojej dobe popisuje i Schopenhauer: „Čo však môže byť úbožejšie než osud beletristického publika, ktoré považuje za svoju povinnosť čítať neustále najnovšie výplody naskrz obyčajných autorov, ktorí píšú iba kvôli peniazom, a sú preto stále v hojnom počte k dispozícii, a kvôli nim pozná diela vzácných a nadradených duchov všetkých krajín iba podľa mena!“³⁶

V 80. a 20. st. nastáva výrazný posun v oblasti písania kníh a románu. V tejto dobe sa zrodil bestseller. Vydavateľstvá vyhľadávajú potencionálne bestsellery a súperia o ne. Žiadni spisovatelia pred týmto obdobím nezažili situáciu, že by sa úplne mohli živiť písaním kníh a navyše tým i zbohatnúť. Rodí sa celkom nový prístup k literárnemu umeniu, vznikajú marketingové stratégie, vydavateľstvá zapájajú do diania médiá.

34 Tamže, s. 7.

35 LODGE, D: Jak se píše román Prekl. Renata Kamenická: Barrister & Principal-studio, Kyjov 2003.

36 SCHOPENHAUER, A: O spisovatelství a stylu: nakladatelství Hynek s.r.o., Praha 1994, § 281.

Profil dnešného postmoderného umelca sa veľmi líši od autorov 19. storočia. Dnešní literáti nielenže píšú kvôli honoráru, ale priamo sa zapájajú do komerčných a reklamných propagácií svojich diel. Navštevujú rôzne literárne festivaly, kde predčítavjú zo svojich kníh, účastnia sa autogramiád, zapájajú sa do literárnych súťaží, zverejňujú svoje diela na internete.

Väčšina dnešných spisovateľov patrí do skupiny autorov, ktorí píšú kvôli svojej kariere a nie kvôli písaniu ako takému. Je vôbec možné nenechať sa v dnešnej dobe vmanévrovať do tohoto nového štýlu literárneho života? V dobe, kedy sa podľa kníh točia filmy, kedy spisovateľ musí byť najprv umelec, aby napísal svoje dielo a potom i obchodník, aby jeho kniha vyšla? V dobe, keď neexistuje skutočná kritika, ktorej nejde o nič iné len o uchopenie čistého umenia? Dnešné literárne časopisy sa síce pokúšajú udržať určitú úroveň literárnych textov, ktoré tlačia, ale iste neplnia svoju funkciu tak, že by boli akýmisi dozorcami, ktoré by bez milosti označili gýč, vydávajúc sa za umenie. Ako to popisuje Schopenhauer: *„Keby však existoval časopis podľa vyššie zmienených predstáv, potom každému zlému spisovateľovi, každému bezduchému kompilátorovi, každému odpisovačovi z cudzích kníh, každému dutému, neschopnému, po mieste prahnúcemu pseudofilozofovi... musela vyhliadka na pranier, na ktorom sa jeho zlátanina nevyhnutne ocitne, ochromiť svrbiace písavé prsty, veru ku prospechu literatúry, pretože v tej škaredosti nie je snád' len nepotrebná, ale aktívne ničivá“*³⁷

Je dôležité si uvedomiť, ako píše vo svojej úvahe D. Lodge, že umenie dnešnej literatúry je v období masovej komunikácie skôr dorozumievaním sa s publikom. Autor sa písaním kníh zapojuje do tohto procesu spolu s ostatnými komunikačnými technológiami. Na rozdiel napr. od romantických autorov, ktorým šlo skôr o akési sebvýjadrenie cez svoje dielo.³⁸ Keď vezmeme do úvahy skutočnosť, že umelecký záujem spisovateľa sa za posledných stopäťdesiat rokov dost' zmenil, a že spoločnosť, v ktorej sa tvoriaci a publikujúci autori ocitajú, kladie dôraz na matériu, musíme považovať skoršie požiadavky na spisovateľov, napr. požiadavky A. Schopenhauera, za úplne nereálne.

Súčasný román je adresovaný pre naivného, sentimentálneho ako aj pre literárne

37 SCHOPENHAUER, A: O spisovatelství a stylu: nakladatelství Hynek s.r.o., Praha 1994, § 281

38 LODGE, D: Jak se píše román: Barrister & Principal-studio, Kyjov 2003.

vzellaného príjemcu. Obsiahne štruktúru populárnej literatúry, prvky historickej prózy, dokumentaristiky a vecnosti, ale aj popiera, ironicky znevažuje a spochybňuje uvedené štruktúry. V tomto zmysle je konštruovaný z viacerých žánrových schém a intertextuálne sa viaže k istým prvovzorom, konkrétne vydedukovateľným prototextom. Zároveň využité modely aj deštruuje, rozkladá, spochybňuje ich v záujme odkrytia príliš striktných a zmeravených noriem, pravidiel a žánrovej (textovej) usporiadanosti.³⁹ Postoje nového vnímania sveta „*se promítly do postmoderního románu v jeho sémantické ambivalenci, metatextovosti, intertextovosti a syžetové hravosti, jak to předvádí např. Umberto Eco*“⁴⁰. Meno ruže napr. možno chápať a vysvetľovať ako „*román a zároveň román románov, t. j. dielo o iných románoch a konečne román o románe, t. j. o sebe samom, ale taktiež ako hra s románom, hra na román*“.⁴¹

Zo žánrového aspektu možno takisto v Ecovom románe rozlišovať viacero vstiev, modelov, tematicko-kompozičných útvarov:

1. možno ho čítať ako kriminálny príbeh, vyvolávajúci atmosféru gotického románu, lebo rozlúštenie každej záhady vyžaduje primerané operácie, kroky
2. možno ho čítať ako historický román o neskorom stredoveku, o epoche prevratu (zmien) a apokalyptického strachu,
3. možno ho čítať ako román ideí, ktoré sú zakódované hlavne do dialógov, odrážajúcich filozofické, teologické a politické názory, dochádza tu k rozporu dvoch fundamentálne rozdielných myšlienkových štruktúr: na jednej strane výklad pravdy pod zorným uhlom ustavičných zmien, relativizácie (Wiliam), na druhej strane jej absolutizácie ako dogmy (Jorge). Ide o protiklad demokratického konsenzu a ideologickej stability (Pening).
4. Možno ho čítať ako metaromán, „román o románe“, disponujúci intertextuálnymi súvislosťami, ale vykonštruovaný labyrint zároveň vytvára aj komplikované vnútrotextové relácie, citátovosť je markantným znakom Ecovho

39 ŽILKA, T.: Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. :Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 8.

40 POSPÍŠIL, I.: Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty): Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Filozofická fakulta, Trnava 2010.

41 HODROVÁ, D.: Román jako otevřené dílo. (Poetika románu Umberta Eca Jméno ruže). Estetika, 26 1989, č. 1, s. 31-41.

umeleckého diela.

Jeden z možných pokusov o zovšeobecnenie istých znakov modernizmu a postmodernizmu na základe protikladov či odlišností, ktoré sa pokúsil vyčleniť Palavestra⁴², no bez vymedzenia opozičných vzťahov.

Modernizmus	Postmodernizmus
1. megaštruktúra (Joyce, Proust)	1. pluralizmus-autarkia(sebestačnosť) fragmentov
2.mestská civilizácia zločincov, vražd, násilia	2.ekologická ochrana, útek do prírody, harmónia
3. apolónske (ideálne)	3. dionýzovské (existenčné)
4. vzburá, vzdor, odmietnutie	4. pátranie po integráli
5. duchovná špekulatívnosť, tvorivá obraznosť	5.zjednodušenie podania príbehu, šikovná improvizácia a ochudobnenie formy
6. individualita	6. charizmatika
7. mužské v semiotickom zmysle ako pôvodné, nové, estetické a angažované	7.ženské v semiotickom zmysle ako pasívne nepôvodné, preferencia tradície, ostentatívnosť
8. odcudzenosť	8. exces

Ako píše S. Gabliková, „pluralizmus ničí ohraničenia, vzniká dojem,, že je dovolené všetko. Neobmedzovaný umelec si môže zvoliť ľubovoľný spôsob výpovede.“⁴³ Bohatstvo slobody tvorby v rámci jednotlivých a vznikajúcich diel poskytuje výrazu nekonečné možnosti. Vo svete kritiky to ale začína vyvolávať isté znepokojenie. H. Kramer na margo problému poznamenáva: „Vďaka svojej otvorenosti má v sebe postmodernistická aréna umenia čosi veľmi atraktívne, ale zároveň je v nej aj čosi zaťažujúce. Pripomína nám totiž, že naša kultúra nemá žiadne ohnisko alebo centrum...Vieme už o umení priveľa, aby sme mohli uveriť absolútnej nutnosti nejakého štýlu alebo tradície. Sme vari odsúdení na to, aby sme teraz, v umení osemdesiatych rokov, zotrvali v

42 PALAVESTRA, P.: Postmodernizmus v literatúre 1. In: Nový život, roč. 41, 1989, č. 3, s. 205.

43 GABLIK, S.: Pluralizm, tyrania wolności In: Postmodernizm-kultura wyczerpania? Warszawa. 1988.
Citované z GOSZCZYŃSKA, J.: Postmodernizmus v literatúre. Preložila PAŠTÉKOVÁ. E. In: Slovenské pohľady, roč. 107. 1991, .s. 71.

nepretržitom prúde rovnocenných a protirečivých štýlov a postojov? Myslím, že áno. Každá umelecká sekta sa prijíma veľmi náhlivo a zdá sa, že nám to vyhovuje. Uspokojuje to naše náročné požiadavky na estetické dojmy, a pritom sa nám nekladú nijaké podmienky, týkajúce sa osobnej účasti alebo viery.“⁴⁴

Kríza „originality“ je zapríčinená „vyčerpaním sa možnosti literatúry“, ako to definoval J. Barth vo svojej eseji *The Literature of Exhaustion* (Literatúra vyčerpania). V súčasnosti sa literatúra dostala do situácie, keď platí slogan „všetko tu už raz bolo“. Dnešný spisovateľ čelí pocitu, že má už len veľmi málo možností, aby vytvoril niečo „nové“. Musí jednoducho opakovať to, čo už iní autori objavili pred ním a ďalší po ňom zopakovali.

Jedno z riešení môže byť prekomponovanie toho, čo už bolo napísané. Ako príklad tohto postupu uvádza Barth román argentínskeho spisovateľa Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor del Quijote* (Pierre Menard, autor Quijota), kde „*dokonale vzdelaný francúzsky symbolista z prelomu storočia, bohatým využívaním imaginácie produkuje – neimituje ani nekopíruje, ale komponuje niekoľko častí Cervantovho románu*“⁴⁵ Takže miesto mechanického kopírovania či plagiovania má autor možnosť prekomponovania už existujúcich literárnych diel a foriem. Týmto jednoduchým spôsobom sa pred autorom otvára nekonečné pole možností, ako napísať „nové, svieže a originálne literárne dielo.“⁴⁶ Prepisovanie (re-writing) je príbuzné jednému z najstarších literárnych žánrov – paródii. Don Quijota už zmodernizovaného máme. V slovenskej literatúre by sa možno „trochu modernizácie“ hodilo Ežovi Vlkolínskemu či Jozefovi Makovi. O paródii socialistického realizmu a iných súčastí (literárnej) histórie sa „postarali“ P. Pišťánek, Dušan Taragel a i. Vzniká tu však otázka, či postmodernizmus, tak ako ho vysvetľujeme tu, je možný aj v strednej Európe. Podľa západných kritikov nie. Svoje stanovisko podopierajú odlišnosťou civilizačných úrovní, nedostatkom životného luxusu, neexistenciou „splenu z blahobytu“ masovej spoločnosti. Z toho vyplýva nedostatočnosť podmienok, ktoré by žičili utváraniu široko chápaného

44 Článok H. Kramera z New York Times, cituje S. Gablik In: *Postmodernizm-kultura wyczerpania?* Warszawa. 1988. Citované z GOSZCZYŃSKA, J.: *Postmodernizmus v literatúre*. Preložila PAŠTÉKOVÁ, E. In: *Slovenské pohľady*, roč. 107. 199, s. 72.

45 BARTH, J.: *The Literature of Exhaustion*. In: Klein, M. edit.: *The American Novel Since World War II*. Com., Fawcett Publications, Greenwich, Inc. 1969, s. 224 – 228.

46 Tamže, s. 224- 228.

postmodernistického postoja a vzniku literatúry s dominantnou ludickou funkciou v strednej Európe.⁴⁷

Predbežne súhlasíme. No nie je to konečné „nie“. V roku 1947 prináša A. J. Toynbee⁴⁸ myšlienku, podľa ktorej končí epocha dominancie západu, t. j. euroamerickej alebo židovsko-kresťanskej kultúry, a jej posledného dediča, industrializmu. Ako jeden z prvých vyslovil tézu o konci "európskej" svetovosti a počiatku skutočnej svetovej svetovosti, kedy významové štruktúry európskej civilizácie už nebudú dominovať, ale vstúpia do procesu miesenia a synkrézy hodnôt rôznych kultúr planéty, tzv. prechod od národno-štátneho myslenia ku globálnej interakcii. Po stáročia sme na Slovensku mali pevne zakotvené tradície v ruralizme, ovplyvňujúce naše myslenie, zvyklosti a konanie v pevne ohraničenom uhle pohľadu na skutočnosť. V tejto perspektíve si pritom kliesni cestu i modernizácia, dnes často stotožňovaná s globalizáciou. Štrauss chápe globalizáciu „ako sieť, alebo súhrn jednotlivých, vzájomne poprepájaných, ekonomických, politických a kultúrnych iniciatív.“⁴⁹

Globalizácia je proces integrácie spoločnosti na vyššiu geografickú úroveň, ako tomu bolo v predchádzajúcich etapách vývoja spoločnosti. Globalizačný proces je prirodzený, nevyhnutný a do istej miery očakávaný. Luděk Sýkora uvádza, že „*k podobným posunům docházelo i v minulosti - z lokální úrovně na regionální, z regionální úrovně na národní. Hnacím motorem je globalizace ekonomických aktivit, která propojuje výrobu a trhy různých zemí, a to prostřednictvím obchodu se zbožím a službami, pohybu kapitálu a informací a vzájemně provázané sítě vlastnictví a řízení nadnárodních společností.*“⁵⁰

Spoločnosť v poňatí postmoderny je potom rozpadnutá do autonómnych oblastí a prestáva byť organickým celkom ("my" sa rozpadá do rôznych, navzájom nespojených komunikačných okruhov). Spoločnosti už nespojuje v jeden celok žiadne spoločné hľadisko, ani žiadne spoločné merítko – absencia stredu (decentralizácia), ako koniec

47 GABLIK, S.: Postmodernizmus v literatúre.. Preložila PAŠTEKOVÁ, E. In: Slovenské pohľady, roč. 107. 1991, s. 72.

48 TOYNBEE, A. J., D. Ch. Somervell, and ארנוולד טוינביי. *A study of history*.: Oxford University Press, Oxford 1957.

49 ŠTRAUSS, T.: Toto čudesné 21. storočie: Kaligram, Bratislava 2009. s. 20.

50 SÝKORA, L. "Globalizace a její společenské a geografické důsledky." *Stát, prostor, politika: vybrané otázky politické geografie. Katedra sociální geografie a regionálního rozvoje: Přírodovědecká fakulta UK, Praha 2000.*

archimedovského bodu kritiky je ďalším znakom postmodernizmu.⁵¹ Vedomie relativity vlastného presvedčenia a súčasne jeho neohrozená obhajoba potom odlišuje civilizáciu od barbarstva. "Postmoderný obrat" v politike preto podľa Václav Bělohradsého znamená hlavne to, že liberálna demokracia sa opiera skôr o relativizujúcu silu literatúry než o náboženské alebo vedecké pravdy (spoločnosť je riadená princípmi nezávislými na názoroch jedincov na pravdu a dobro). Z premeny povahy národneštátnych organizovaných spoločností smerom k multikultúrnym spoločnostiam a zo zániku klasického sveta štátu vo svetovové anarchicky prepojené spoločnosti vyplýva koniec politiky, do ktorej vkladá nádej napríklad neoliberalizmus, ktorý chce prenechať pokiaľ možno čo najviac riadiacich funkcií trhu. Paradoxným výsledkom všetkých snáh o neutralizáciu a odpolitizovanie sa postupom času stáva totálna politizácia, keď sa politikou stáva všetko, vrátane politizácie prírody a ľudskej prirodzenosti, napr. otázka klonovania človeka.

Tu však narážame na ešte hlbší paradox postindustrializmu, resp. superindustrializmu. Akokoľvek postmoderna vyzvihuje prítomú komunikatívnu pluralitu kultúr, existuje paralelne nie s pluralitnými, ale s racionalizačnými a unifikačnými procesmi ekonomickej a technickej produkcie informačnej spoločnosti, so snahou zaviesť jednotný svetový ekonomický, politický, sociálny poriadok.⁵²

2.2. Postmodernizmus

Malý prieskum na sociálnej sieti Facebook by nám mohol priblížiť vnímanie postmodernizmu verejnosťou. Respondenti odpovedali na otázku: „Čo je podľa vás postmodernizmus?“ (Schválne sme otázku neupresňovali ani nedávali možnosti na výber.) Tu sú niektoré odpovede:

„Úplne relativizovaný umelecký a myšlienkový smer vyžadujúci jeho úplne relativizované vnímanie?“

⁵¹HECZKO, S. "Obraz světa v pojetí postmoderny–úvod do problematiky." In: Marathon, roč. 1997, čís. 6.. Praha 1997, s. 24.

⁵²LAZAR A., - M.- M. LAZAR: "The discourse of the new world order: 'Out-casting' the double face of threat." *Discourse & Society* 15.2-3 .2004, s. 213 – 242.

„Kým klasická filozofia využíva ako nespochybniteľné východiská racionalitu a subjektivitu, postmodernizmus podkopáva tieto východiská a kladie dôraz na iracionálny a kolektívny základ, ktorý formuje tak našu racionalitu, ako aj naše predstavy o subjektivite - čo smeruje pochopiteľne k paradoxu, keďže postmoderní filozofi zdôvodňujú svoje tvrdenia z pozície nimi samými spochybnenej subjektívnej racionality. Niektorí z nich sa snažia tomuto paradoxu uniknúť prostredníctvom zámerne nezrozumiteľného a zdanlivo iracionálneho spôsobu vyjadrovania.“

„Nevím jestli Ti to pomůže, ale moje odpověď je: nevím ...“

„Postmoderný umelec sa neriadi žiadnymi apriórными pravidlami. Pravidlá hľadá prostredníctvom tvorby. Myslí si, že mu ich tvorba pomôže nájsť. Z tohto princípu vychádza téza: Dielo píše autora.“

„Fakt musím odpovedať?“

„Myšlienkový smer, ktorý podobne ako moderna zastáva názor, že svet má jednu objektívnu pravdu a tá sa dá zistiť vedeckými metódami, takže asi je to nezlučiteľné s kresťanskými názormi. „

Chceme poukázať na to, že postmodernizmus (globalizácia) je „našou dobou“. Žijeme v konzumnej spoločnosti, v ktorej ľudia nevedia, ako sa majú cítiť, ako majú prejať radosť či smútok. V dobe techniky a vedeckých objavov ostal človek sám. Stal sa súčasťou masy „oviec“, ktorá robí, čo sa jej povie, myslí si, čo sa jej povie. K postmodernizmu sa pristupuje v svetonázoroch, kultúrnych, politických a literárnovedných kategóriach. Hovorí sa o postmodernizme v architektúre, literatúre, maliarstve, sochárstve. Ako ironicky poznamenáva Welsch, chýba už len „postmoderná kuchárska kniha“.⁵³ Predpona post (po) sa v poslednom období stala podobným zaklínadlom ako pred ňou prefix meta (za, v, mimo, cez). Už v polovici 60. rokov

⁵³ WELSCH, W.: „Postmoderna“. In: Romboid, 24, 1989, č. 6, s. 103

literárny kritik Leslie Fiedler, napr. vo svojej štúdii *New Mutants* upresnil, že celá západná kultúra sa stáva post- humanisticou, post-mužnou, post-heroickou, post-bielou, post-židovskou.⁵⁴

Tzv. "post-istických" pojmov je teda mnoho, zvláštne postavenie medzi nimi má však pojem postmodernizmus. Pomenúva jednu súčasnú kultúrnu formáciu a vyskytuje sa v typických spojeniach, ako napr. postmoderná veda, postmoderné umenie, postmoderná kultúra, postmoderný svet (pojem "postmoderná spoločnosť" bol zavedený už v roku 1968 A. Etzionim). Nemecký sociológ Ulrich Beck nazýva toto obdobie „druhá moderna“.⁵⁵ Peter Wagner používa pojem „rozšírená liberárna moderna“⁵⁶, Wolfgang Welsch hovorí o „postmodernej moderne“.⁵⁷ Ojedinele a bez ďalšieho priameho pôsobenia sa tento pojem vyskytol už v práci Frederica de Onis *Antologia de la poesía española e hispanoamericana*, kde výraz „posmodernismo“ označoval krátku fázu v španielskom a hispánskoamerickom básnictve v rokoch 1905 a 1914. Svoj status získal tento pojem zo špeciálnych diskurzov postmodernity, ktoré sa rozvíjali v 50. - 80. rokoch 20. storočia. Ich podstatným znakom je vytvorenie určitého obecného vzťahu k moderne ako kultúrnej formácií spätéj s industrializáciou a projektmi emancipácie. Prvýkrát sa slovo „postmoderný“ vyskytlo roku 1917, kedy bolo použité v práci Rudolfa Pannwitza *Die Krisis der europäischen Kultur*⁵⁸ (Kríza európskej kultúry), kde po prvý raz špecifikoval (pod vplyvom myšlienok F. Nietzscheho) "postmoderného človeka" ako športovo zakaleného, rozumného a sebavedomého, vojensky a nábožensky pripraveného jedinca, ako opancierovaného mäkkýša, ktorý lavíruje medzi barbarom a dekadentom, zrodený z pôrodného víru dekadentnej revolúcie európskeho nihilizmu. Až do roku 1946 sa výrazy „postmodernizmus“ či „postmoderný“ využívali iba zriedkavo, bez príčinnej súvislosti, no pre ich využitie je spoločná kritika moderny. Koncom 50. rokov I. Howe, H. Levin a H. Kramer spojili slovo "postmoderné" s dôležitými znakmi protestu beat generácie – nihilizmom, zamietnutím modernej

54FIEDLER, L. "The new mutants." In: *Partisan Review* 32.4 1965, s. 3-22.

55Lexikon der Soziologie und Sozialtheorie. Hundert Grundbegriffe: Stuttgart 2008, s. 199.

56 WAGNER, P.: *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*, Frankfurt a. M. 1995, s. 26.

57WELSCH, W.: *Unsere postmoderne moderne.*: Akademie Verlag, Berlin 2002.

58PANNWITZ, R. *Die Krisis der Europäischen Kultur...* Vol. 2.: Hans Carl, Nürnberg 1917.

estetiky, negáciou "geometrického" myslenia modernizmu, snahou o intenzívnejšiu medzietnickú a interkultúrnú komunikáciu, predovšetkým s ázijskou kultúrou. Welsch však uvádza prvý výskyt do 70. rokov 19. storočia, kedy mal maliar John Watkins Chapman hovoriť o „postmodernom umení“.⁵⁹ V 60. rokoch sa protest, rebélia, revolta proti moderne začali meniť v ucelený postoj a pocit, pomaly generujúci nové pravidlá hry. V 70. rokoch sa postmodernizmus stáva sebavedomým diskurzom, t. j. štruktúrovanou formou myslenia. Práca Ihaba Hassama "Postmodernism: A Practical Bibliography"⁶⁰ z roku 1971 priniesla prvú väčšiu inventarizáciu autorov, diel, štýlov a znakov pod hlavičkou postmodernizmu. Lyotardova správa „La Condition postmoderne. Report sur le savoir“⁶¹ (Postmoderná situácia. Správa o poznaní) z roku 1979 priniesla pojem postmodernity na pôdu filozofie, vedy, teórie vedy a sporov o vedu a poznanie (moderné a postmoderné poznanie, rozbitie meta-príbehov moderny, postmoderný pluralizmus). Po roku 1979 sa pojem "postmodernizmus" dostáva do centra pozornosti mnohých odborov, akademických i neakademických, a získava status jedného z hlavných sebarefektujúcich pojmov euroamerickej civilizácie. Pojem postmodernizmus sa stáva multidisciplinárnym pojmom, metodologicky i heuristicky veľmi efektívnym. V 80. rokoch sa už nehľadajú impulzy pre rozvoj pojmu, pretože v tejto dobe už ide o rozvoj celého diskurzu postmodernity. Postupne sa vyjasnili rozdiely medzi postmoderným, premoderným a antimoderným stanoviskom. Už nie sú tematizované iba ďalšie konkrétne problémy postmodernizmu, problém postmodernej vedy či postmodernej teológie, ale tiež nové obecné kultúrne otázky. Pomaly sa dostávame k poznaniu, že postmodernizmus predstavuje paradigmatickú zmenu v európskej a americkej kultúre a ďalej zistenie, že paradigmatickým predobrazom (vzorom, typom) tejto zmeny bolo dozrievanie umenia postmodernity. Keď sa postmodernizmus stal všeobecne prijímanou súčasťou západnej kultúry, prinieslo to ono očakávané zrodenie postmodernej doby.

V zmysle novej orientácie je postmodernizmus iba sčasti popretím modernizmu – skôr ho možno považovať za jeho rozvinutie, pokračovanie s istými obmedzeniami

59 WELSCH, W. „Postmoderna“. Přeložil Peter Zajac. Romboid, 1989, roč. 24, č. 6, s. 106.

60 HASSAN, Ihab H. "Towards a Method in Myth." *The Journal of American Folklore* 65..1952, s. 257.

61 LYOTARD, J-F. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace.*: FÚ AV ČR, Praha 1993.

Tieto výrazy obsahujú prvky normatívnej fixácie, tak ako sú známe v kultúrnej sociológii. Moderna nie je ukončená, má len novú formu a nasleduje nové poriadkové modely.⁶² Zrod široko chápaného postmodernistického postoja sa viaže na krízu postindustriálnej kultúry. Je spätý s očarením masovou kultúrou a so zlomom v modeli modernistickej kultúry, spolu s hodnotami, ktoré uznávala. Tomáš Štrauss v publikácii Toto čudesné 21. storočie uvádza: *„Postmoderna nie je len prostým pokračovaním, ale ani len prostým popretím a transformáciou moderny. Jedno nezačína tam, kde iné končí. Ani moderna nezačínala v tom bode a v tej hodine, kde končil historický stredo- a novovek. Povedzme pri prechode od manuálnej k mechanickej práci, a potom od výrobnjej spoločnosti k spoločnosti postindustriálnej. Kľúčovým pojmom tak nie je v podstate romantická idea začiatku a konca, ale idea rozptylu (v podstate všetkého). Nie ich homogénny princíp, ale ich dialektický súhrn [...] Postmoderna – a to je vari najdôležitejšie – začína teda tam, kde končí akýkoľvek homogénny pojmový a významový celok. [...] V pokročilom štádiu svojho vývoja súvisí bezprostredne s rozvojom elektroniky a rozširovaním počítačov. To je dôvod, prečo hovoríme o informačnej spoločnosti.“*⁶³

Spočiatku malo označenie „postmoderná“ literatúra negatívny význam v zmysle vyčerpanosti umeleckých postupov moderny a eklekticismu v literatúre, postupne však, hlavne od polovice 60. rokov, dochádza ku kladnému hodnoteniu postmodernej literatúry v prácach L. Fiedlera či I. Hassana. „Postmoderna“, zo začiatku sporadický a nanajvýš rôznorodý výraz, získala v literárnom diskurze obrisy skutočného pojmu a pritom sa stala „[...] z negatívneho slova [...] slovom pozitívnym, ktoré pomenúvava súčasné i budúce závažné ciele a jeho obsahom je rozhodný pluralizmus“.⁶⁴

Pre H. Levina predstavuje postmoderna (Post-modern) anti-intelektuálny spodný prúd, ktorý sa derie na povrch. Postmoderní románopisci prejavujú „malý záujem o život mysle“, sú natoľko úprimní a otvorení, že pred nimi neostáva zatajená jediná tabuizovaná časť tela okrem mozgu, ako ironicky poznamenáva Levin. Namiesto toho,

62 PYTA, W/ RICHTER, L (Hrsg.), Gestaltungskraft des Politischen. Festschrift für Eberhard Kolb, Berlin .1998., s. 331-347.

63 ŽILKA, T.: Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. :Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 35.

64 WELSCH, W. Naše postmoderní moderna. 1. vyd.: Zvon, Praha 1994, s. 26.

aby nachádzali cnosti, „nachádzajú hlúposť“ a „obraňujú nevedomosť“.⁶⁵

Vznik postmodernizmu je súbežný s rozvojom postindustrializmu a planetarizmu (globalizácia).⁶⁶ Má intrakultúrny (vnútrokultúrny) i interkultúrny (medzikultúrny) rozmer. Dôležitým interkultúrnym impulzom vzniku diskurzu postmoderny je potom svojbytná kritika modernizmu, poníma sa skôr ako zvláštne dokončenie moderny inými prostriedkami a v inom sociokultúrnom kontexte. Pritom práve toto „dokončenie“ sa stáva onou zásadnou reformou základných stavebných kameňov moderny v snahe vytvoriť niečo nové („tvorba nových svetov“).

Diskurz postmoderny možno chápať ako určitú vzburu proti prílišnej dominancii racionalizácie a univerzalizácie v kultúre modernej doby. Postmodernizmus predovšetkým reviduje nadmerný modernistický zápal pre inováciu, opúšťa novizmus, t. j. povyšovanie novosti na ideál bytia a pociťuje potrebu premostiť obrovskú priepasť, ktorá sa v dôsledku mnohých racionalizačných inovácií vytvorila medzi modernou a tradičnou kultúrou, obratom k predmoderným možnostiam tvorby a snahou o realizáciu komunikácie medzi odlišnými kultúrami. Ide mu o rozrušenie identity celistvosti, homogenity a identity. A nakoniec i ideí, ktoré boli nutne produkované racionalitou moderny. „*Postmodernizmus začína tam, kde končí celok*“, charakterizuje podstatu zmeny moderného diskurzu v niečo iné Wolfgang Iser.

Postmodernizmus vystupuje proti logocentrizmu, europocentrizmu. Odmietá univerzálne svetové projekty (demaskovanie totalitarizmu absolútnej pravdy). Lyotard hovorí v tejto súvislosti o „*nedôvere voči metanaratívny príbehom*“⁶⁷, ktoré doposiaľ charakterizovali vedecké poznanie. Zjednocovanie myslenia vždy vedie k teroru, diktatúre.

Čiže nedôvera voči metanaráciám, metadiskurzom, metapríbehom, „veľkým rozprávaniam“ (grand récits), teda voči veľkým filozofickým, ideologickým a historickým sústavám, napr. rozprávanie o sociálnej revolúcii, mýtus neobmedzeného rozvoja, modernizované učenia o pokroku, sociálny darwinizmus (H. Spencer), historický materializmus (K. Marx), idealistická teológia ducha (G. W. F. Hegel –

⁶⁵ LEVIN, H. „What Was Modernism?“ In: *Essays in Comparative Literature*, 1966, s. 273 - 292.

⁶⁶ HEČKO, S. „Obraz světa v pojetí postmoderny – úvod do problematiky.“ In: *Marathon*, roč. 1997, čís. 6., Praha 1997, s. 23.

⁶⁷ LYOTARD, J.-F. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace.*: FÚ AV ČR, Praha 1993.

učenie o tom, že dejiny smerujú k určitému cieľu)), liberálny príbeh o obohacovaní ľudstva), kapitalistický príbeh oslobodenia od chudoby vďaka technickému a priemyslovému vývoju) atď. Postmodernizmus sa práve preto opiera o mnohorakosť názorov, s čím súvisí aj odmietnutie národného šovinizmu a egoizmu.

Postmoderna sa tak vyznačuje „afektom proti všeobecnu“, rezignáciou na pojem pokroku, dejinné zákonitosti, historické kontúry – tzv. kríza legitimity metahistórie, či tzv. koniec metapříbehu. Sociálne situácie, ktoré sú v postmodernom svete pluralitné, tzv. pluralizácia sociálnych žitých svetov, nemôžu byť usporiadané do časových vývojových radov, nemôžu byť chápané ako vzájomne nadradené alebo podradené. Nemôžu byť hodnotené ani ako správne, ani ako nesprávne riešenia spoločných problémov, pretože žiadne poznanie nemôže byť posudzované mimo kontext vlastnej kultúry, tradície, jazykovej hry, ktorá ho umožňuje a udeľuje mu význam, tzv. kontextovosť postmoderny. Neexistuje totiž žiadne objektívne kritérium univerzálnej platnosti toho, či onoho prístupu, pohľadu, riešenia.

Postmodernizmus je často chápaný ako niečo bytostne zviazané s ľudským prežívaním súčasného sveta, je kladený dôraz na priame prežívanie postmoderny (takto vystupuje do popredia ona „závažnosť“ sveta, ktorú pojem postmoderny získal súčasne s premenou sveta). Napr. Eco vymedzuje postmodernu ako „duchovnú kategóriu“⁶⁸, pričom neobmedzuje výskyt postmoderného umenia len na najnovšiu dobu. Podobne chápe postmodernizmus i Bílek, keď ho nevymedzuje ako literárny smer alebo hnutie, ale ako „životný pocit“.⁶⁹ Takmer zhodne s Bílekom i Hilský rozumie postmodernizmus skôr „ako postoj či štruktúru cítenia“.⁷⁰ Postmodernizmus preniká do všetkých sfér spoločenského života, je relatívne novou jednotkou/útvárom a novou kultúrnou paradigmou, ktorej vzorec bude prestupovať danou kultúrou a bude ďalej meniť spoločnosť.

68 ECO, U. Poznámky ku „Meno ruže“. Svetová literatúra, 1986, roč. 31, č. 2, s. 238.

69 BÍLEK, P. A. Hledání postmoderny. Iniciály, 1990, roč. 1, č. 10/11, s. 35.

70 HILSKÝ, M. Co je postmoderna? Kritický sborník, 1993, roč. 13, č. 4, s. 16.

2. 3 Znaký postmoderny

2. 3. 1 Pluralizmus a intertextualita

Postmoderna je radikálne pluralistická, ide jej o skutočný pluralizmus kultúr, spoločenských tradícií, ideológií, foriem života či jazykových (rečových) hier, a o vedomé uznanie takéhoto pluralizmu. Problémom postmoderného sveta nie je teda ako globalizovať „vyššiu“ kultúru, ale ako zaistiť komunikáciu a porozumenie medzi rôznymi kultúrami. Postmodernizmus totiž pokladá každú subjektívnu systematiku za paradigmaticky vyčerpanú a namiesto paradigmy subjekt/vedomie pristupuje k svetu a sub specie communi/cati/onis a sub specie ludi,⁷¹ čiže z pohľadu požiadavky komunikatívnosti a jazykových hier. Dochádza potom k narušeniu identity Celku, Jedného, prípadne Jednorodého („koniec celku a jednoty“), ale tiež k rozptýleniu subjektu čiže individua resp. k tomu, že sa stáva nemožným identifikovať nejaký nosný subjekt dejín.

Literatúra vždy vyrastá z toho, čo možno nazývať „súčasná situácia“ alebo „stav sveta“. Ak sa zmení svet, zmení sa i literatúra. A ak Leslie Fiedler píše, že „žijeme v úplne inej dobe, v apokalyptickom, veľmi romantickom a sentimentálnom období, v dobe, ktorá sa upísala veselému nerozumu a takmer prorockej nezodpovednosti“⁷², potom týmto popisom navodzuje tiež atmosféru postmodernej literatúry, ako ju zrodilo neskoré 20. storočie. Mnohé rysy postmoderného literárneho textu je možné odvodiť z podoby tohto sveta. Pre zvolenie východiska charakterizácie sa preto obráťme k pluralite.

Literatúra postmoderny preferuje otvorené, pluralistické, relativizujúce rozprávanie a neuznáva akékoľvek ustálené postupy alebo súbory takýchto postupov. Súvisi to s protitotalitnou tendenciou postmoderny ako takej, postmoderný umelec pracuje bez pravidiel a vynalieza ich až tým, čo vytvorí. Ďalším dôležitým znakom je rezignácia na

71HECZKO, S. "Obraz světa v pojetí postmoderny—úvod do problematiky." In: **Marathon**, roč. 1997, čís. 6.. Praha 1997, s. 23.

72 FIEDLER, L. A. Doba nové literatury. Orientace, 1969, roč. 4., č. 3, s. 71.

tzv. veľké témy, na globálne a komplexné uchopenie skutočnosti, dokonca i pôvodnej⁷³ Pre postmodernistický text je príznačná prítomnosť viacerých hľadísk, zorných uhlov, pohľadov, perspektív. Žiadna z nich nie je nadradená, všetky sú zrovnoprávnené a rovnako dôležité. Pri tvorbe textu sa uplatňujú tieto dva postupy:

1. preskúmanie a prelínanie žánrov, resp. využívanie neliterárnych žánrov – denník, list, pamäť, kuchársky recept a pod. a ich uplatnenie buď ako časť textu, alebo na ploche celého textu (príkladom tu môže byť využitie komixu v románe *Rivers of Babylon* od Petra Pišťanka)
2. využitie tzv. palimpsestovej techniky, spočívajúcej v nadväznosti textu na iné texty.

Za jeden z najvýraznejších znakov postmoderného umenia býva označovaná intertextualita. Tento pojem rozpracovala v nadväznosti na M. Bachtina J. Kristeva vo svojej štúdii *Le text de roman* (1976) a určila ho ako jeden zo základných princípov tvorby literárneho textu. Týmto bolo poukázané na nemožnosť skúmania literárneho textu oddelene od literárneho kontextu. Označenie intertextualita⁷⁴ sa predovšetkým používa v slovanskej a románskej literárnej vede. V angličtine sa preferujú termíny *pretext* a *posttext*, v nemčine skôr pojem *Vorlage* alebo *Prätext* a *Posttext*.

Tibor Žilka hovorí o dvoch významoch intertextuality:

1. adaptačné (zjavné) alebo aluzívne (skryté) nadväzovanie jedného umeleckého textu na iný text (*pretext*).
2. rozličné formy citácií či kvázicitácií alebo alúzií v *posttexte*.

Zásadný rozdiel medzi modernizmom a postmodernou spočíva v tom, že modernizmus bol založený na tvorivom princípe väzby *posttextu* na *pretext* (*pretext* bol najmä modelom a východiskom), postmodernizmus si viac zakladá na deštrukcii a dekonštrukcii textu. Tvorba sa chápe ako cyklické opakovanie textových segmentov. Prioritu produkcie vystriedala priorita reprodukcie, tematizácie tvorby⁷⁵. S intertextualitou priamo súvisí oslabenie nároku na autorskú originalitu. Objavuje sa vedomie nemožnosti napísať niečo, čo by už napísané nebolo. Z toho plynie nedôvera

73 ŽILKA, T. Postmoderna a literárny text. In: *iniciály*, 1990, roč. 1, č. 10/11, s. 43.

74 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 9.

75. Tamže, s. 9.

postmoderny k príbehom, ich ironizácia a deštrukcia.

Intertextualita odkazujú na ďalšiu určujúcu vlastnosť, ktorou je forma palimpsestu.⁷⁶ Palimpsestová podoba literárneho textu súvisí práve s intertextualitou, pretože jej podstata spočíva vo vedomom „prekrývaní“ pôvodných textov s citáciami, parafrázami bez explicitného odkazu na zdroj, pretext. Ide o vedomú tvorbu na pozadí iných textov, ktorá je spojená s významovým posunom v smere paródie a irónie.⁷⁷

Žilka považuje palimpsestovú prózu (vedľa existenciálnej) za „typický príklad postmoderny“.⁷⁸ Na pluralitu názorových východísk sa prirodzene napojuje téma vysokej miery intertextovosti kníh, ktorá je prostriedkom ospravedlnenia daného východiska, jeho základom, oporou, poukázaním na predchádzajúce podložie a/alebo atraktívnym uvedením čitateľa do známejšieho, familiárneho prostredia.

Prepojenosť v obsahu a tematike sa prejavuje ako vzájomné ovplyvňovanie textov, v odkazovaní jedného na druhý, na vzájomné súvislosti a rôzne náväznosti. Medzi aplikácie patrí parafráza, zakomponovanie citácipergamene, alúzie, odkazovanie na autora, prípadne na iného umelca alebo celú skupinu autorov, či iných umelcov a ich diela. Ďalej na známe vzťahy, činy, skutočnosti, príslovia a ústálené obraty. Často sa v publikáciách o postmodernej literatúre hovorí o reinterpretácií.

Postmoderný text je charakterizovaný svojou otvorenosťou. Pojem otvorenosti literárneho textu bol spopularizovaný U. Ecom. Otvorenosť sa chápe ako prístupnosť textu na niekoľkých rovinách, ako principiálna významová nedokončenosť, prístupnosť mnohým rôznym interpretáciám. „*Kniha sa v perspektíve moderny stáva labyrintom, nie však preto, aby sa v nej blúdilo: v pozadí je idea nepriviligovaného zvýznamňovania skutočnosti, necentrovaneho myslenia a čítania. Z hocikiaľ možno dôjsť hocikam.*“⁷⁹ Text je zámerne konštruovaný ako otvorená štruktúra, pričom otvorenosť sa chápe ako „*interpretačný program, zakódovaný do diela*“.⁸⁰ Otvorenosť sa prejavuje nielen v rámci jednotlivých zložiek, ale i celého literárneho diela. Literatúra

76 z řeckého oškrabati, který byl po oškrabání znovu použit. In: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/typ_hledani=prefix&cizi_slovo=palimpsest

77 ŽILKA, T. Postmoderna a literární text. In: *Iniciály*, 1990, roč. 1, č. 10/11, s. 43.

78 ŽILKA, T. Existenciální a palimpsestová próza. In: *Od moderny k postmoderne*. 1. vyd. : Univerzita Konstantína Filozofa, Nitra 1997, s. 83.

79 HUBÍK, S. Postmoderní kultura: Úvod do problematiky. 1. vyd.: Mladé Umění K Lidem, Olomouc 1991, s. 20

80 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995, s. 29.

postmoderny je teda presýtená skrytými narážkami, rozpustenými textami iného autora, či citáciami, ktoré tvoria jej integrálnu súčasť.

2.3.2 Humor

V podkapitole Humor popíšeme základné pojmy komika a humor. Pozrieme sa bližšie na čierny humor v postmoderne. Humor totiž môžeme označiť za jednu z nosných vlastností postmoderny. *„V minulosť ste vedeli, na čej strane stojíte: roľník čítal Bibliu a maniaci Mein Kampf. Teraz už ľudia nemajú žiadne názory, majú chladničky. Miesto ilúzií máme televízory, miesto tradície Volkswagen. Jediným spôsobom, ako zachytiť ducha doby, je napísať návod na použitie domácich spotrebičov“*, cituje Howe nemenovaného nemeckého básnika.

To by znamenalo, že dnešný čitateľ je konzumný, lenivý a zdegenerovaný natoľko, že jediný možný spôsob, ako ho zaujať, netkvie vo vážnom zobrazení témy, ale v paródii a satire, v „gogoľovskom smiechu“. V spojení tragického a komického. Najprv čitateľa rozosmejeme, potom mu tú istú či podobnú situáciu zopakujeme, až napokon pochopí, že veľká časť z príbehu sa s najväčšou pravdepodobnosťou vzťahuje na neho alebo prostredie, v ktorom žije. Snáď kvôli tomu sú „typickými“ postupmi postmoderny humor, paródia, persifláž, plagiát, satira, hyperbola, groteska, karikatúra. My sa zameriame hlavne na satiru, paródiu, hyperbolu a grotesku. Uvedené termíny spája spoločná historická kategória – komika.

Estetickými a jazykovo-štylistickými prostriedkami aj formami realizácie komiky sú niektoré špecifické komunikačné javy, predovšetkým irónia, sarkazmus a paródia, ďalej výsmech, cynizmus a čierny humor. Komickosť sa teda v umeleckých textoch realizuje prostredníctvom humoru, satiry, grotesky, irónie, sarkazmu a paródie. Hierarchicky stoja humor a satira najvyššie. Irónia, sarkazmus a paródia sú skôr prvkami, prostriedkami vyjadrenia týchto kategórií⁸¹.

Michal Harpáň uvádza: *„Komické ako estetická kategória sa zakladá na porovnávaní: na jednej strane je osoba, predmet alebo iná realita vystavená kritike a na strane druhej*

81 DVORSKÝ, L.: Repetitorium jazykové komiky.: Novinář, Brno 1984, s. 205.

jej ideálny predobraz, s ktorým sa priamo alebo nepriamo porovnáva.“ Komika porovnáva dve základné veličiny – ideálny, očakávaný stav, ktorý sa považuje za žiadúci a reálny stav, ktorý sa ireálnemu môže maximálne priblížiť, no nenaplnuje ho. Tým dáva vyniknúť nedostatkom, ktoré môžu maťrozmanitú podobu a za určitých okolností môžu byť vnímané ako komické.

Komika je teda výrazom postoja jedinca k svetu, spoločnosti a k ostatným členom ľudskej pospolitosti, postoja, ktorý v sebe zahŕňa kognitívne, emocionálne a hodnotiace zložky⁸².

Najjemnejším odtienkom komiky je humor. Humor predpokladá láskavosť, zhovievavosť, tolerantnosť. Humorom sa vyjadrujú smiešne, menej podstatné deformácie v inak celkom prosperujúcej spoločnosti. Výsmech sa tu mieša s úctou. Smiešne je podľa Aristotela *„akási chyba a zvrátenosť, ktorá však nespôsobuje ani bolesť, ani škodu, ako napríklad smiešna maska je čosi mrzké a neforemné, ale nepôsobí bolesť“*⁸³.

Môžeme sa vysmiať z nedokonalostí človeka, ktorého máme radi, napr. z jazykových skomolenín cudzinca. Tento smiech nie je zraňujúci, vyznačuje sa zhovievavosťou a sympatiami. Zhovievavosť voči malým spoločenským nedokonalostiam je vyvážená dobrými, šľachetnými vlastnosťami, nespadá do oblasti satiry. Vysmieva sa z toho, čo je striktné, strohé, napr. z povolania lekárov, učiteľov, policajtov.

Podľa Slovníka cudzích slov⁸⁴ je irónia výsmech, úmyselné použitie slov v opačnom význame. Lexikon filozofie⁸⁵ ponúka vysvetlenie pojmu irónia ako umenie pretvárk. Pod zámienkou vypovedaného vyjadríme v skutočnosti niečo iné, čo bolo v príbehu vývoja ľudského myslenia, obľúbeným rétorickým postupom. Irónia využíva formu sarkazmu alebo výsmechu, kedy sú pochvalnými výrazmi vyjadrené opovrhnutie alebo odsúdenie. Inými slovami, použijeme pozitívne hodnotenie na daný jav, ale neskrývame, že ho odsudzujeme. Podľa Žilku je východiskom irónie antonýmia, t. j. protiklad medzi vypovedaným a mysleným.⁸⁶

82BORECKÝ, V.: Imaginace, hra a komika: Triton, Praha 2005, s. 151.

83 ARISTOTELES: Poetika, Rétorika, Politika: Tatran, Bratislava 1980.

84 Dostupné na: <http://www.cudzieslova.sk/hladanie/ironia>

85DELFOVÁ, H. Lexikón filozofie. 1. vyd.: Obzor, Bratislava 1993, s.407.

86 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola

Ďalším stupňom humoru je satira. Za satirické sa považuje umelecké dielo, ktoré je odmietavou reakciou na závažné, podstatné rozpory, nedostatky jedinca, ľudskej spoločnosti, štátnych inštitúcií, minulých a súčasných politických režimov a pod. Pomocou satiry je možné negatívne javy demaskovať, degradovať výsmechom. Zameriava sa na negatívne skutočnosti, ktoré sú neprípustné, anomálne, hodné odsúdenia a musia byť podrobené výsmechu, potupe.

Satirou sa jedinec či spoločnosť búri proti moci, vláde, ktorá symbolizuje alebo symbolizovala všetko, čo sa považuje/považovalo za „správne“, oficiálne, teda za normu, ktorá však môže/mohla byť vnútená a i napriek odporu a nesúhlasu väčšiny udržiavaná pri živote. Vytvára priestor pre spojenie komického a tragického, vykazuje príklon k tragickému a dáva tak vzniknúť tragikomickému. V satire sa spája komické a desivé, smiešne a smutné, mieša sa smiech a zloba, pochopenie a nenávisť.

Satira vždy bola a zostáva najúčinnším prostriedkom na odhaľovanie deformácií. Pre svoj humor, pragmatickosť a azda aj popularnosťou u čitateľov sa satira často ocitala mimo hraníc „vysokej“ literatúry. Satira býva jednostranná, osobne zaujatá. Často pracuje s detailom, ktorý zveličí a pranieruje. Práve hyperbola je jedným z často využívaných umeleckých prostriedkov, ktorými sa dajú počiarknuť účinky komiky.

Sme svedkami toho, že smiechová kultúra preniká do vysokej literatúry – stáva sa jej súčasťou, nástrojom jej obrodzenia. Ako M. M. Bachtin vo svojich štúdiách o stredovekej literatúre na viacerých miestach poukazuje, skutočný smiech nepopiera vážnosť, ale ju očisťuje a dopĺňa, zbavuje ju jednostrannosti, skostnatenosti, prvkov strachu a zastrasovania, ale aj didaktizmu a naivity či prílišnej zameranosti na jediný významový plán⁸⁷.

Je však nutné si uvedomiť, že užitie hyperboly nie je typické iba pre satiru, je možná vo všetkých uvedených druhoch či formách komiky.⁸⁸ Hyperbola využíva nadmernosť, absurditu, abnormalitu (Swiftov Guliver medzi liliputánmi, škaredosť Quasimoda v Hugovom románe). Možno ju spojiť so sarkazmom, pretože preexponovanie tvarov,

pedagogická, Nitra 1995, s. 76.

87 BACHTIN, M. M: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance.:Odeon, Praha 1975.

88GEJGUŠOVÁ, I.: Satira a hyperbola. In: Slovo o slove, Zborník Katedry komikačnej a literárnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity, roč. 11, 2005, s. 172.

rozmerov, objemu vyznieva sarkasticky (menej ju využíva irónia). Hyperbola môže plniť aj funkciu grotesky.

Pojem groteska vznikol na prelome 15. a 16. storočia, keď boli pri vykopávkach v Ríme a na ďalších miestach objavené antické paláce a kúpele. Boli bohato zdobené zvláštnymi nástennými maľbami. V novodhalených ornamentoch sa navzájom spájali a prelínali rastiny, zvieratá, ľudské postavy. Jednotlivé obrazy sa prekrývali, prechádzali jeden do druhého bez výraznejších hraníc a vytvárali tak dojem fantastickosti a bizarnosti⁸⁹. Groteska ako umelecký postup sprevádza celé dejiny literatúry a umenia ako takého. V antike a klasicizme existovala ako protipól „vyššej literatúry“. Toto chápanie sa udržalo dodnes. Väčšiu pozornosť jej autori venovali v 16. storočí (Rabelais, v maliarstve Bosch), v romantizme (Hugo, Gogol, Poe) a v období moderny (Kafka, absurdná dráma).

Od svojho počiatku bola groteska zdrojom veselého, oslobodzujúceho smiechu. No postupne sa podoba grotesky menila a s ňou aj charakter smiechu, ktorý vyvolávala, na škodoradosný, vysmievajúc sa. W. Kayser v práci nazvanej *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (Groteska v maliarstve a poézii) píše: „*S horkosťou zmiešaný smiech pri prechode do grotesky nadobúda črty výsmešného, cynického a nakoniec satirického smiechu.*“⁹⁰

Preto dnes grotesknosť úzko súvisí s kategóriou čierneho humoru. Čierny humor vnáša do deja novú náladu, takmer neznámu v predchádzajúcich obdobiach. Táto nálada je živená napätím, ktorého zdrojom je nesúlad medzi témou a spôsobom zobrazenia. Spisovateľ predstaví čitateľovi hrôzostrašnú príhodu, sám pri tom zostáva chladný, cynický, nezúčastnený a jazyk, ktorý používa, je taky istý. Pre spisovateľa je čierny humor prostriedkom hry a čitateľ je spoluhráč. Výstižne to vysvetľuje B. Feldman v štúdiu *Anatomy of Black Humor* (Anatómia čierneho humoru): „*Čítanie dokonalého čierneho-humorného románu je ako riadiť autá na ľade. Čierny humorista sa tu pasuje do úlohy pasažiera, ktorý si spokojne sedí za vami, nežne v ruke zvierá kúsok ľadu a zároveň vám rozpráva ďalšie denervujúce príbehy.*“⁹¹ Príčiny obľúbenosti grotesky sú

89 HUDECOVÁ, S: Irvingov svet podľa Garpa ako postmoderný román. In: Literárny text v postmoerne. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995., s. 55.

90 BACHTIN, M. M. : Problémy poetiky románu.: Slovenský spisovateľ, Bratislava 1973.

91 FELDMAN, F: *Anatomy of Black Humor*. In Klein, M. edit: *The American Novel Since World War II: Com.*, Fawcett Publications, Greenwich, Inc. 1969, s. 224-228.

rôzne. Využívanie grotesky ako žánru „nižšej literatúry“ je prejavom približovania sa literatúry k príjemcovi. Kríza racionalizmu zapríčinila, že súčasní myslitelia a umelci prestali veriť v možnosť jednotného pohľadu na svet. V groteske nič nie je iba biele alebo iba čierne. Všetko je biele aj čierne, smiešne i smutné. Spája v sebe oba póly problému. Nerozdeľuje ho. Rovnakým spôsobom sa groteska vyrovnáva s protikladom láska-nenávisť. Ako príklad môžeme uviesť vzťah Rácza a Eržiky Kiššovej z knihy *Rivers of Babylon*. Pri oslave zásnub Rácz porovnáva Eržiku so zmaľovanou, vyobliekanou a cigaretovým dymom vyúdenou prostitútkou Silviou. „*Povedz, akože tu žiješ? pýta sa Rácz Eržiky zo sympatie. Je do nej zaľúbený a dostal na ňu chuť.*“⁹² Postupne sa Eržika v Ráczových úvahách mení z nádhernej, krehkej, sviežej bytosti, dôvodu jeho odchodu do mesta za prácou, na vypočítavú pijavicu, ktorá „*keď bude mať tridsať, bude dva razy taká tučná, ako je. Porodí jemu, Ráczovi, tri deti a tým to zhasne.*“⁹³ Je dôležité, že toto „precitnutie“ priamoúmerne stúpa a klesá v závislosti od sexuálneho vzrušenia, sprevádzaného vysokou mierou agresivity. (Milostný akt v stodole by sme pokojne mohli označiť za znásilnenie.) Láska a nenávisť sa tu vo väčšine prípadov spájajú so sexom a násilím, ktorým sa budeme bližšie venovať v nasledujúcich podkapitolách.

2. 3. 3 Sexualita, erotika, sex

Sex a erotika majú v postmodernej literatúre primárne miesto. Sexualita je dôležitou súčasťou ľudského bytia počas celého života jednotlivca a zahŕňa pohlavie, rodovú identitu, sexuálnu orientáciu, erotiku, pôžitok, reprodukciu. Sexualita je prežívaná a vyjadruje sa v myšlienkach, predstavách, túžbach, názoroch a vzťahoch. Aj keď sexualita zahŕňa všetky tieto dimenzie, ich individuálne prežívanie je rôznorodé. Sexualitu ovplyvňuje interakcia biologických, psychologických, sociálnych, ekonomických a iných faktorov.

V západnej kultúre v oblasti sexualitý možno nájsť niekoľko názorových prúdov.

92 PIŠŤANEK, P.: *Rivers of Babylon*.: Archa, Bratislava 1991, s. 154.

93 Tamže, s. 158.

Významnými sa ukazujú⁹⁴:

1. Kresťanská tradícia posilnená viktoriánskou morálkou

Sexualita je v tomto prostredí ohraničená domovom a manželstvom. Hodnotou je reprodukcia. Je riadená prísnyimi normami (monogamia) a zákazmi (napr. nevera, rozprávanie o sexualite na verejnosti). Diskurz o sexualite prakticky neexistuje.

2. Vedecký, medicínsky a sexuologický názor

Charakteristickým znakom je snaha o maximalizáciu vedeckosti a objektívnosti (roky 1890 - 1980) a ideologicky sa opiera o religiózny program novej strednej triedy. Usiluje sa o nájdenie mechanizmov sexuality, ktoré by umožnili získať kontrolu a odolávať sexuálnym pudom a impulzom. V sexualite sa akceptuje regulujúci vplyv noriem, ktorými sú najmä mužská sexualita, heterosexuality a manželstvo. Diskurz je medicínsky a biologizujúci.

3. Občiansky (liberálny) názor

V 60. rokoch 20. storočia nastala kríza sexuologickej paradigmy, ako aj kríza celého hodnotového programu strednej triedy. Dochádza k prehodnoteniu sexuality v ére „sexuálnej slobody“. Jedinými normami sú sexuálna sloboda a rovnoprávnosť. Diskusia zahŕňa všetky témy a stáva sa skutočným spoločenským diskurzom.

4. Názor na HIV/ AIDS

Pod vplyvom pandémie HIV/AIDS sa dokonáva dekonštrukcia ideologických pozadí predchádzajúcich koncepcií sexuality. Tento prístup je z axiologického hľadiska programovo nehodnotiaci. Jediným normotvorným prvkom je všadeprítomné odporúčanie bezpečného, resp. bezpečnejšieho sexu, pretože HIV status partnera nepoznáme. Diskurz je všeobecný, aj keď otázky rizika a ochrany sú v popredí. Tieto diskurzy sú uvedené v poradí v akom sa historicky objavovali. Ich striedanie bolo a ostáva konfliktné.

94LUKŠÍK, I. - MAROVÁ, D.: "Analysis of the Slovak Discourses of Sex Education Inspired by Michel Foucault." In: *Human Affairs* 1, 2010, s. 9-22.

Erotika (zo starogr. Erós) je v základnom význame označenie pre prejavy erótu, erotickej lásky. V jazykovej praxi sa niekedy využíva aj pojem sexualita. Eros, boh lásky, stelesňoval pudovú potrebu bohov a ľudí spájať sa. Spôsoboval, že dvojice sa zamilovávali, dokonca aj vtedy, keď sa spolu nehodili. Obsahom erotického umenia sú buď citové vzťahy, alebo eroticky vzrušivé podnety. Erotika, či už v podobe textov, obrazov alebo filmov môže sexualne vzrušovať, to však nie je primárny účel. V erotike sa pracuje hlavne s náznakmi a umelci nám prinášajú cez erotiku estetický zážitok.

Erotika sa viac zameriava na zobrazovanie milostnej hry ako pohlavného aktu. Erotika by mala byť decentná, ponechávať mnohé na našej fantázii. Nie je násilná ani vulgárna. Beletria často opisuje predohru, fázu splynutia, prípadne následky po prežití milostného dobrodružstva a pohlavnej slasti. Pokiaľ sa dráždivé scény v románoch týkajú predovšetkým predohry, satirické diela referujú skôr o následkoch, degradujúc pri tom funkciu sexu na humor, smiech až výsmech. Túžba vyskúšať si početnosť možností viedla k tomu, že „väčšina ľudí vstúpila do fázy testovania foriem spoločenského života.“⁹⁵ Ako vraví Beck, už nie je na prvom mieste usporiadaný rodinný život, a keď sa aj občas vyskytne, čelí nejasnosti definovania rolových hraníc. V satire je sám milostný akt obyčajne iba dôvodom na vyvolanie smiechu, je zdrojom irónie, plní podobnú funkciu ako vo vtipoch či anekdotách. Zostáva na úrovni verbálnej správy alebo len úrovni zmienky o erotike či sexuálnom výkone. Dôvodom je, že erotika sama je vážna hra, ak ide „do tuhého“, mení sa jej charakter, automaticky sa premieňa na prežívanie rozkoše, slaste, fyziologického napätia a vyvrcholenia. V erotike prevažuje vážnosť.⁹⁶ Jej zastúpenie nie je samoúčelnoou hrou. Táto hra presahuje samu seba, nadobúda znakovú funkciu, ktorá zvyčajne výrazne zasiahne do sujetu textu. Vo vysokej literatúre ľúbostné avantúry neprinášajú iba radosť zo života, ale nezriedkavo i utrpenie, ba v konečnom dôsledku môžu motivovať napr. samovraždu románovej postavy (Anna Kareninová, Romeo a Júlia).

Samovražde však vždy predchádza narušenie konvencií, prísnych zákazov, bariér, ktoré

95 BECK U.: Riziková spoločnosť: na cestě k jiné moderně. 2. vyd.: Sociologické nakladatelství, Praha 2011, s. 189.

96 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 53.

hrdina (a ešte častejšie hrdinky) prekonávajú prostredníctvom zakázanej lásky, naplnením svojich erotických túžob. Erotika má v umeleckých textoch kľúčový význam. Odvíja sa alebo k nej smeruje sujet diela, stáva sa vzburou proti zoschnutej morálke, dobovej norme alebo spoločenskej hierarchii. Pokúsime sa určiť si niektoré jej znakové funkcie.

Ako „zakázané ovocie“ sa erotika zakladá na prekročení istých zákazov, ide pritom o dočasné roztrhnutie pút daných spoločenských a morálnych noriem. Lev Nikolajevič Tolstoj opisuje v diele Anna Kareninová milenecký vzťah medzi vydatou Annou Kareninovou, mladou, inteligentnou a znudenou ženou a Alexandrom Vronským, ľahkomyselným grófom. Anna sa ocitne v ťažkej situácii, jej city k Vronskému sú pre vydatú ženu v cárskom Rusku 19. storočia nepripustné. Aj tak však podľahne: *„A so zlobou, vari aj s vášnou vrhá sa vrah na telo, šklbe a kmáše ho, reže; tak aj on pokrýval bozkami Anninu tvár a plec. Držala mu ruku a nehýbala sa. Áno, tie bozky sú tým, čo sa hanbou vykúpilo. Áno, a táto jedna ruka, ktorá bude vždy mojou – je ruka môjho spolupáchateľa. Zdvihla tú ruku a pobozkala ju. Kľakol si a chcel jej pozrieť do tváre; ale ona si ju schovávala a nič nevravela. Napokon, akoby sa bola prinútila, vstala a odtisla ho. Jej tvár bola ešte vždy krásna, ale tým žiaľnejšia.“*⁹⁷ Samozrejme, že to muselo skončiť zle: Anna otehotnela, opustila syna, a Vronskému sa zunovala. Jej „morálny úpadok“ sa končí samovraždou.

Zmyslom života sa v erotike chápanej ako dobrodružstvo, stáva pre postavu hľadanie vždy nových a nových väzieb alebo ľúbostných vzťahov, determinovaných hedonizmom. Erotická hra je v umeleckých dielach stvárnená v rozmanitých obmenách, podmienených estetickými či sociálnymi normami. Príkladom je postava Yossariana z románu Hlava XXII Josepha Hellera. Yossarian je paranoidný bomometčík, ktorý miluje všetky ženy, ktoré stretne. Yosarian pri pohľade na nežné pohlavie vzbĺkne ako adolescent. Ženy v ňom vyvolávajú šialenú úpenlivú vášeň, chvíľkovú zamilovanosť. Nejde tu o čistú lásku, cieľom je oddať sa s pôžitkárstvu a potrebe „zachrániť“ dámu (prostitútky nevynímajúc) pred nebezpečenstvom, ktoré môže predstavovať iný muž či spoločnosť: *„Stála v rohu vedľa pódia s pripitomelým úsměvom na tvári a ve svém růžovozeleném oblečení se po boku generála Dreedla vyjímala jako úrodná oáza v*
97TOLSTOJ, L.-N.: Anna Kareninová I., preložila Nada Szabová: Petit Press, a. s., Bratislava 2005, s. 139.

*poušti. Jakmile ji Yossarian spatřil, zoufale se do ní zamiloval. Poklesl na duchu a nitro mu v té chvíli zdusila vyprahlá prázdnota. Žádostivým pohledem hltal její plné rudé rty a doličkovaté tváře, ...*⁹⁸ (Erotiku tu môžeme tiež chápať ako sebatrýzeň.

Erotika prekročenia Rubikonu:⁹⁹ Tibor Žilka uvádza, že prekročiť Rubikon v tomto prípade znamená prekročiť hranicu vytvorenú spoločenskými, socialnymi, náboženskými, morálnymi normami. Sujet je zväčša budovaný na princípe istého previnenia a z neho plynúceho trestu. Žilka uvádza dve podoby prekročenia tabuizovaných hraníc v láske:

A) Prebudenie lásky u mladého, neskúseného dievčaťa, nymfy, napr. ozvláštnené erotické orgie v románe V. Nabokova Lolita.

B) Prebudenie vášni u vydatej ženy – dôvodom môže byť prechod hrdinu do vyšších spoločenských kruhov, alebo pomsta manželovi ako je v to prípade manželky poručíka Scheisskopfa v Hlave XXII.

Citové vzplanutia často končia tragickou smrťou ženy-milenky. Vášne narušajú hranice, ženy a dievčatá riskujú a i napriek zákazom volia radšej nebezpečenstvo vyplývajúce z odhalenia viny.

*„...Aký organizmus? Čo za organizmus? On, Rác, jej, kurve, takú vypáli, že hneď bude mať dva organizmy! On, Rác, ju živí a oblieka. Silvia má všetko, na čo si len zmyslí! Ak sa jej chce znova šlapať chodník a robiť hopsasa v bare-varieté, prosím! [...]Toto nech Rác nehovorí dva razy! A vôbec...! Silvia otvorí skriňu a chvatne sa začne obliekať.“*¹⁰⁰ Na ukážke z Rivers of Babylon si môžeme všimnúť, ako sa pohľad na sex v porovnaní s minulosťou prudko mení. Po obdobiach zatracovania, ignorovania a potláčania sa sex dravo prebil do popredia záujmu. Koncom 19. storočia vstupuje do literatúry naturalizmus, neskôr existencializmus, a diela, v ktorých sa otvorene pracuje so sexuálnymi motívmi (Zola). Ani moderna neostala sexu „nič dlžná“. Updikov

98 HELLER, J.: Hlava XXII. :Odeon, Praha 1979, s. 202.

99 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 55.

100PIŠTÁNEK, P.: Rivers of Babylon, :Archa, Bratislava 1991, s. 172.

román (Rabbit, Run) je postavený na rozvetvených sexuálnych vzťahoch a na jednom mieste sa objavuje orálny sex, čo bolo pre vtedajšiu puritánsku Ameriku šokom. No sexuálne vzťahy zostávajú prísne heterosexuálne. Postmoderne to nestačí. Heterosexuálny sex je staromódny. Autori stále častejšie siahajú po témach dovtedy neslýchaných – lesbizmus, homosexualita, transvestizmus, pedofília, sadizmus, masochizmus, nekrofilia a tak ďalej. V dielach „prekvitajú“ násilníci, sexuálni maniáci, predátori. V týchto súvislostiach hovoríme o sexe/pornografii. Pojem pornografia vznikol v 19. storočí. Jozef Schwarz v rozhovore o erotickej literatúre tvrdí, že *„odlišení erotiky od pornografie je nesmírně složité v tom, že řada textů a zobrazení, které dnes považujeme za erotické, nebo je vůbec jako erotické nevnímáme, byla v minulosti chápána jako pornografická. Z toho plyne, že vymezení toho, co je pornografické, se posouvá s vývojem společnosti. V podstatě se dnes odlišení ustálilo v takové podobě, že pornografie je text, obraz nebo film, který slouží primárně pouze k uspokojení sexuálního pudu. Toto kritérium je ale značně vágní, protože vnáší do věci hodnotící hledisko a předpoklad, že dílo vzniklo za určitým účelem.“*¹⁰¹

Telo človeka sa dostáva do pozornosti viac ako kedykoľvek predtým. Dôraz je kladený hlavne na schopnosti tela konzumovať a spotrebovať zážitky, ktoré tvoria súčasť identity jednotlivca. Tak sa telo stáva prostriedkom, ktorý nám umožňuje prijímať rôznorodé typy rozkoší. Najlepším príkladom takéhoto momentálneho pôžitku je sexuálna rozkoš. Bauman pri opise vytvárania identity v tejto oblasti vychádza z trojice: sexualita – erotika – láska. *„V postmodernej dobe bola sloboda vyhľadávať sexuálne potešenie preň samotné povýšená na úroveň kultúrnej normy.“*¹⁰² Boli otvorené dvere erotike a to spolu s nimi otvorilo množstvo spôsobov hľadania pôžitkov. Bauman tvrdí, že jedným z dôvodov, ktoré prispeli k takzvanej sexuálnej revolúcii, boli trhové sily a prerod kultúry na tovar, ktorý môžeme nakupovať. Sexuálna rozkoš ako zážitok predstavuje najvyšší dosiahnuteľný bod rozkoše, a tak sa stala akýmsi meradlom pre ostatné zážitky a rozkoše. Postmoderný sex je preto hlavne otázkou dosahovania orgazmu.

Bauman pridáva, že *„posadnutosť po okamžitej rozkoši je zviazaná s nezaujmom o*

¹⁰¹Dostupné na: <http://www.inflow.cz/s-josefem-schwarzem-o-eroticke-literature-jeji-novodobe-cenzure-svobodnem-citeni-v-erotice-sexualite>

¹⁰²BAUMAN, Z.: Individualizovaná spoločnosť. Mladá fronta, Praha 2004, .s. 258.

*minulosť a nedôverou k budúcnosti.*¹⁰³ Doba postmoderná neposkytuje žiaden priestor dôvere a trvácnosti. Pri pokuse o ne by sme sa zbytočne sklamali, a tak je vhodnejšie ich konzumovať okamžite. Podľa Baumana ďalej *„škála rozkoší, ktorými meriame prežité zážitky, nemá konečný bod, takže každý pôžitok zostane navždy poznamenaný pocitom nenaplnenosti“.*¹⁰⁴

V postmoderne býva sex často zobazovaný brutálnym, priam zverským spôsobom, vyvolávajúcim pocit hnusu a vrcholného odporu. Ako príklad uvádzame scénu z Rivers of Babylon 2 (Drevená dedina), kde môžeme zachytiť onu „okamžitú“ Baumanovú rozkoš: *„Mladá žena pustí z ruky vedro, obráti sa k pivárovi, ruku drží stále medzi nohami. V očiach má divé zviera, pustené z reťaze. Pivár za sebou zatvorí dvere. Panička sa mu núka každým svojím gestom. Pivár si trasľavými zožltnutými prstami rozopne rázporok. Na umelé svetlo hajzlovej kabínky sa vyderie mohutný, dlhým nepoužívaním sčernetý úd.*¹⁰⁵

Je na mieste položiť si otázku, či literatúra už nevyčerpala všetky možnosti lásky, milostnej hry, sexu. Sme svedkami mnohých extravagancií, v literatúre sa začína presadzovať feminizmus a ženský šovinizmus, v rámci erotiky preberá iniciatívu nežné pohlavie. Ženy/dievčatá sa dožadujú rozkoše, ktorej sa im dostáva v maximálnej možnej miere. Ako hovorí Humbert Humbert v románe Lolita: *„Poviem vám niečo zvláštneho: ona ma zvábila.“*¹⁰⁶ Dvanásťročná Lolita sa teda sama oddá nevlastnému otcovi a stáva sa režisérkou erotickej hry a pohlavného aktu, podobne ako sofistikovaná „Panička“ z Rivers of Babylon.

2. 3. 4 Násilie

V úvahe Zlo ako estetická kategória začína Marta Žilková knihou od Ericha Fromma The Art of Loving. Práve pri rozvíjaní myšlenok o láske sa neustále dostávame do

103BAUMAN, Z.: Individualizovaná spoločnosť.: Mladá fronta, Praha 2004, s. 182.

104BAUMAN, Z.. Úvahy o postmoderní době.: Sociologické nakladatelství, Praha 1995, s. 80.

105PIŠTANEK, P.: Rivers of Babylon 2, Drevená dedina: SLOVART, Bratislava,2009,. s. 32.

106NABOKOV, V.: Lolita:, Slovart, Bratislava 2011.

kolízie s ľahostajnosťou, egoizmom a všetkými ostatnými podobami zla.¹⁰⁷

E. Fromm hľadá príčiny tohto javu v súčasnosti a jeho korene objavuje v správaní sa človeka v trhovom hospodárstve. Jeho definícia moderného človeka nás dovedie k lakonickej odpovedi: moderný človek sa zmenil na tovar. Svoju životnú silu pokladá za investíciu, s ktorou musí profitovať tak, ako mu to umožňuje pozícia a situácia na trhu osobností. *„Jeho hlavným cieľom je vymeniť si odborné znalosti, vedomosti a seba samého, svoju osobnosť s niekým iným, takisto odhodlaným uzavrieť užitočný obchod.“*¹⁰⁸ Život človeka má jediný cieľ – ísť stále a rýchlo vpred, držať sa jedinej zásady – poctivého výmenného obchodu.. Človek má iba jedinú túžbu, a tou je konzum a zábava. Žilková sa pristavuje pri tretej „hodnote“. Prioritným sa tu javí sebauspokojovanie, ktoré moderný človek nachádza v konzumácii akéhokoľvek „tovaru“, či už je to jedlo, alkohol, kultúra, iný človek. A chce stále viac. Ak ho neuspokojí krása a dobro, čo je vlastne nemožné, hľadá nové zážitky v opačnej polohe. Vzostupná tendencia začína od „malého zla“, napr. vizualizáciou sexuálneho zážitku, ktoré môže vrcholiť mučením a usmrtením partnera. Aj láska môže mať podobu zla. E. Fromm uvádza ako príklad materinskú lásku v jej bezbrehejšej, egoistickej až vraždiacej podobe.

Konzumnú lásku predstavuje i náboženstvo. Aj to sa stalo tovarom, odpustky vystriedali príspevky na ešte väčší komfort cirkevných hodnostárov. Ak aj Kristus nebol Božím Synom, tak bol mysliteľom a z jeho „zlatého pravidla“ dnes ostalo už iba to zlato. Náboženstvo a pravidlá s ním spojené už nevzbudzujú pokoru. Na jednej strane je určite dobré, že človek začal veriť sebe a svojmu úsudku, no na strane druhej náboženské normy boli aj „morálnou brzdou“. Nemáme teraz na mysli všetky absurdné pravidlá, ktoré má každé náboženstvo, ale iba „zlaté pravidlo“.

Druhým „námetom“ na uvažovanie je zlo v televízii. Podľa článku Mirona Zelinu Agresia v televízii¹⁰⁹ v roku 1975 upozornil Američan Rottenberg lekárov na to, aby si všímali správanie detí a mládeže sledujúcich televíziu. Dieťa, už 14-mesačné asi do

107ŽILKOVÁ, M.: Zlo ako etická kategória In: Drastickosť a brutalita výrazu- Prolegomena.: ARTEX,s r. o.,Nitra 1994., s. 53.

108FROMM, E.: A szeretet művészete. Budapest: Háttér Kiadó. 1993. s. 135. In: ŽILKOVÁ, M.: Zlo ako etická kategória In: Drastickosť a brutalita výrazu- Prolegomena.: ARTEX,s r. o., Nitra 1994, s.53.

109ZELINA, M.: Agresia a televízia. Sme, 2, 1993.

piateho roku života napodobňuje napr. výraz tváre dospelých či ich správanie, imituje teda nevhodné a asociálne správanie, a keďže ešte nedokáže rozlíšiť medzi skutočnosťou a fikciou, agresivita z televízie je preň prameňom reálnych informácií. No nie sú to len tvorcovia filmov, ktorí na nás „chrlia“ násilie.

Deformácie v morálnej sfére dospelých, ktoré sú dôsledkom spoznania brutálnych, agresívnych či násilných konaní v detstve, a to nie len cez televíziu, ale i priamo v živote a spôsobe výchovy potvrdzuje a rozvádza psychológ B. Kafka v knihe *Nové základy experimentální psychologie*.¹¹⁰

Pojmy zlo a brutalita priťahujú k sebe celé rady pojmov s podobným významom: násilie, drastickosť, zločinnosť, kriminalita, nenávisť, sadizmus a podobne. V kontexte slov zlo a brutalita sa najčastejšie objavuje agresia. *„Agresivita v běžném smyslu, je souhrn tendencí a pudů jemž se živá bytost prosazuje a staví proti expanzi jiných organizmů. „Vyšší“ projevy agresivity mohou nabývat podobu militantního nadšení, které je zvláštní formou společné agrese, zřetelne odlišné od primitivnějších forem zlovolné agrese individuální.“*¹¹¹

Poľský autor S. Garczynski tvrdí, že agresivitu dospelého človeka zachádzajúcu až do brutality a násilia vyvolávajú napr. i dlhotrvajúce stavy nedostatku dôležitých životných potrieb, napr. tuláci, bezdomovci, neúspechy a nestabilné pracovné či rodinné stavy, a iné činitele vychádzajúce z morálnej vyprázdnenosti človeka.¹¹²

Čo je zlo? Etický slovník (1977) charakterizuje zlo ako etickú kategóriu, ktorá je svojím obsahom protikladom dobra, najvšeobecnejšie vyjadrenie predstáv o tom, čo je nemorálne, nemravné a zasluhuje si odsúdenie. Konrad Lorenz tvrdí, že negatívne prejavy ľudského správania (zaraduje sem agresivitu, násilie, brutalitu a i.) sú vlastne porušením sebaregulácie alebo regulačného okruhu. Za ideálny stav pokladá vyváženosť či harmóniu akcií a reakcií v organizme, ale i v myslení živých tvorov. Snaží sa analyzovať príčiny skazy ľudstva, resp. negatívnych prejavov ľudského správania a pátra po koreňoch ich príčin. Závery, ku ktorým prichádza, sú paradoxné: ľudstvo sa snaží zlepšiť si životné podmienky, uľahčiť ľudské utrpenie. Lorenz zisťuje, že práve touto cestou kráča ľudstvo k záhube. Dochádza k preľudneniu sídlisk,

110KAFKA, B.: *Nové základy experimentální psychologie*: Nákladem autora, Červený kostelec 1948.

111LORENZ, K. In: DUROZOL, G. - ROUSSEL, A.. *Filozofický slovník*.: EWA, Praha 1994 s. 9.

112GARZYNSKI, S.: *Ako vychádzať s ľuďmi*: Obzor, Bratislava 1968.

veľkomiest, veľkých aglomerácií. To so sebou prináša:

1. ľahostajnosť: nedať sa zatiahnuť do problémov iných, človek sa stará výhradne o seba a problémy ostatných prehliada, napr. vraždy a znásilnenia na verejných, zaľudnených, miestach.
2. Agresivita: uvedený príklad svedčí o citovej neúčasti, ale i o otvorenej agresivite a násilí.

V týchto súvislostiach naráža Lorenz na už spomenutý problém konzumnosti, kedy cieľom je zisk a súťaženie.¹¹³

Otázkami násilia, agresie a brutality sa zaoberá i maďarská autorka Ágnes Hellerová. Jej kniha *Pudy a teória citov*¹¹⁴ je zameraná na sociálnu antropológiu. Podobne ako Lorenz sleduje niektoré prejavy ľudského správania. Tvrdí, že fyzické násilie nasmerované na zničenie človeka alebo na jeho poníženie (bitka, vražda) má svoj bio-psychický motív v hneve. Rozlišuje medzi rôznymi prejavmi zla také, ktoré vyplývajú z nevedomeného, pudového konaia, napr. zvierací hnev, sex, strach, hlad a také, ktoré sú plánované, premyslené a majú cieľ, napr. sadizmus. Podstatou sadizmu je, že človek-sadista svojím brutálnym a násilným konaním dokazuje sám sebe moc vlastného subjektu nad druhým, ktorého degraduje na objekt, pritom však od týraného „objektu“ vyžaduje prejavy subjektu – a v tom spočíva jeho pôžitok. Teda nie zabitie, ale predĺženie perverznej hry (ktorá môže ústiť do vraždy) je cieľom. Autorka uvádza príklad z koncentračného tábora v Osvienčime, kde poručík SS zavraždil ženu potom, čo ju donútil plakať.

Obsah opozície dobro-zlo sa v dejinách neustále modifikuje. Podľa A. Hellerovej vo význame dobrý-zlý funguje opozícia užitočný-škodlivý. Človeku sa zväčša páči to, čo mu prináša a poskytuje pôžitok, nemusí to byť ani morálne či mravné, napr. prijatie takých umeleckých diel, v ktorých sa estetizuje krutosť, násilie, sexuálna patológia. Binárnosť kategórií a pojmov, s ktorou prišiel štrukturalizmus¹¹⁵, ako sa zdá, funguje i v estetickej vede a jej pojmových sústavách, najmä ich hodnotový aspekt: oproti estetickej hodnote krásneho stojí ošklivé, oproti vznešenému nízke, oproti peknému

113LORENZ, K.: Osm smrtekných hřichu: Panorama.Praha 1990.,s. 29.

114HELLER, A.: Az őszönök. Az őrzelmek elmőlete. Budapest. Gondolat. 1978. In: ŽILKOVÁ, M.: Zlo ako etická kategória In: Drastickosť a brutalita výrazu- Prolegomena.: ARTEX,s r. o. , Nitra 1994.,s. 57.

115JAKOBSON, R.: "Metaforické a metonymické póly." *Lingvistická poetika (Výber z diela): . Tatran, Bratislava* 1991, s. 87-93.

škaredé a pod. Podľa bulharského estetika V. Angelova, ktorého cituje Stolovič, sa „objektívne škaredosť nachádza mimo kruhu estetického“, „škaredosť má jasne vyjadrený neestetický charakter“.¹¹⁶ Všetko krásne je estetické, ale nie všetko estetické musí byť krásne. Krásne je pozitívnu formou výrazu estetického vzťahu človeka ku skutočnosti, zápornou formou tohto vzťahu je škaredé. V estetike sa čoraz otvorenejšie pripúšťa zlo ako estetická kategória. Pevné miesto v estetickom myslení zaujímajú pozitívne kategórie (krása, harmonia, dobro, miera), i keď umelecká prax bola od prvopočiatkov podstatne odlišná. Až neskôr začínajú prevažovať iné, radikálnejšie intencie, napätia, disharmonie. V súčasnosti tento vývoj kumuluje. Čoraz častejšie sa hovorí o spoločensko-morálnom zle. Žijeme v očakávaní zlej budúcnosti, katastrof, všade okolo nás je násilie. Konrad Lorenz v knihe *Das sogenannte Böse*¹¹⁷ (Takzvané zlo) reaguje na rastúci pocit neistoty v európskej kultúre, v ktorej zisťuje pokračujúci proces barbarizácie a agresivity, návrat k predhistorickým štádiám ľudstva, proces regresu. Podľa vedca ľudstvo stojí zoči-voči patologickému rozkladu svojej sociálnej štruktúry. Východisko vidí v umení ako vo forme odreagovania agresie na náhradných objektoch, špecifickej forme katarzie, ktorú pozná už antická estetika (Aristoteles). S problémom katarzie polemizuje tzv. „čierny estetik“ Nietzsche, podľa ktorého Aristoteles chápe grécku tradíciu z hľadiska „deprimujúcich“, morálno-reflexívnych afektov úľaku (strachu) a súcitu, prehliada však, že tragédia je „tonicum“, teda čosi stimulujúce, povznášajúce. Už pred Nietzsche rovnako uvažoval o tragédii a katarzii romantik Heinrich von Kleist, ktorého Hegel, takisto ako Hoffmanna zaradil k „čiernym“. Nietzsche a Kleist žiadajú zrušenie vymedzenia estetickej kategória zla, keďže Aristotelova definícia zostala záväzná pre estetickú diskusiu až do 19. storočia a zohrala kľúčovú úlohu pri diferenciacii výkladu.

Našu náklonnosť byť brutálni, vnímať čoraz častejšie silné dávky autentického či umeleckého štylizovaného drastičného motivuje situácia, ktorú Ivan Sulík nazýva „hrôzou medzery“.¹¹⁸ Sulík toto pomenovanie chápe ako časový medzipriestor, v ktorom sa civilizácia ocitla, kde minulosť má čoraz nejasnejšie kontúry a budúcnosť ešte neprišla.

116STOLOVIČ, L. N.. Podstata estetických hodnôt. Prel. J. Meravý.: Pravda, Bratislava 1980.

117LORENZ, K.: *Das sogenannte Böse*.: Borotha-Schoeler, Wien 1968.

118SULÍK, I.: Brutalita a drastickosť v populárnej literatúre. In: *Drastickosť a brutalita výrazu-Prolegomena*.: ARTEX, s. r. o. , Nitra 1994.s. 136.

Zakomponovanie brutality do životných aktivít sa v masovej kultúre pokladá za prirodzenú súčasť každodenného života, kedy brutalitu, násilie a krutosť vnímame ako bežný, normálny stav (všadeprítomné vojnové konflikty, militantné hnutia, šport, niekdajšie i dnešné verejné popravy, štylizovanú drastickosť vo výtvarnom umení, hudbe, filme a literatúre nevynímajúc). Tu je namieste položiť si otázku, či sa ľudstvo ako hromadne konzumujúca masa neutieka k prejavom agresivity ako k niečomu oslobodzujúcemu a konštruktívnemu. Agresívne, brutálne konanie sa dnes stáva sympatickým protestom proti falošnosti, nihilizmu, pasivite, syndrómu poníženosti, otroctvu alebo pokore. Masová kultúra sa takto paradoxne, ale úspešne zúčastňuje na paralyzovaní preintelektualizovaného umenia. Proti komplexom, manipulátorskému altruizmu, „zbytočnému“ humanizmu masová kultúra stavia brutálne, drastické riešenia. V týchto súvislostiach je zaujímavá prítomnosť tzv. vysokej literatúry a umenia v „objavovaní“ brutality. Tradícia genocídneho umenia, zobrazovanie smrti, sadizmu, vraždenia alebo rituálnej obete a následný pocit „vyslobodenia“, úľavy či rezignácie človeka, diváka a aktéra, pokladá drastickosť za prejav originálneho intelektuálneho protestu či ideového alarmu. Brutalita v plastických podobách u Irwinga (Svet podľa Garpa) alebo Burgessa (Mechanický pomaranč) sa zúčastňuje na ideologizovaní autorských zámerov, podriadených Nietzscheho výkriku „*Boh je mŕtvy!- všetko sa smie*“. Literatúru tohto druhu charakterizuje anarchisticko-l'avičarska provokácia – erotika, drastickosť v opisoch konania. Umenie čoraz častejšie adaptuje brutalitu a drastickosť ako latentné varianty konania, aby tak upozornilo, „ako ľudia fungujú“ (Kingove romány, filmy Mlčanie jahniat, Blue Velvet, Krajina prílivu a iné). V literatúre a umení slúži zobrazenie mimoriadnych ľudských aktivít (sadizmus, erotománia, incest, oidipovský komplex a pod), na uvoľnenie potláčaného podvedomia, no i na zvýraznenie textu. Do literatúry sa prenášajú najmä vonkajšie znaky krutosti a agresivity. Postava nie je vraždiaci zabijak, je príťažlivý, milý, usmievajúci sa človek. Brutalita a drastickosť dynamizujú dej. Poetika psychothrilleru upozorňuje napr. na neuveriteľné hranice agresívneho a chorobného duševna, ktoré sa musí brutálne likvidovať (napr. v Kingovom románe Mizéria) a tým sa u čitateľa vyvoláva ilúzia možnej záchrany. Brutálne a drastické konanie postáv slúži na rozpohybovanie deja a plastickejšiu situáciu. Postavy už nie sú charakterizované ako ľudia z podsvetia, už neplatia dobové kultúrne

kódexy a zvyky, kedy zloduch býval brutálny už od kolísky, zatiaľ čo hrdina z donútenia. Povýšenie brutality v konflikte dobra a zla je tvorivý úmysel. Kontroverzné životné prejavy v rozličných podobách môžeme pokladať za súčasť dekorovania istej doby, napr. vnútorná vystupňovaná dejová zložka napätia psychologickkej sondáže v dielach A. E. Poa (Čierny kocúr), totálne a primitívne konzumné formácie v knihách G. Orwella v románe 1984 či Burgessov román Mechanický pomaranč. Výrazová drastickosť neslúži na prevýchovu, zneistenie či zavádzanie čitateľa, no od hyperbolizácie sa rýchlo prechádza k priamočiarym šokom. Alex v Burgessovom románe je drasticky „zreformovaný“ a po absolvovaní terapie a „vyliečení“ stráca slobodnú vôľu a jeho trest je „dobro“. V Čiernom kocúrovi milovník zvierat v záchvate bližšie nešpecifikovanej nenávisti vyreže svojmu kocúrovi oko a perverzne sa vyžíva, pociťuje rozkoš v tom, že zviera jedoducho nezabije, ale obesí: *„Práve tento nepochopiteľný sklon duše trápiť samu seba – znásilňovať vlastnú prirodzenosť – páchať zlo iba pre zlo – nútil ma pokračovať v krivde, ktorú som spáchal na nevinnom zvierati...“*.¹¹⁹ Podobným prevýchovným procesom prejde i Winston Smith v Miestnosti 101. Vševediaci Strana ho „pomocou“ krýs úplne emocionálne zničí, čo sa demonštruje tým, že Winston by radšej prijal keby mučili jeho partnerku Júliu ako jeho. Týmto gestom ju zradí a ona zradí jeho.

Násilie je jednou z častých tém aj slovenskej literatúry od vzniku Československa až po súčasnosť. Ak berieme do úvahy posledné roky, tak diela ako Párenie samotárov Pavla Hríza, Holomráz J. Johanidesa, Rivers of Babylon P. Pišťanka či Vilikovského Večne je zelený... Násilie ako literárna téma môže sledovať viaceré ciele. Môže odhaľovať sociálnu, národnú alebo osobnú identitu. V najintenzívnejšej podobe môže byť zobrazovaním bolesti vedúcej ku sebapoznaniu. Môže vjadrovať protest. V tomto prípade môže byť intelektuálne alebo emocionálne. Fyzické násilie môže byť emblémom morálneho násilia. Násilím sa môže vyjadriť existenciálne zúfalstvo alebo vulgárnosť bezprostrednej prítomnosti v kontraste s transcendentálnym svetom.

So satirickou podobou bolesti vedúcej ku sebapoznaniu sa stretávame v tretej časti River of Babylon, kde postava Video-Urbana po zistení nemožnosti vzťahu nachádza v bolesti silu: *„Proč má utrpení sílu obdařit člověka novou životní silou?“*¹²⁰ Na pozadí

119POE. E. A.: Havran. Zlatý skarabeus a iné: SPN, Bratislava 1984, s. 445- 451.

120PIŠTÁNEK, P.: Rivers of Babylon 3 Fredyho koniec: SLOVART, Bratislava 2010., s 426.

klišé sa tu spája intelektuálne a emocionálne. V románe *Rivers of Babylon* sa hovorí zväčša o násilí trhovej spoločnosti. Jedným z príkladov môže byť situácia zo začiatku privatizácie. Rácz potrebuje právnik, ten však nechce spolupracovať. Podnikateľ ho dá uväzniť a mučiť. Právnik sa podriaďuje a dokazuje svoju oddanosť odseknutým malíčkom. Úplne iný príklad násilia môžeme nájsť v novele Ivana Koleniča *Mlčať* (1993), kde Kolenič napodobňuje postmodernú kinematografiu o charizmatických masových vrahoch, napr. už spomínaný film *Mlčanie jahniat* (1992). Kolenič extrémnym spôsobom zobrazil vzťah matky a syna. Syn zabije matkinho milenca, pretože ho vyrušil pri inceste. Ivan Kolenič cez alúziu oidipovského komplexu zrútil tradičné pozitívne vnímanie matky ako mýtus.

Aj takéto zobrazenie násilia je svojím spôsobom odpoveďou na sterilitu dnešného obdobia. V slovenskej literatúre je zobrazovanie násilia brutálnym, drastickým spôsobom späté s obdobím uvoľnenia poitickej situácie a odstránením cenzúry. Určiť hranice medzi „dobrým“ a „zlým“ násilím v literatúre nie je jednoduché. Keď opadne prvotný šok, je nutné položiť si otázku, či je násilie v texte využité funkčne alebo plní iba komerčnú, pútaciu úlohu za účelom získania čitateľa.

3. Postmodernizmus na Slovensku

Podľa amerického literárneho vedca Frederica Jamesona¹²¹ sú literárnovedné obdobia úzko späté s obdobím kapitalizmu, v ktorom sa daná spoločnosť nachádza. Rozlišuje pritom tri základné štádiá kapitalizmu: prvým je trhový kapitalizmus, ktorý sa v západnej Európe a Spojených štátoch amerických prejavuje v 18. storočí a pretrváva až do neskorého 19. storočia. Je spätý s rozvojom výrobných technológií a príslušným estetickým hnutím – realizmom; nasleduje a približne do polovice 20. storočia trvá druhá fáza kapitalizmu, tzv. monopolný kapitalizmus, spájaný s elektrickými a spaľovacími motormi a s modernou. Posledným štádiom (v ktorom sa momentálne nachádzame) je podľa Jamesona medzinárodný alebo konzumný kapitalizmus, ktorý kladie hlavný dôraz na marketing, predaj a konzum komodít, nie primárne na ich výrobu, a je spojený s postmodernou.

Keďže pred rokom 1989 nemožno v rámci Slovenska hovoriť o kapitalizme ako takom, mohlo by sa zdať, že nemožno hovoriť ani o postmoderne (v intenciách Jamesonovej teórie). Takéto uvažovanie by však bolo príliš zjednodušené. Pravdepodobne správnejšie by bolo hovoriť o inej postmoderne ako o tej pôvodnej, ktorá sa objavila v USA, o postmoderne, ktorá vychádza z iných historických súvislostí, z iných hodnotovo-filozofických premís a ekonomického prostredia, ktorá však paradoxne vyúsťuje do podobných literárnych excesov. Situácia na Slovensku bola iná nielen vo vzťahu k Amerike, ale i vo vzťahu k iným, susediacim štátom. V krajinách, kde došlo ku krvavým zrážkam medzi robotníctvom a politikou (Maďarsko, Poľsko), už po roku 1956 nebol mocensky znovunastolený socialistický realizmus.¹²² Ich literárny proces sa otvára pluralizmu, v 60. rokoch je literatúra „sorealu“ už iba menšinovým prúdom. Takže v ich literárnohistorických rekonštrukciách sa už 70. roky považujú za proces účtovania so socialistickým realizmom. Na Slovensku, i pod vplyvom relatívne vyššej životnej úrovne, bola situácia iná. Nedošlo k podlomeniu autority stranického aparátu, čo pre spisovateľov, ktorí vystúpili proti kultu osobnosti, bolo veľkou prekážkou.

121 FREDERIC, J., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*: Duke University Press, Durham 1990,

122 MARČOK, V. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III.*: Literárne informačné centrum, Bratislava 2004, s. 35.

Stredná Európa v tomto období prežíva ťažké roky tyranie a neslobody, s čím súvisí aj oneskorený príchod nových podnetov pre rozvoj literatúry. Aj v období totality sa vyskytli priaznivejšie obdobia literárneho vývinu. Možno za ne pokladať roky 1963-1970 a 80. roky vyúsťujúce do tzv. nežnej revolúcie. Tieto dve obdobia treba preto osobitne skúmať z hľadiska prenikania postmodernistických tendencií do slovenskej literatúry a literárnej kritiky.¹²³ Prvýkrát prišla slovenská spoločnosť do kontaktu s postmodernizmom v architektúre. Znovu sa do architektúry dostávajú symetria, antizujúci stĺp, oblúkové okno, dekorácia a pod. S postmodernizmom v architektúre sa spája meno Ján. M. Bahna. Za interiéry banky v Žiline (1979) dostal prémii: možnosť na vycestovanie. Všetky pobyty v zahraničí využíval na návštevy výstav a významných diel európskej architektúry.

Moderná architektúra už bola v tom čase v kríze. Jej kritika vyvrcholila do postmodernizmu. V tomto duchu už od roku 1979 architekti ŠPÚO (Štátny projektový ústav obchodu) reagovali na historické prostredie miest. Nové obchodné domy sa snažili integrovať do mestských štruktúr. Vtedy vznikol Obchodný dom Ružinov so symbolickou pasážou a portálmi ako spomienkou na ulicu uprostred sídliska. V banke v Čadci zase realizovali archetyp bankového halového priestoru. Tieto projekty reprezentovali Slovensko na svetovom Bienále architektúry v Sofii. V podkrovnom ateliéri ŠPÚO sa sformovala skupina mladých architektov, ktorí vyznávali nové idey. V rokoch 1984 až 1987 prežívali inšpiratívne stretnutia stredoeurópskych architektov v Spišskej Kapitule, ktoré pokračovali v rokoch 1988 a 1989 v Starých Splavoch.¹²⁴ Až neskôr sa postmodernizmus objavuje vo výtvarnom umení, literatúre, filozofii a sociológii.

Prvou lastovičkou bol síce Démon súhlasu Dominika Tatarku, no jeho vyhrotená „satirická novielka“¹²⁵ bola viac namierená do vlastných spisovateľských radov. Literárny kritik Viliam Marčok pokladá za prvé postmodernistické dielo v slovenskej literatúre práve Tatarkovu satiru Démon súhlasu z roku 1956, pretože v tomto diele má

123 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 147.

124 Z rozhovoru časopisu ASB, dostupné na: <http://www.asb.sk/architektura/architekti/jan-m-bahna-asb-osobnost-architektury-a-stavebnictva-2011-4935.html>

125 MARČOK, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III: Literárne informačné centrum, Bratislava 2004, s. 36.

„protistalinovský postoj už aj zodpovedajúcu literárnu formu“, pod ktorou sa chápe grotesknosť, satirickosť, rozbíjanie totalitného príbehu na mozaiku.¹²⁶ Podľa Marčoka sa postmodernistické tendencie v slovenskej literatúre objavujú už od polovice 50. rokov 20. storočia a ich prenikanie do umeleckých štruktúr „vraj súvisí s odhalením kultu osobnosti.“¹²⁷

Tibor Žilka pripúšťa, že Tatarka zohral síce v boji proti stalinizmu významnú úlohu, no jeho satiru „Démona súhlasu“ nepovažuje za dielo postmodernity. Predpoklady udomácnenia novších prúdov v rámci umenia sa podľa neho vytvorili až v 60. rokoch 20. storočia, a to najmä nástupom novej generácie spisovateľov a ich napojenosťou na francúzsky tzv. nový román a sčasti aj na filozofický a literárny existencializmus. Žilka prijal názor Frederica Jamesona a za začiatok postmodernizmu v európskej literatúre pokladá vznik tzv. nového románu.¹²⁸ Prenikanie umeleckých trendov zo Západu v 60. rokoch súvisí s celkovou spoločenskou situáciou, vyúsťujúcou do reformného hnutia známeho ako „Pražská jar“, ktorá bola násilne potlačená sovietskou inváziou do Československa v auguste 1968. Medzníkom je pre Žilku rok 1963, kedy sa konala významná vedecká konferencia o Franzovi Kafkovi v Libliciach pri Prahe za účasti domácich a zahraničných teoretikov (R. Garaudy, E. Fischer, E. Goldstücker a i.). Táto konferencia popri rehabilitácii Kafkovho diela znamenala aj uvoľnenie priestoru na experimentovanie a preberanie impulzov tzv. západnej kultúry¹²⁹ (materiály z konferencie vyšli v roku 1993 pod názvom Franz Kafka). V spomínanom období všetky vplyvy a smery udomácnené v Čechách voľne prechádzali do slovenskej kultúry. Z toho Žilka dedukuje, že za prvé obdobie udomáčňovania postmodernistických tendencií v slovenskej literatúre možno pokladať časovú etapu 1963-1970, resp. až rok 1973, keď na náš literárny trh vstúpili niektoré diela autorov nadväzujúcich na západné literárne trendy. Podľa neho je prvý pokus o vytvorenie typicky postmodernistického románu Hľadanie strateného autora Dušana Mitanu, kde vkladá do textu citácie z vlastnej

126MARČOK, V.: Literárnohistorické aspekty postmodernity. In: Slovenská literatúra, roč. 37, 1990, č. 6, s. 489 – 504.

127 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 148.

128 JAMESON, F.: The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate. In: Lodge, David (ed.): Modern Criticism and Theory. New York: Longman, 1988. In: ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 148.

129 Tamže, s. 148.

tvorby. Súčasťou románového textu sa tak stáva jeho poviedka Ihla zo zbierky Psie dni z roku 1970.

Problém či možno lepšie povedané „zvyk“ vymedzovať obdobia od-do, je v slovenskej literatúre nevďačná úloha. V normalizačnom režime autori, ktorí „prejavovali“ známky postmoderny, nemohli publikovať. Tým sa umelo preušila kontinuita vo vývine slovenskej literatúry. V čase, kedy o postmodernizme v našej literatúre ešte nikto ani nechyroval, vznikli diela, ktoré sa dnes pokladajú za postmodernistické alebo aspoň majú postmodernistické „znaky“. Takže by sme mohli povedať, že na základe uvedených skutočností by sme mali radšej hovoriť nie o „vzniku“, ale o začiatku iného vývoja v našej literatúre – so znakmi postmoderny.

Postmoderna značí pohyb dopredu využívaním pesifláži. S postmodernizmom ako plnohodnotným filozofickým či literárnovedným termínom sa začína narábať až na konci 80. rokov 20. storočia, vtedy sa pristupuje k prehodnoteniu literárnej tvorby z obdobia 1968 – 1989 a v tejto súvislosti sa postmodernizmus uvádza ako chýbajúci fenomén v rámci domácej kultúry: *„V jednotlivých národných literatúrach sa ako reakcia na tento stav (treba rozumieť hodnotovú krízu západnej civilizácie – doplnil T. Ž.) prejavili dve zreteľné tendencie: na jednej strane postmodernizmus so svojou teóriou simulakier, s vedomím posthistórie, s antikreacionistickým hedonizmom, s dôrazom na telesnosť, intuitívnosť, senzitivnosť, antiracionalizmus, na druhej strane rastúce vedomie civilizačnej krízy, riešiteľnej len synergeticky...“*¹³⁰

U niektorých slovenských autorov píšucich v období 70. a 80. rokov 20. storočia sa prejavuje tendencia prekonávať ideologickú diktatúru a tvoriť inak – nie vytváraním veľkých príbehov či rozprávání (z angl. grand narratives) s príslušnými ideovými odkazmi, ale (vedome či nevedome) uplatňovaním východísk „americkej“ postmoderny. Zároveň boli mnohé diela postmodernistického pôvodu preložené buď do češtiny alebo do slovenčiny, napr. poviedka Johna Bartha Stratený v lunaparku bola uverejnená roku 1968 v časopise Revue svetovej literatúry a azda najznámejší román G. G. Márqueza Sto rokov samoty vyšiel v slovenčine roku 1973. Prekladali sa aj ďalší autori latinskoamerického magického realizmu a severoamerického postmodernizmu. Od roku 1963 sa literárna teória rozvíjala v nadväznosti na výsledky pražskej školy (L.

130 JENČÍKOVÁ, E. - ZAJAC, P.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: Slovenské pohľady, roč. 105, 1989, s. 52.

Mukařovský, R. Jakobson) a nabrala „druhý dych“¹³¹ v jednotlivých centrách v Prahe, Bratislave, Brne a Nitre. Bolo to obdobie postštrukturalizmu a semiotiky. Už menej sa presadzovali teórie súvisiace s postmodernizmom (dekonštruktivizmus, hermeneutika).

T. Žilka rozdeľuje literatúru na Slovensku do roku 1980 do štyroch skupín:

- 1.) oficiálna literatúra, poznačená všetkými negatívnymi atribútmi socialistického realizmu – politické objednávky, velebenie Stalina,
- 2.) polooficiálna literatúra, skôr trpená ako uznávaná vládnu mocou,
- 3.) samizdatová literatúra, tajne vydávaná a rozširovaná hlavne za čias hlbokého brežnevizmu,
- 4.) exilová literatúra, vydávaná hlavne v Ríme, Kanade a Nemecku.¹³²

Samizdatová a sčasti aj exilová literatúra vstrebávala „západné podmienky“, deklarujúce pluralitu názorov a interpretáciu životných problémov, ich rozmanitosť a rozporuplnosť. Napriek tomu paradoxne platí, že pre udomácnenie postmodernistických tendencií v slovenskej literatúre najviac urobila polooficiálna literatúra. Okrem P. Vilikovského mnohí ďalší predstavitelia tzv. polooficijnej literatúry – J. Johanides, R. Sloboda, D. Mitana a i. boli po potlačení Pražskej jari vystavení kritike, hoci sa práve prostredníctvom nich udomáčňovali v slovenskej literatúre nové tendencie a trendy. K uvedeným autorom možno prirábať aj autorskú dvojicu Milan Lasica – Július Satinský, ktorí už koncom 60. rokov 20. storočia vychádzali z podnetov absurdnej drámy. Popri účinkovaní v divadle roku 1969 knižne vydali svoje persifláže pod názvom Nečakanie na Godota ako dôkaz, že tematické spracovanie absurdity môže mať všetky znaky postmodernizmu (intertextualita, palimpsestovosť, pastiš a i.).

Po prvom období rokov 1963 – 1970 možno v slovenskej literatúre evidovať druhé, zrelšie obdobie postmodernizmu, ktoré sa začína rozvíjať naplno až v 80. rokoch 20. storočia. Podobne ako v západnej literatúre ani v slovenskej nemožno presne vymedziť kontúry postmodernizmu, preto celý problém treba riešiť synergeticky, uchopením asociácie medzi „starým“ a „novým“, medzi modernizmom a postmodernizmom.¹³³ Ani literárna krtika nie je jednotná v posudzovaní postmodernizmu, o čom svedčí napr. fakt,

131 ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 149.

132 Tamže, s. 147.

133 Tamže, s. 147.

že kritik Šútovec pokladá až román Ladislava Balleka *Agáty* z roku 1981 za dielo, v ktorom sa prvýkrát presadil postmoderný koncept etiky.¹³⁴ Netreba však zabúdať na skutočnosť, že umelecké diela založené na intertextualite sa neraz dostali do rozporu s oficiálne proklamovanými hodnotiacimi teoriami a boli často odsúdené na nevydanie. Montáž citátov ako princíp tvorby uplatnil už Rudolf Sloboda vo svojich *Pamätiach*, ktoré vyšli knižne až v r. 1996. Koncom 80. a v priebehu 90. rokov 20. storočia pribudli ďalší autori s výraznými znakmi výstrednosti: P. Pišťanek, D. Taragel J. Litvák, I. Kolenič, V. Klimáček, D. Kapitáňová, M. Horecký.

Do roku 1989 spoločnosť na území Slovenska potlačovala osobnú slobodu. Alternatívne literárne skupiny sa vytvárali predovšetkým z radov kresťanskej, resp. katolíckej inteligencie. Aj najväčšia osobnosť samizdatovej literatúry prozaik Dominik Tatarka stál v opozícii voči vládnucej moci ako katolícky intelektuál. Jeho tvorba z disidentského obdobia bola slovenskému čitateľovi sprístupnená až neskôr. Písачky a Navrávačky vyšli najprv v zahraničí, na Slovenku až roku 1999. Kritika ich označila za diela postmodernizmu (Marčok¹³⁵, Hofmanová¹³⁶).

Marčok uvádza, že „barbarská generácia“ ako jediné zoskupenie, ktoré sa po roku 1989 etablovalo „avantgardne“, programovo vo svojej tvorbe prezentuje antiprogramové, vnútorne nespojiteľné, ba až kuriózne paradoxné, a tak i jej prezentáciu možno vnímať len ako paradoxnú, blasfemickú či mystifikačnú.¹³⁷

Prehodbavia, ku ktorým sa skupinka prihlásila – J. Urban a I. Kolenič – boli skôr debutujúcimi vrstovníkmi troch zakladajúcich členov: Andyho Turana, Kamila Zbuža a Jána Litváka aj neskoršieho sympatizanta-člena Róberta Bielika. Jej program spísal a vo svojej zbierke *Spitý imidž* (s podtitulom *Magazin pre dolných 10000*) publikoval K. Zbuž v roku 1993. Kniha je upozornením na jeho osobnú prítomnosť v literatúre. Zbuž experimentoval a to znamená „*aj prihlásiť sa k tradícii postavenej na popieraní tradície, postaviť sa do zástupu tých, čo reklamujú právo na vlastné gesto i na pozornosť publika voči nemu, znamená istotu štatútu, ak nie spisovateľa, tak určite*

134ŠÚTOVEC, M.: *Rekapitulácia nekapitulácie*. In: *Slovenský spisovateľ*, 1990.

135MARČOK, V.: Literárnohistorické aspekty postmoderny. In: *Slovenská literatúra*, roč. 37, 1990, č. 6, s. 503.

136HOFFMANOVÁ, J.: K charakteristike postmoderného textu. In: *Slovo a slovesnosť*, 1992, č. 53, s. 175.

137MARČOK, V. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III: Literárne informačné centrum*, Bratislava 2004, s. 60.

literatúry.“¹³⁸ Šokujúci je z tematického a lexikálneho hľadiska prozaický debut I. Koleniča *MLČAŤ* (1992). Kvalitným prozaickým textom sa predstavil i J. Litváka, v debute *SAMOREČ* (1992) a v žánrovo i druhovo hybridných knihách *Pijem vodu z Dunaja* (2006) a *Bratislavské upanišády* (2007).

Povedané slovami V. Marčoka, „*irónia názvu barbarská generácia nespočíva len v tom, že malá skupinka si trúfľa vyhlásiť „akoby“ generačný program v „antigeneračnej“ literárnej situácii, ale skrýva sa aj v prídavnom mene barbarská*.“¹³⁹

Marčok ďalej uvádza, že by bolo pre nich vhodnejšie pomenovanie „nežní barbari“, pretože v ich textoch popri niekoľkých výpadoch „malej zúrivosti“ či „bezostyšnej provokatívnosti“ voči svetu rodičov a dospelých nájdeme skôr akty neľútostnej sebadeštrukcie, ba priam „manieristicky malebné zátišia“ stroskotaných vzťahov, rozorvaného vnútra a týraných tiel. A postupné pribúdanie pokusov dostať sa z týchto vnútorných ruín pomocou kresťanskej alebo zenovej spirituality.¹⁴⁰ Marčok na jednej strane hovorí o postmoderne v zárodkoch, skúšaníach a na strane druhej kritizuje barbarskú generáciu za jej odvahu či pokus vytvoriť miesto pre takúto literatúru. Z uvedeného je jasné, že nástup, udomáčňovanie sa postmoderny u nás bolo zložitým procesom, ani kritici, ani autori sa nevedeli „dohodnúť“, čo to vlastne postmoderna je. Napriek generačnej príbuznosti sú poetiky jednotlivých próz „barbarov“ odlišné, paralely medzi nimi sú skôr motivické, napr. revolta individua voči mikro i makrosociete, než tvarové. Potvrdzuje to na jednej strane text-skladačka *Spitý imidž*, na strane druhej kauzálne tvorený príbeh v novele Roberta Bielika *Ukrižuj sa!* (1996).

Pod sugesciou slova „generácia“ v názve sa objavili ponuky rozšíriť tento názov aj na označovanie celej generácie: „generácia 60“ či „generácia Dotykov“ (Bančej, 1996 a Kasarda, 1997). P. Macsovszký a M. Kasarda sa v antológii *Dúšok jedu* (1997) pokúsili rozšíriť obraz generácie o ďalších trinásť mien. (Pridali D. Taragela, J. Kollára, M. Bančēja, T. Lehenovú, V. Ballu, M. Milčáka, P. Rankova, V. Puchaľu, V. Pankovčina, J. Dráfyovú, M. Vadasa a seba.) Dojem nesúmernosti sa ešte zvýraznil.

Viac svetla do problematiky nevniesli ani časopisecké besedy, ani pokusy o ich

138BARBORÍK, V.: EXPERIMENT, EXIBICIA, EXIT...In: Fórum literárnej kritiky II. F. R. & G. spol. s. r. o. Bratislava 1994. s. 32.

139MARČOK, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III.: Literárne informačné centrum, Bratislava 2004, s. 59.

140Tamže, s. 59.

sumarizáciu či pohľad z perspektívy celej literatúry. Disproporcie medzi dielami jednotlivých vrstovníkov, ale aj kolízie medzi biologickým vekom a „mladosťou“ konkrétnych tvorivých výkonov sú také veľké, že v ich rámci sa stáva problematický aj pojem „mladá literatúra“. Situáciu súčasnej slovenskej literatúry (1990 – 2004) načrtol časopis RAK už v roku 1996 – úvahou Pavla Matejoviča o stave slovenskej literatúry za posledných päť-šesť rokov a následne diskusiou mladých kritikov o danom texte a predovšetkým o danom stave. Diskusia pôsobí rozpačitým dojmom. Sedem „statočných“ kritikov sprvu iba pobáda jeden druhého k rozprávaniu o „rozprávaní“. P. Darovca v súvislosti so štúdiou Pavla Matejoviča Viac odvahy k premýšľaniu zaujíma, „kto sú to tie „vlastné rady“, do ktorých Matejovič strieľa, a prepokladá, že je to mladá generácia, pretože staršia generácia je spomenutá len ako „osvedčená istota, ku ktorej sa dá vrátiť“. O autoroch 60. rokov hovorí, že majú ešte stále čo ponúknuť. Z. Prušková sa pokúša spájať „nespojiteľné s nespojiteľným“. Hovorí, že „sme v situácii, nechcem povedať postmodernej situácii či v situácii konca storočia, keď sa inštitúcie spájajú s esenciami“. A tými esenciami myslí literatúru, „čo si my tu skusmo nazývame textom.“ V. Barborík považuje „za jednu z najlepších vecí, ktoré vyšli v minulom roku Šikulovú Veternú ružicu.“ Ďalej hovorí, že slovenskí autori by už dávno mohli mať vydané knihy (D. Taragel, Olos, J. Dráfy), ale o to nestoja. P. Minár o probléme príbehovosti hovorí, že okrem Švantnerovho Života bez konca sa sa „dá ťažko hovoriť o „veľkom románe“, že literatúra 90. rokov nechce „niečo zobrazovať, odrážať, nechce byť správou o ničom. Chce byť len správou o sebe...“

Debata sa presúva na P. Pišťanka. P. Minár priznáva, že „s Pišťankom je trochu problém. Myslím, že keď chceme o ňom rozprávať, tak začnime poviedkou: Súdruh Bozončo – ideálna pracovná sila, ktorá vyšla kedysi v Dotykoch. Bol to vlastne do literárneho jazyka doslovne prepísaný morálny kódex budovateľa komunizmu, ktorý bol v siedmackej učebnici občianskej náuky. Keď sa prepísal do literatúry, tak sa ukázalo, že je nemožné takto existovať, ako ideálna pracovná sila. Pišťanek teda reaguje na to, čo bolo predtým, na to, že boli isté normatívne texty. A tieto texty pre-písaním zhodnocuje. (a tu už sa P. Minárovi začína „rozvidnievať“) No a Rivers of Babylon je pre-písanie klasického budovateľského románu, ako aj textov o premene postavy po vstupe do mesta. Rác je paródiou na typ parvenuovskej postavy. A ešte jedna vec:

literatúra niky nemá podobu monolitu, jednohlasného prúdu. Vždy sú v nej texty, ktoré znemožňujú vytvoriť úhladný systém. “

Kritici sa snažili a snažili vytiahnuť „repu postmoderny“, pomáhali si otázkami o príbehu, psychoanalytike, rozklade reality, až sa napokon „zasekli“ na prekvapivej rozprave Z. Pruškovej a jej názore, že *„naša literárna súčasnosť je možno prelomovým obdobím“*, a že V. Barborík hovorí o tom, že *„sme svedkami výnimočnej situácie, keď niečo (staré) odchádza, vyžíva sa a niečo (mladé) prichádza.“* Z. Prušková nakoniec svoju výpoveď vzala späť, ale hovorí *„myslím si, že 90. roky majú naozaj iné parametre ako 60. ale aj 80. roky. Možnože v roku 2010 budeme na toto obdobie spomínať ako na čas, keď sa nejako inak kultivovala estetická citlivosť“*.¹⁴¹ Z diskusie vyplýva, že pre slovenských kritikov problém prechodu od „staršej“ generácie ku „mladej“ a ich spôsobu tvorby, predstavoval obdobie zmätku, nie však temna. Rok na to, mierne predčasne, vyhlásil RAK anketu s názvom 90. roky v slovenskej literatúre – texty, knihy, hodnoty. Otázky zneli:

1. Ktorú prozaickú knihu 90. rokov považujete za najlepšie?
2. Ktorú básnickú knihu 90. rokov považujete za najlepšiu?
3. Ktoré dielo v oblasti literárnej vedy, literatúry faktu, prípadne esejistiky 90. rokov považujete za najlepšie?

I napriek obavám niektorých opýtaných (*„Celkom tomu nerozumiem vážení: rak chodí spiatočkou, ale vy ste už došprintovali do cieľa deväťdesiatych rokov – u vás je už december 2000? Ja by som s tou anketou ešte chvíľu počkal...“*)¹⁴² stupne víťazov vyzerali takto:

1. Próza:

Balla – Leptikárina

P. Pišťanek – Rivers of Babylon

2. Poézia:

I. Štrpka – Medzihry, Bábky kratšie o hlavu

P. Maczovszký – Ambit

¹⁴¹Matejovič, P.: Viac odvahy k premýšľaniu. In: RAK, roč. 1, 1996, č. 1, s. 16-21.
Literatúra 90. rokov – výnimočná alebo svoja? In: RAK, roč. 1, 1996, č. 2, s. 19-32.

¹⁴² 90. roky v slovenskej literatúre. In: RAK, roč. 2, 1997, č. 5, s. 35.

P. Maczovszký – Strach z utópie

3. Literárna veda, literatúra faktu, esejistika:

Ľ. Plesník – Pragmatická estetika textu

P. Zajac – Tvorivosť literatúry

Z ankety vyplynulo, že najlepším spisovateľom na Slovensku je Ivan Štrpka.¹⁴³ Z pohľadu slovenských literárnych kritikov a teoretikov je literatúra deväťdesiatych rokov podnetným obdobím. Syntetický pohľad na problematiku podáva štúdia Petra Zajaca Slovenská literatúra deväťdesiatych rokov v obrysoch.¹⁴⁴

Podobnú ambíciu o pomenovanie dobových tendencií mali aj neskoršie iniciatívy časopisu Romboid z rokov 1998, 2000 a 2002. Aj časopis Literika publikoval bilančné články o produkcii jednotlivých rokov s následnými diskusiami. Dnes je dané obdobie uzavretá kapitola – už do nej nič nové nepribudne, no jeho reflexia a dosah na aktuálnu situáciu sú ešte stále otvorené. Literatúra skrátka potrebovala istý čas, aby na novú situáciu zareagovala, pretože jej prvé reakcie boli v podstate mimoliterárne a operatívne: spájali sa s naprávaním krívd a vytváraním nového, ideologických deformácií zbaveného obrazu.¹⁴⁵

Hneď na začiatku deväťdesiatych rokov došlo k prijatiu exilovej a samizdatovej tvorby, ktorá dovtedy stála mimo rámca oficiálnej literatúry – ibaže toto prijatie malo vo viacerých prípadoch aj svoje polemické pozadie. Započatý proces reintegrácie literárnych diel autorov z rôznych komunikačných okruhov (tzv. šuplíková literatúra, exil, disent, autori so zákazom publikovania), pričom išlo a ide o autorov s nanajvýš odlišnými životnými skúsenosťami i názormi, však nie je krátkodobou záležitosťou. Ako na to upozornil Peter Zajac, „*tento proces bude pravdepodobne trvať do tej doby, než sa na literárnej scéne objaví generácia pohybujúca sa v pluralitnom priestore so spoločnými hodnotovými kritériami*“.¹⁴⁶ Do domáceho literárneho kontextu sú v rámci tohto reintegračného procesu zaradovaní rozliční autori, žijúci aj nežijúci: výberovo

143 90. roky v slovenskej literatúre. In: RAK, roč. 2, 1997, č. 5, s. 31-42.

144 ZAJAC, P.: Slovenská literatúra deväťdesiatych rokov v obrysoch. In: Host, 2001, č. 5, s. 79 – 86.

145 KRŠÁKOVÁ, D.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. Dostupné na: <http://kloaka.membrana.sk/2011/08/kamil-zbruz-energy/>

146 ZAJAC, P.: Slovenská literatúra deväťdesiatych rokov v obrysoch. In: Host, 2001, č. 5, s. 80.

možno spomenúť takých spisovateľov ako Juraj Špitzer, Ivan Kupec, Vlado Bednár, Janko Silan, Valentín Beniak, Pavol Strauss (autori píšuci, ale vzhľadom na spoločenské pomery nepublikujúci); Dominik Tatarka, Ivan Kadlečík.

Roku 1990 nastáva programový záujem o postmodernu ako literárny smer – je to rok hľadania jej stôp v slovenskej literatúre v predchádzajúcom období, v období brežnevizmu a kultúrnej stagnácie. Teoreticky sa nový smer riešil hlavne v monotematickom čísle časopisu Slovenská literatúra, ktoré bolo venované postmodernizmu (Marčok, 1990, s. 489-304, Hájko, 1990, s. 505-516, Hvišč, 1990, s. 517-524 a i.). V tomto roku sa 8. februára konala vedecká konferencia v Piešťanoch, kde sa v súvislosti s tvorbou Milana Kunderu a Pavla Vilikovského pertraktovali aj otázky postmodernizmu. Osobitná pozornosť sa venovala Kunderovmu románu Žert z roku 1967, ktorý bol napísaný ešte v češtine. Analyzovala sa aj tvorba P. Vilikovského ako najvýraznejšieho predstaviteľa slovenského postmodernizmu.¹⁴⁷

Postmoderná literárna situácia, stojaca na princípe úplnej otvorenosti voči úsiliam individua o svoju maximálne možnú nezávislosť a dôstojnosť, zo zásady vylučuje akúkoľvek kolektivizáciu. Na druhej strane súčasná ostrá názorová konfrontácia vytvára na grupovanie isté predpoklady. Prax je taká, že na jej pozadí zatiaľ vznikli len jednorazové tvorivé dvojice (M. Bútor – M. Žiak, P. Vilikovsky – L. Grendel, V. Ferko – A. Ferko, P. Pišťanek – Dušan Taragel). Podobne za jednorazové a navyše s postmoderne recesistickým podtónom možno považovať aj najnovšie predvedenie sa¹⁴⁸ P. Macsovszkého spolu s P. Šulejom. M. Habajom a A. Hablákom pod kryptonymom Generátor X v knihe Hmlovina (1999).

Dominantnou autorskou generáciou v deväťdesiatych rokoch sa stala stredná generácia. Jej začiatky boli spojené s literárnou situáciou prvej polovice šesťdesiatych rokov. Charakterizoval ich odklon od veľkých prozaických foriem a následný žánrový presun k poviedke a novele, prenesenie pozornosti od človeka verejného na človeka súkromného, tematický príklon ku každodennosti, k existenciálnej analýze, prienik intímno-citových problémov, prehĺbenie vnútornej sociálnosti, detabuizácia. Do

147ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 150.

148MARČOK, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III. Literárne informačné centrum, . Bratislava 2004, s. 59.

vtedajšej silnej skupiny mladých prozaikov patrili takí autori ako Sloboda, Hrúz, Vilikovský, Kužel, Ballek, Šikula, Jaroš. Na konci desaťročia k nim pribudli ďalší: Vášová, Mráz, Mitana, Habaj, Zelinka, Popovič, Dušek. Pre tých, ktorí v 70. a 80. rokoch odmietli účasť na ideologických konštruktoch, a ktorí neprijali vonkajšiu totalitu, sa práve prvá polovica deväťdesiatych rokov stala obdobím aktívnej publikačnej prezentácie. Čisto kvantitatívne a výberovo: od roku 1991 vydal Ján Johanides 11 prozaických kníh, pričom vo všetkých nejakým spôsobom rezonovala téma totality a vnútornej slobody jednotlivca; Rudolf Sloboda päť (po jeho smrti v roku 1995 bolo vydané jeho dvojzväzkové súborné dielo a kniha korešpondencie Listy a eseje), Pavel Vilikovský vydal štyri knihy próz a jednu knihu esejí, Pavel Hrúz šesť kníh, Dušan Dušek sedem, Dušan Mitana päť, Alta Vášová štyri atď. Výrazne sa rozvíja publicistika, esejistika, historiografia a vôbec tzv. non-fiktívne žánre. Vo vydavateľstve Kalligram vzniká celý edičný rad aktuálnej kultúrnej a spoločenskej esejistiky (Rudolf Chmel, Milan Šútovec, Peter Zajac, Valér Mikula, Ján Štrasser, Ľubomír Lipták, Ivan Kamenec, Vladimír Petřík, Ján Čarnogurský, Miroslav Kusý, Martin M. Šimečka, Lajos Grendel, Fedor Gál a i.), pričom tento žánr v istom období akoby až potlačil do úzadia tradičnú epiku.¹⁴⁹

Daniel Hevier na otázku, či je slovenská literatúra v kríze, odpovedal, že „*slovenská literatúra je už dlhší čas nehybná, v polohe mŕtveho chrobáka*.“¹⁵⁰ Zaujímava je nielen samotná otázka, ale i odpovede na ňu. Aj ďalší dvaja Hevierovi kolegovia Daniela Kapitáňová a Daniel Pastirčák nevidia situáciu inak. Podľa Kapitáňovej je „*slovenská literatúra odrazom slovenskej intelektuálnej a emočnej náročnosti*“, aj s doplnkom slova „*žiaľ*“, ¹⁵¹ podľa Pastirčáka kríza v slovenskej literatúre, rovnako ako v západnej kultúre, momentálne nie je, nakoľko „*kríza môže nastať iba za predpokladu, že sa niečo deje, že o niečo ide, že je o čom viesť spor a utvárať si úsudok*.“ ¹⁵² Nič také sa však nekoná – hovoriť sa dá nanajvýš o „*zabávaní sa na vlastnej prázdnote*“.

149 KRŠÁKOVÁ, D.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. Dostupné na: <http://kloaka.membrana.sk/2011/08/kamil-zbruz-energy/>

150 Jedna otázka pre troch spisovateľov. In: Pravda, 9. 10. 2004, s. 23.

151 Tamže, s. 23.

152 Tamže, s. 23.

Nehybnosť a prázdnota – to sú slová, ktoré majú charakterizovať súčasnú slovenskú literatúru. V roku 1999 písal Pavel Matejovič¹⁵³ v súvislosti s literatúrou deväťdesiatych rokov o pociť nehybnosti, vyčerpania, sterility a rezignácie... A Peter Zajac,¹⁵⁴ odkazujúc na Matejoviča, vysvetľuje tento stav znehybnenia názorom Eduarda Beaucompa o spomalenom, či dokonca úplne zastavenom tempe vývoja v posledných dvoch poavantgardných desaťročiach.

Napriek tomu, že program postmoderny u nás nebol nikdy sformulovaný a jej vznik a trvanie je roztrúsené, máme už dva pokusy o jeho zrušenie: prvý od divadelníka Blaha Uhlára, ešte pred tým ako sa u nás začalo vážnejšie o postmoderne uvažovať (1988). Druhý, formou postmodernistického parte, od prozaika a literárneho kritika M. Kasardu: *„31. decembra 1996 o 24. 00 zahynie postmoderna na Slovensku... Oficiálna smrť nastane (nastáva, nastala) z dôvodu staroby, bezúčelnej nemohúcnosti čokoľvek povedať a totálneho vyprchávania postmoderny ako biologického, jazykového, estetického a každého ďalšieho druhu.“*¹⁵⁵

Marčok píše, že to, či sa postmoderna stane centrálnou tendenciou súčasnej tvorby, nie je zďaleka rozhodnuté. A len keď pripustíme, že postmoderný text môže byť aj povrchným plagiátom či gýčom, prestane byť nedotknutelným „snobským monštrum“ a stane sa dôverným a aj zábavným spoločníkom. Charakteristickou črtou literárneho života v stave postmoderny je jeho stále expandujúca pluralita a nerozhodnuteľnosť. Jej súčasťou je aj „pokojné“ spolunažívanie tradične tvorených diel s dielami radikálne postmodernými. Závisí od čitateľa, pre ktorú ponuku sa rozhodne. Napok, nie je nič nezyčajné, ak sami autori pendľujú medzi oboma typmi písania. V próze sa takto reverzibilne správa P. Vilikovský, v dráme S. Štrpka. Postmodernosť v literatúre to nie je „meravý stav“, ale neustály pohyb k inakosti.

Dnešná literatúra je skôr vo fáze hľadania a generačnej výmeny, než totálneho znehybnenia, aj keď stav istej stagnácie tu je. Slovenská literatúra s tendenciami k postmoderne čerpala podľa Žilku najviac podnetov z latinskoamerického magického

153 MATEJOVIČ, P.: Literatúra, život a vy: In: RAK, roč. 4, 1999, č. 1, s. 46-48.

154 ZAJAC, P.: Slovenská literatúra deväťdesiatych rokov v obrysoch. In: Host, 2001, č. 5, s. 82.

155 KASARDA, M.: A jednookí prídu aj o to jedno oko. In: Dotyky, roč. 9, 1997, č. 1, s. 24.

realizmu a zo severoamerického postmodernizmu.¹⁵⁶ Magický realizmus preferuje skôr návrat k mýtom, hedonizmu a exkluzívnosť témy. V severoamerickej literatúre dominuje pastiš, persifláž a paródia. Na severoamerickú literárnu tvorbu sa najzreteľnejšie napája persiflážna a parodizujúca tvorba Pavla Vilikovského, vplyvy a podnety latinskoamerickej literatúry najviac cítiť v textoch Dušana Duška.

„Generačný“ náčrt ponovembrovej prózy predstavuje publikácia E. Krčméryovej *Poznámky k prozaickej (de)generácii. Pohľad na slovenskú mladú prózu 90. rokov* (2008). Krčméryovej interpretácie textom Ballu, T. Horvátha, M. Kopcsaya, V. Pankoviča, V. Šikulovej a J. Juráňovej sú inšpiratívne, najmä ak sa autorka usiluje o analýzu takých komplikovaných intertextuálnych konštruktov, akými sú Horváthove či Ballove prózy. V publikácii *Slovenská literatúra po roku 1989*, (2007) sa I. Hočeľ, L. Čúzy a Z. Kákošova venujú situácii v literatúre v oblasti poézie, prózy a drámy. Zoltán Rédey popisoval ponovembrovú prózu v monografii *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien* (2007) a *Subverzia kánonu slovenskej prózy v novele Petra Pišťanka Mladý Dvôň* (2007). Druhá predstavuje detailnú, precíznu analýzu Pišťankovej knihy. Ide zároveň o prvú monografiu o P. Pišťankovi, respektíve o jednu z prvých publikácií o ponovembrových autoroch vôbec. Komplexne je spracované len dielo Václava Pankovčina v podobe zborníka štúdií z medzinárodného seminára *Kontexty tvorby Václava Pankovčina* (2001). Po seminári a textoch predčasne zosnulého V. Pankovčina vytvorila Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy FF PU v Prešove (mini)tradíciu medzinárodných konferencií o ponovembrovej literatúre najmä preto, že táto nebola dovtedy systémovo reflektovaná. Doteraz vyšli zborníky z konferencii z rokov 2002, 2004, 2006 a 2008, napríklad trojdielne *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989* (2006-2009). Bilačnú funkciu plnia tiež zborníky *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2007* (2008). Dostupné sú aj rôzne didaktické publikácie ako *Panoráma slovenskej literatúry III* (2006) či slovníky *Slovník slovenských spisovateľov* (1999), *Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia* (2001) a *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia* (2006).¹⁵⁷

156 ŽILKA, T. *Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 151.

157 SOUČKOVÁ, M.: *P/r/ózy po roku 1989:.. Ars Poetica*, Bratislava, 2009, s.15.

Slovenskú prózu po roku 1989 ovplyvnili viaceré skutočnosti: vznik trhového mechanizmu, zrušenie cenzúry, publikovanie dovtedy zakázaných diel, rozvoj nových vydavateľstiev, t. j. nastáva „prelom v oblasti literárnej prevádzky“.¹⁵⁸ Dochádza k vzniku vydavateľstiev „jedného“ človeka (Baum, Vista), malých vydavateľstiev, profilujúcich sa na vydávanie poézie alebo istého typu literatúry (Drewo a srd zastrešovalo autorov tzv. text generation a L. C. A. publikuje najmä prozaické debuty). Inštitucionálnu podporu získava najmä kratší žáner, prostredníctvom súťaže vypísanej levickým vydavateľom Kolomanom Kertész-Bagalom. Z trinástich ročníkov Poviedky vydal K. K. Bagala knihy viacerých finalistov (Balla, M. Kompaníkovej, S. Lauríka, D. Kapitáňovej, D. Čejkovej, M. Kopcsaaya, T. Horvátha, Karola D. Horvátha, M. Hvoreckého, Pavla Rankova, S. Žuchovej a i.) Výraznou podporou slovenskej prózy je tiež súťaž Anasoft litera, do ktorej sú nominované všetky texty vydané v predchádzajúcom roku. K víťazom patria P. Vilikovský, M. Vadas, M. Zelinka, Alta Vášová, Stanislav Rakús, Monika Kompaníková a Balla.

Peter Zajac rok 1989, kedy došlo k politickým zmenám, považuje za „skutočne prelomové obdobie veľkého celogeneračného uvoľnenia“,“¹⁵⁹ Ďalej uvádza, že „v zmysle literárnej archeológie [...] nie sú deväťdesiate roky prelomom. Celkom iste nie sú však na druhej strane ani len tektonickým procesom, v ktorom by sa na seba postupne a v chronologickej následnosti vertikálne vrstviли nové a nové sedimenty. Najskôr sú typom príkrovovej stavby, v ktorej sa presúvajú celé komplexy vrstiev, pričom celý proces má výrazne diskontinuitno-kontinuitný ráz“¹⁶⁰ V kultúre a literatúre Peter Zajac pokladá za prelomové 60. roky, v ktorých k spoločenskej zmene nedošlo. Podobne uvažujú autori úvodnej štúdie v Slovníku slovenských spisovateľov o impulze „zlatých šesťdesiatych“ pre debutantov na konci 80. rokov: „Šesťdesiate roky totiž v očiach mnohých príslušníkov mladej generácie stelesňovali odpor voči schematizmu päťdesiatych rokov, a najmä – sprostredkovane – i voči novoschematizmu oficiálnej literatúry rokov sedemdesiatych i osemdesiatych“¹⁶¹

158 Prelomové či svoje? Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov. In: OS, Fórum občianskej spoločnosti, 1999, roč. 3, č. 2, s. 74.

159 ZAJAC, P.: Prelomové či svoje? Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov. In: OS, Fórum občianskej spoločnosti, 1999, roč. 3, č. 2, s. 74.

160 Tamtiež, s. 75.

161 MIKULA, V. - MÁJEKOVÁ, H. - MIKUOVÁ, M.: Úvodná štúdia. Slovenská literatúra. In: Slovník slovenských spisovateľov: Libri, Praha 1999, s. 31.

Preznamenanie pádu tzv. reálneho socializmu sa dá najst' vo viacerých textoch pred novembrom 1989. Radikálnejšie narušenie existujúceho modelu socialisticko-realistickej literatúry sa dá pozorovať od začiatu 80. rokov. „*Zosilnenie politického totalitarizmu v sedemdesiatych rokoch mohlo impulz šesťdesiatych rokov na jedno desaťročie iba pribrzdiť*“¹⁶²

Kľúčovú úlohu v literatúre 80. rokov zohral podľa E. Jenčíkovej a P. Zajaca Slobodov román *Rozum* z roku 1982. Vyvolal rozsiahlu diskusiu o autenticite či pravdivosti umeckého diela a pobúril časť oficiálnej kritiky nezakrytou úprimnosťou výpovede: „*Okrem toho sa v ňom hádam po prvý raz vôbec objavil moment našej súčasnej stigmatizovanosti, simulovanosti života posledných desaťročí, vedúcej k brutalizácii života a úpadku elementárnej humánnosti v základných sociálnych vzťahoch.*“¹⁶³ V kontexte literatúry 80. rokov treba spomenúť i Vilikovského, Mitanova, Dušekove, Ballekove, Grendelove, Johanidesove či Rakúsove prózy, ktoré sa prostredníctvom hravého experimentu, roztvárania témy stredoeurópskeho priestoru alebo stvárňovania tragického pocitu postáv polemicky stavali proti politike tzv. socialistického realizmu.¹⁶⁴ „*Výsmešnú bodku nielen za ôsmym desaťročím, ale za celou érou socialistickej literatúry položila skupina prozaikov debutujúcich koncom osemdesiatych rokov na stránkach: Slovenských pohľadov, Literárneho týždennia či Dotykov. Predovšetkým P. Pišťanek vo svojich parodických textoch nielen dovádzal ad absurdum poetiku socialistického realizmu, ale prózami „zo súčasnosti“ sa tiež nemilosrdne lúči s tzv. reálnym socializmom ešte pred jeho zánikom v novembri 1989*“¹⁶⁵ Pišťanek spolu s Dušanom Taragelom parodujú tradície lyrizovanej prózy a realizmus v spoločnom diele Sekerou a nožom (1999).

K parodickým textom P. Pišťanka a D. Taragela možno priradiť i prozaicky debut Igora Otčenáša *Kristove šoky* (1991), v ktorom I. Otčenáš podobne ako P. Pišťanek demýtizuje slovenský vidiek a dobu tzv. reálneho socializmu. Na rozdiel od mnohých debutantov tohto obdobia sa P. Pišťanek ani D. Taragel netaja úsilím o predajnosť

162 MIKULA, V. - MÁJEKOVÁ, H. - MIKUOVÁ, M.: Úvodná štúdia. Slovenská literatúra. In: Slovník slovenských spisovateľov.: Libri, Praha 1999.s 31.

163 JENČOVÁ, E. – ZAJAC, P. Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: *Slovenské pohľady*, 1989, roč. 105, č. 2, s. 64.

164 SOUČKOVÁ, M.: *P/r/ózy po roku 1989.*: Ars Poetica, Bratislava 2009., s. 18.

165 MIKULA, V. - MÁJEKOVÁ, H. - MIKUOVÁ, M.: Úvodná štúdia. Slovenská literatúra. In: Slovník slovenských spisovateľov.: Libri, Praha 1999, s 32.

svojich knih, ktoré neskôr manifestuje v „brandistickej“ podobe M. Hvorecký.¹⁶⁶ Ten tematizuje vo svojich prózach aktuálne problémy doby (závislosť od sitcomov, globalizácia, hypemarkety a pod.) a zároveň redukuje knihu na tovar pre tzv. cieľovú skupinu čitateľov, pre ktorý je charakteristický napínavý, akčný príbeh, informačná nasýtenosť a vizualizácia postáv i prostredia. Vytvára vo svete plnom značiek vlastné logo (kampaň okolo druhej prózy *Lovci a zberači* 2001) i v grafickej podobe (ilustrovaný čiarový kód na obale produktu). Vo svojom debute *Silný pocit čistoty* (1998) upútal tzv. poetikou coolness,¹⁶⁷ prvkami cyberpunku a sci-fi či generačnou výpoveďou prezentovanou jazykom ovplyvneným elektronickými médiami. Využíva postupy pop-kultúry, ktorú sa usiluje prekonať ironickým a sarkastickým modelovaním motívov a intertextuálnou nadväznosťou najmä na postmodernú fikciu.

V 90. rokoch nevznikajú v slovenskej literatúre nové smery. Niektoré postmoderné postupy využívali P. Hruz a P. Viliovský už na konci 60. rokov, neskôr najmä P. Jaroš či D. Mitana. Postmoderna je kontinuálna v tom zmysle, že neusiluje o popretie moderny, ale na ňu i na predošlé obdobia literatúry intertextuálne naväzuje – aj parodickým spôsobom. V literárnovednej percepcii sa okrem postmodernej tvorby autorov diskutuje o poetike coolness,¹⁶⁸ o próze tzv. genitalistov¹⁶⁹, o okruhu autorov *Materničného čítania*,¹⁷⁰ o hnutí tzv. malého románu¹⁷¹ a tzv. text generation.¹⁷² Ide však o rôzne terminologické pomenovania diel zväčša tých istých autotorov, prozaikov, ktoré súvisia s ich autorskou (parodickou, demystifikačnou, intertextuálnou) poetikou. Zdalo by sa, že debuty P. Pišťanka, D. Taragela, I. Otčenáša, T. Horvátha, P. Macsovszkého, Ballu, M. Vadasa, E. Erdélyiho, Toma von Kamina, M. Kasardu, V. Klimáčka, P. Pavlaca, J. Minárika, M. Šveca, Karola D. Horvátha, S. Lauríka, A. Baviho Paina a ďalších autorov sú kreované diametrálne inak ako texty publikované 80. rokov, no nie sú

166SOUČKOVÁ, M.: *P/r/ózy po roku 1989: Ars Poetica*, Bratislava 2009. s. 19.

167Tamže, . s. 19.

168RASSLOFF, U.: *Poetika coolness? Mladá slovenská próza po roku 1989*. In: RAK, roč. 4, 1999, č. 5. s. 24-32.

169BEASLEY-MURRAY, T: *Súčasná slovenská literatúra, iabolská zmluva s teóriou a genitalisti*. In: RAK, roč. 5, 2000, č. 5s. 10-19..In:SOUČKOVÁ, M.: *P/r/ózy po roku 1989*. Bratislava: Ars Poetica, 2009. s. 22.

170CHROBÁKOVÁ, S.: *Literatúra v diskusii I.*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 46, 1999, č. 1, s. 1-14.

171HAMADA, M.: *Marek Vadas: Malý román. Konfrontácie H/B*. In: *Romboid*, roč. 30, 1995, č. 6, s. 36-37.

172ŠRANK, J.: *Poéma fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu)*. In: *Romboid*. Roč. 35, 2000, č. 6. s. 19 – 30.

„prelomové“ v širšom kontexte slovenskej a svetovej literatúry. Ak bola naša literatúra v minulosti vážna a písalo sa na objednávku, tak je predpoklad, že reakciou na tento jav v ponovembrovej próze je ničím neobmedzená, ironická, inter- a intratextuálna autorská hra.¹⁷³ Napokon, postmoderná neviera v postihnuteľnosť celku okolitého sveta svedčí tiež o skepticko-kritickom postoji autorov tejto navonok smiešnej hry a *„radostné hlásanie autorovej smrti bude najskôr prirodzenou reakciou na neznesiteľný moralizmus, ktorý sa skrýva za každým nástojením na autentickejšť“*.¹⁷⁴

V kontexte slovenskej literatúry po roku 1989 sa vyskytuje jav autorských dvojích (P- Pišťanek – D. Tragel, M. Vadas – E. Erdélyi, Samko Tále – Daniela Kopitáňová). Spoluautorstvo, presudonymizácia či dokonca kolaborácia tvorcov (Generátor X – básnická zbierka Hmlovina) súvisí s proklamovanou smrťou autora, s rôznymi textovými hrami a mystifikáciami. Demytizáciou autorského subjektu sa zároveň ruší ilúzia „pravdivosti“ textu.¹⁷⁵ Dominantný v ponovembrovej literatúre je krátky žáner – poviedka, novela. To neznačí jej krízu, skôr svedčí o zániku spoločenskej objednávky.

Mladí autori sa pohybujú v úplne iných rámcach ako ich starší kolegovia. Neobľubujú slovo „generácia“ a v ich chápaní predstavuje literatúra predovšetkým hru. Situáciu „postmodernej“ praxe v slovenskej literatúre a úvah o nej nemožno charakterizovať inak ako extrémne difúznou, a teda aj paradoxnú. Nie je to však nijaká slovenská rarita. Do tejto permenetne otvorenej zóny rovnako patria tí autori, ktorí sa k nej blížili viac-menej len intuitívne, ako D. Tatarka, R. Sloboda či J. Ondruš, alebo v nej zotrvali len napísaním jediného diela ako J. Silan (román Opustený dom). A tí, čo sa od začiatku držia jej filozofie ako P. Macsovszky a T. Horváth. Z perspektívy našej tradície možno predpokladať, že najpravdepodobnejšie aj postmoderna zostane len okrajovou exkluzívnou tendenciou ako v minulosti symbolizmus, poetizmus, nadrealizmus či konkretizmus a znovu nad ťažkou a riskantnou slobodou nezávislého individuálneho existovania zviťazí podobnosť myslenia a interpretácie sveta v zabehaných koľajách kolektivistických konvencií a ilúzií.¹⁷⁶ Zvyšuje sa frekvencia metanarácie v textoch, hľadajú sa odpovede na otázky, aké (mikro)svety existujú a ako sú usporiadané. Z tohto

173SOUČKOVÁ, M.: P/r/ózy po roku 1989: Ars Poetica, Bratislava 2009, s. 22.

174MIKULA, V.: Od baroka k postmoderne: L. C. A. , Levice1997, s.136.

175SOUČKOVÁ, M.: P/r/ózy po roku 1989: Ars Poetica, Bratislava 2009, s. 22.

176MARČOK, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III: Literárne informačné centrum, Bratislava 2004 s. 65.

hľadiska sa slovenská literatúra podľa Žilku vyrovná svetovým trendom.¹⁷⁷

Vývin slovenskej literatúry dnes nie je v kríze. Niektorým kritikom chýba generačné zoskupenie, z ktorého by mohli vytvoriť mozaiku literárnej tvorby. My sa však pýtame prečo? Autori tvoria ako samostatní jedinci, a sú to práve ich diela, z ktorých sa dajú „vyčítať“ znaky literatúry. Je určite fakt, že máme dočinenia s „organizovaným chaosom“, a spomínané „odcenzúrovanie“ môže mať za následok nekvalitnú tvorbu. Máme na mysli tzv. „ženský román“. Literatúra na Slovensku je živá a zdravá. V kapitole Od modernizmu k postmodernizmu sme uviedli, že dnešný autor je v úplnej inej situácii ako autori v minulosti. Predáva svoju tvorbu. Takže by sa mohlo zdať, že dnes nie je ani tak podstatné, čo sa napíše, ale ako sa to dokáže predat'. Samozrejme, niektorí autori túto možnosť vedia dobre využiť. No zastávame názor, že kvalita, nech je akokoľvek utláčaná komerčným predajom so silným marketingom, sa pozná. Je len na čitateľovi, akú si zvolí.

¹⁷⁷ŽILKA, T. Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. 1. vyd. : Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995, s. 152.

4. Pohľad literárnej kritiky

Diela Petra Pišťanka vzbudili na Slovensku nezvyčajný ohlas ako u čitateľov, tak u literárnej kritiky. „*Nenašiel som v texte ani jednu štylistickú chybu, ani jedno miesto, ktoré by vybočovalo zo základnej tóniny – je to tónina silne tvrdá, ... a neodolateľne donucuje k smiechu, miestami až k stavom, ktoré človek pociťuje po náhlom vyzdravení, po utišení bolesti zuba alebo hlavy. Každá veta má svoje miesto, je zaradená ako rímsky vojak do zostavy, a každá je perfektná, ako dobre vycvičený rímsky legionár. Tomu sa hovorí technika.*“¹⁷⁸ Peter Darovec vo svojej kritike konštatuje: „*jedným z primárnych autorových zámyslov pri vstupe do sveta literatúry bolo vystrúhnuť zaucho verejnému vkusu, vysmiať sa vymysleným zložitostiam myslenia vymyslených postáv, ktoré zaplňajú vážne sa tváriace knihy.*“¹⁷⁹

V ponovembrovej situácii, kedy sa v literatúre začína šíriť „detabuizácia“ a autori môžu prakticky zo dňa na deň publikovať texty, za ktoré by v minulosti skončili v žalári nielen oni, ale celá ich rodina, už nie sú limitovaní dobou. Pišťanek chce šokovať. A šokuje. Aspoň, pokiaľ ide o jeho prvú knihu z trilógie *Rivers of Babylon*.

4. 1 Rivers of Babylon

V prvom dieli sa stretávame s Ráczom, dedinským chlapcom, ktorý dostáva úlohu, a po jej splnení sa môže oženiť s dievčaťom. Odchádza teda do mesta. Od kotolníka sa „dopracuje“ až k hotelierovi. Pomôže mu k tomu jeho „sedliacky rozum“, u Pišťanka „*priamočiara hrabivosť*“¹⁸⁰ a on tak víťazí nad nástrahami mestských fiškálov. Peter Pišťanek paroduje staré známe „pocitovou a statočnou prácou ...“ a nahrádza ho novým, teda minimálnou a hocijakou cestou prísť čo najrýchlejšie k majetku a k moci. Zobrazuje „podsvetie“, odvrátenú tvár spoločnosti, aktérmi sú zlodeji, veksláci, výpalníci, Cigáni a prostitútky. Autor využíva expresívnu lexiku, podľa ktorej vieme odhadnúť, asi v akej spoločenskej vstve sa pohybujeme. Prvá časť trilógie,

178SLOBODA, R.: Pohľad tretí: Niekoľko poznámok k Riekam Babyonu. In: Dotyky, roč. 4, č. 2, 1992, s. 40.

179DAROVEC, P.: PETER PIŠŤANEK A BUDOVATEĽSKÝ ROMÁN. IN:FÓRUM ITERÁRNEJ KRITIKY II: F. R. & G. spol. s r. o., Bratislava 1994, s. 19.

180 Tamtiež, s. 24.

zameriavajúca sa na postavu Rácza a jeho nemorálnej cesty k bohatstvu, by sa dala zhrnúť slovami: Prišiel som, videl som a zobral som si všetko, čo sa mi páčilo a ešte niečo navyše. Podľa Marčoka Pišťanek „jasnozrivo poukázal na krutosť a zvrátenosti, akých sú schopní rovnako topiaci sa prominenti starého režimu ako podnikavci bez zábran...“ Pišťanek svojím strohým, úsečným štýlom vytvoril originálne prostredie a postavy, karikatúry všetkých vrstiev spoločnosti a hlavne našej spoločnosti.

Pišťankov debut *Rivers of Babylon* (1991) iste naplnil autorove očakávania, kniha sa stala komerčným hitom, azda i kultom.

Výberom špecifického románového prostredia a využitím skutočne expresívneho slovníka, ktorý k tomuto prostrediu patrí, sa vo svojej dobe ukázal byť natoľko výrazný, že sa prvotná percepcia knihy i diskusia o nej sústredila práve na tieto zložky textu. Provokačne môže vyznieť i fakt, že Pišťanek sa netají snahou, aby sa jeho knihy dobre predávali. Veď predsa i slovenský spisovateľ musí z niečoho žiť. Pišťanek promptne zareagoval na absenciu cenzúry a pragmatizmus trhu a azda preto sa jeho debut stal v krátkom čase bestsellerom.¹⁸¹

Vráťme sa k téme „originalita“. Či už je čitateľ naivný, nepozorný alebo vysoko inteligentný a fundovaný, obom má dielo čo ponúknuť. Možno ho čítať ako:

- „rozprávku naruby“: hlúpy Rácz/ Jano ide do sveta na skusy, nájde si svoje miesto, zbohatne, ožení sa, má rodinu, no nezmúdrie.
- kriminálny príbeh zaplnený menšími (taxikárčenie na čierno) či väčšími (prostitúcia, vraždy) kriminálnymi aktivitami postavičiek „z mokrej štvrte“ a paródiu na mafiánske príbehy typu Krstného otca (Ráczovi podriadení mu dokazujú vernosť odrezaním prstu).
- paródiu a výsmech z budovateľských slovenských románov (F. Kráľ: Bude ako nebolo).
- pornografický román: so sexom sa čitateľ stretáva v najrôznejších, zväčša brutálnych formách, vo všetkých troch častiach. V *Rivers of Babylon 3* (Fredyho koniec) je sex zobrazený už ako „ťažký biznis“ Fredyho a Video-Urbana. Opisujú sa scény z natáčania i scenáre.

181SOUČKOVÁ, M.: P/r/ózy po roku 1989: Ars Poetica, Bratislava 2009, s. 107.

4. 2 Rivers of Babylon 2 (Drevená dedina)

V ďalších pokračovaniach Rivers of Babylon 2 (Drevená dedina) (1994) a Rivers of Babylon 3 (Fredyho koniec) (1999) posunul autor tematický záber svojej prózy do bezprostrednej súčasnosti. „*V nich však jeho pôvodne punkovo nemilosrdný pohľad na skutočnosť začal „mäknúť“ smerom k atraktívnejšej exotickosti a zábavnosti, pričom neskúsený čitateľ nemusí rozpoznať, že ide o parodizáciu iluzívnych pohľadov na svet, ktoré mu ponúka bulvárna tlač, reklama a zábavná filmová a knižná produkcia.*“¹⁸² Tak, ako nám v prvom dieli Pišťanek bez okolkov naservíroval parodiou na rozprávku a mafiánske príbehy, tak nám v druhom dieli „predvedie“ gýč so všetkým, čo k tomu patrí.

Peter Zlatoš v už spomínanej ankete RAK-a pripomína jednu z recenzných polemík, ako si Boris Filan „*ťažkal na Pišťanka, že vie viac o kuričoch ako o kurvách a odporučil mu, aby si vzdelanie v tomto smere patrične doplnil. A Pišťanek – ako slušne vychovaný slovenský autor – si Filanove „kritické postrehy“ zobral k srdcu. V druhom pokračovaní románu nenájdeme už žiadnu fundovanú zmienku o konštrukčných osobitostiach vykurovacieho systému Stanford-Schroeterovho typu hotela Ambassador, zato sa detailne oboznámime s bizarnými sexuálnymi praktikami v perverz-centre Justína, ktorého majiteľkou je Silvia, Ráczova prvá mestská frajľa.*“¹⁸³ V druhej časti sa skutočne stretávame viac so sexom, ktorý autor dovedie „do dokonalosti“ v tretej časti Fredyho koniec. Azda by sa dalo povedať, že tak ako sa v lyrizovanej próze (Švantnerova Nevesta hôľ) opisuje príroda takmer ako jedna z postáv, žijúca vlastným životom, tajomná a nespútana, tak sa v trilógii P. Pišťanka opisuje sex. Nedočkáme sa žiadnej „nežnej“ romantiky. V Pišťankových knihách sa vždy ide „tvrdo na vec“. Sex, hoci v predstavách, je animálny akt zmocnenia sa druhej osoby. A nezáleží, či sa ženy zmocňuje jej manžel, milenec, zákazník či opitý pivár.

V naznačenom smere sú motívy pohlavného styku postáv stvárané zväčša odpudzujúcim spôsobom.¹⁸⁴ „*Ukojený Fraňo Fčilek medzitým u Paničky skončil a*

182 MARČOK, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III: Literárne informačné centrum, Bratislava 2004, s. 278.

183 90. roky v slovenskej literatúre. In: RAK, roč. 2, 1997, č. 5, s. 38.

184 SOUČKOVÁ, M.: P/rôzy po roku 1989 Ars Poetica, Bratislava 2009, s. 124.

odchádza ...Eržika príde do kotolne a vojde kumbálu. Pristupuje k Paničke. Panička na ňu upiera meravý pohľad a nekašle. V pootvorených ústach sa jej belejú suché zuby. Jedna umelá mihalnica sa jej odlepila a visí z očného kútika. Scvrknuté prsia a prepadnuté ploché brucho má pokryté niekoľkými chladnúcimi striekancami Fčilekovho semena“ (s. 142). Panička zomiera v kotolni počas súložie. Pociť hnsu umocňuje prostredie: malá, zatuchnutá izba, kumbál v kotolni. Sex sa tu stal spotrebným tovarom. Estetika škaredého je umocnená adjektívami „suché“ zuby, „scvrknuté“ prsia, „prepadnuté“ brucho. Autor využíva vizualizáciu, a tak v čitateľovi vyvoláva pociť „nečistoty“ a hnsu.

„Hnus tu nie je v opozícii s krásou, ale dostáva sa do textu na princípe hnusné v opozícii s ešte väčším hnusom. Aj realizmus je nahradený hyperbolizmom.“¹⁸⁵ Druhá časť ubezpečila Milana Hamadu v tom, že „texty uvedené pod firemnou značkou P. P. predstavujú dokonalé výrobky konnzumnej masovej „literárnej produkcie“.¹⁸⁶ S čím nám ostáva len súhlasiť, no súhlasiť afirmatívne.

4. 3 Rivers of Babylon 3 (Fredyho koniec)

Tretia časť trilógie Rivers of Babylon (Fredyho koniec) je rozdelená na dve knihy. Ponúka sa tu paralela s produkciou svetových kníh, napr. J. K. Rowlingovou, kedy sú knihy stále hrubšie a hrubšie, čo však už nemusí platiť o kvalite obsahu. V porovnaní s prvým dielom sa dištancia autora prehlbuje. Autor dáva čoraz očividnejšie najavo štylizovanosť textu. Rácz už nie je len silná osobnosť, s ktorou sa mohol čitateľ prvého románu svojím spôsobom stotožniť. Mnohé situácie sú v druhom a treťom diele prezentované s ohľadom na predošlú časť, postavy sa môžu poučiť z činov, ktoré vykonali v inom diele, napr. „drsný“ prehovor Rácza k svojmu synovi, ktorý nechce ísť na internátnu školu. Rácz vysvetľuje, ako sa z neho stal „obávaný“ podnikateľ: „*Ked' on, Rácz, prišiel do tohto mesta, v knihe Rivers of Babylon, tak vôbec nikoho nepoznal. Bol sám ako prst. Býval v kumbále za kotolňou! Každý hľadel, ako ho ogabať! Ale on, Rácz, sa nedal! Lebo je čo? Lebo je inteligentný! Napokon sa vypracoval! Za celý ten*

¹⁸⁵BAUDRILLARD, J. 1997. s. 20 In: SOUČKOVÁ, M.: P/r/ózy po roku 1989: Ars Poetica, Bratislava 2009, s.123.

¹⁸⁶HAMADA, M.: Konfrontácie H/B, Romboid, 30, 1995, č. 5. s. 46.

čas našiel len jednu bytosť, ktorej mohol dôverovať a ktorá ho vysoko ľúbila. Áno, Karolovu matku! Kvôli nemu, Ráczovi, dokonca odišla z vysokej školy!“ (s. 10) Okrem „návratu“ do prvej časti je tu postava Rácza parodovaná samotným Ráczom, navyše jeho argumenty vyznievajú humorne. Jeho rečnícka otázka: „Lebo je čo?“ nám poskytne aj inú odpoveď na konci prehovoru: jeho žena, musela kvôli nemu odísť z vysokej školy. Rozhovor so synom je tak paródiou odovzdávania „skúseností“ z otca na syna.

V treťom dieli sa čitateľ stretne s vymyslenou krajinou Džundža. Dejová línia je epicky rozvláčna a paralela s mimoliterárnou realitou je len miestami presvedčivá.¹⁸⁷ Paródia na literárne texty s národnou tematikou sa javí ako účinitejšia: „– Kristus bol veľký bojovník, – povedali pán farár – a žiadnu krivdu nenechal nepotrestanú... A Slováci sú vyvolený národ boží. Ved' aj Mojžiš bol Slovák. Kamil Mojžiš-Červenka z Hornej Nápravy je jeho vzdialený príbuzný.“ (s. 196) Paródia je obsiahnutá aj v menách džundžianskych Slovákov (Geľo Todor-Lačný-Dolniak, Fredo Sirovec-Molnár a i.). Záver trilógie je tradične rozprávkový. Každý dostane, čo chcel: Fredy má konečne svoju „bandu“, ktorá mu bola v detstve odoprená, Rácz sa stáva „olejový kráľom“, Urban „čeká na svoju sestřenku Tinu v Domažlické jizbe“ a z džundžianskych lovcov sa celkom prirodzene stali robotníci na naftových poliach.

V trilógii nevystupuje ani jedna pozitívna postava, každá karikovanou formou „vlastní“ nejaký neduh: Rácz je buran, opica v „oblekoch z najušľachtilejších látok“, Fredy je mentálne narušený fetišista. U Silvie môžeme badať mierny posun, sama sa vypracovala z prostitútky v Ambasadore na majiteľku perverz-centra Justína.

Pre svoju víziu apokalyptického úpadku života si našiel aj adekvátne „poklesnuté“ polohy rozprávania, ktoré majú svoje korene v žánroch triviálnej literatúry (komiks, dobrodružná literatúra, rozprávka, krčmový humor, pornografia, thriller, ohlupujúci štýl reklamy a pod.) a sú príznačné pre buričsky a antiliterátsky zameranú tvorbu v štýle punku.¹⁸⁸ Hrubosť a neprimeranosť výrazu môžu na pozadí tradičnej ilustratívno-evokačnej prózy pôsobiť samoučelne a šokujúco, no je to jeden zo spôsobov, akými môže súčasný spisovateľ liečiť čitateľa z naivnej túžby po pohodlí či iluzívnom šťastí a vracať mu zmysel pre krutosť a tragiku života, pred ktorými niet úniku.

¹⁸⁷SOUČKOVÁ, M.: P/r/ózy po roku 1989: Ars Poetica, Bratislava 2009, s. 113.

¹⁸⁸MARČOK, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry IIILiterárne informačné centrum, Bratislava 2004, s. 278.

Uvažovať možno tiež o funkčnosti postupov populárnej literatúry v ďalších častiach trilógie. Kvalitatívny zostup súvisí s opakovaním autorského postoja i s prekročením miery detabuizácie. Perverzné pornografické scenáre v tretej časti nemožno vnímať len vo vzťahu k prototextu, t. j. ako jeho paródiu. Sú taktiež prvolánovým prostriedkom na upútanie čitateľa. Pišťanek nepochybne chce písať plnohodnotnú literatúru, svojským, nevážnym spôsobom vyjadriť svojský, možno i vážny pohľad na svet.

5. Pásmo rozprávača vo vybraných dielach

Okrem intertextuality, satiry, estetiky škaredého a násilia môžeme sledovať nové, iné chápanie rozprávača, narátora. Žilka úvádza, že deštrukcia žánrovej schémy sa realizuje nielen narušením noriem, ale aj prostredníctvom zachovania istých stôp už existujúcich štruktúr, vpísaných, inskribovaných do nového diela. Keďže súbežne s neustálym vývinom intermediality sme svedkami aj rozkladu, dekonštrukcie ustálených žánrových modelov, je podľa Žilku na mieste považovať o podnetoch dekonštruktivizmu pre súčasné štylistické, poetologické a semiotické výskumy a analýzy. Nejde však o totálne negovanie štruktúry, skôr o „znovučítanie“, „preverovanie“ istých pojmov a postupov, ktoré sa zdajú byť stabilné a nemenné. Od roku 1985 dochádza k novému prevrstveniu termínov a kompozičných rovín v rámci štylistiky. Namiesto makrokompozície (rozprávanie (narácia), opis, charakteristika a úvaha) a mikrokompozície (problematika členenia a odstupňovania textu, čiže rozčlenenie umeleckej prózy na pásmo rozprávača a pásmo postáv) sa začína hovoriť o architektonike a tektonike textu. Architektonika (vonkajšia výstavba textu, výsledný celok, stavba i jazykový prejav¹⁸⁹) predstavuje vyššiu rovinu textu ako tektonika (vnútorná výstavba diela), čiže absorbuje slohové postupy a slohové útvary. Tektonika zahŕňa v sebe pásmo rozprávača a pásmo postáv. Pásmo rozprávača zahŕňa autorskú reč, polopriamu reč, nevlastnú priamu reč a zmiešanú reč. Od nich sa aj graficky (úvodzovky, pomlčky) vyčleňuje priama reč, t. j. tá časť prózy, kde autor necháva postavy hovoriť a vyslovovať svoje myšlienky. Hoci vieme, že narátor je základnou epickou kategóriou, potvrdzuje to aj teoretická úvaha o rozprávačovi: prisudzuje sa mu podobná funkcia ako režisérovi pri inscenácii dramatického textu – v prozaickom diele je nad ním autor a pod ním postavy.¹⁹⁰ Ale ak je rozprávač základnou epickou kategóriou, tak potom, v rámci hierarchie javov, pojmov sa nemôže bezprostredne viazať iba k tektonike, ba ani k architektonike – funkčne stojí vyššie ako postava,¹⁹¹ ako samotný príbeh, dej, resp. prostredie. František Všetěčka pokladá rozprávača za istý druh postavy.¹⁹² Mistrík a Všetěčka uplatňujú

189FINDRA, J.: Architektonika jazykového prejavu. Dostupné na: <http://www.e-obce.sk/clanky/778.html>

190MISTRÍK, J.: Štylistika: SPN, . Bratislava 1985, s. 326.

191MISTRÍK, J.: Štylistika: SPN, . Bratislava 1985.

192VŠETEČKA, F.: Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela: Slovenský

diametrálne odlišné hľadiská. Z toho vyplýva, že štylistika a literárna veda sa niekedy úplne rozchádzajú, akoby skúmali celkom iný materiál. Hoci skúmaným predmetom je stále kompozícia či kompozičná výstavba. Autor stojí hierarchicky vyššie ako rozprávač. Pripustíme teda možnosť, že v texte sa okrem pásma rozprávača vyskytuje i „pásma autora“, kedy pôjde o úvahy, komentáre autora a druhotne o rozprávača.

5. 1 Rivers of Babylon

Priama reč je situačný prehovor postáv, je to citát, ktorý sa rozprávač vkladá do textu. Kolokvíjne osoby prehovárajú v 1. a 2. osobe, uplatňujú sa v nej všetky časy. Postavy vyjadria to, čo by inak rozprávač musel zdĺhavo opisovať. V klasickej próze býva priama reč vydelená uvodzovkami. V *Rivers of Babylon* sa však priama reč nijak nevyčleňuje. Príkladom na priamu reč môže byť nasledujúci úryvok: „*Čo ja viem? zasmaje sa Rác. No jasné, prikývne Urban. Vtedy bola tá razia. Aj ja som utiekol sem dolu. Tie prachy patrili nejakému vexlákov. Skryl ich do kvetináča, aby ich nenašli u neho. Potom sa po ne chcel vrátiť. To je jasné.*“¹⁹³ I keď priama reč nie je graficky vyčlenená, tak na základe uvedených pravidiel ju vieme rozlíšiť od pásma rozprávača. Zaujímavé je, že veta rozprávača sa uvádza malým písmenom „*zasmaje sa Rác*“, i keď predchádzajúca je ukončená interpunkčným znamienkom. Tu si môžeme byť istí, že prvý prehovor patrí postave a druhý rozprávačovi. O výpovedi po prehovore druhej osoby môžeme opäť polemizovať.

Polopriama reč sa vkomponováva do pásma rozprávača, nevydeľuje sa: „*Rác pokojne zdvihne hlavu a prestane si pozorovať nechty na pravej ruke. Keď sa on, Rác, vráti, povie nevzrušene, a niečo sa dozvie, veď Bartaloš vie, čo má na mysli, zbije ho. Ba možno aj zabije. Eržika bude jeho, Rácove, deti rodiť, to nech si Bartaloš zapíše za uši!*“¹⁹⁴ Splýva s tzv. autorskou rečou a stáva sa tak prostriedkom dynamizácie textu. Výpoveď je vecná a strohá, má gradujúcu tendenciu. Veta: „*Ba možno aj zabije*“ by mohla patriť postave i rozprávačovi. Tým, že nám chýba grafické vymedzenie reči postáv, sú signály ťažšie rozpoznateľné. Nestretneme sa tu a ani inde v texte s opisom

spisovateľ, Bratislava, 1986. In: ŽILKA, T.: RECEPTY RELÁCIE SÚČASNEJ PRÓZY. Romboid, roč. 25, 1990, č. 1. s. 85.

193 PIŠTÁNEK, P.: *Rivers of Babylon*: Archa, Bratislava 1991, s. 56.

194 Tamže, s. 17.

vnútra postáv, Pišťanek uplatňuje marionetový princíp. Postavu „zoberie“ z jednej scény do druhej (či prostredia). Postavy sa nevyvíjajú duchovne. Po tejto stránke rovnaké. Ich zmeny sú vonkajšie. Sú však plastické, majú schopnosť prežiť v hocijakom prostredí. Nevlastnou priamou rečou sa vyjadruje vnútorná reč postáv: „*Teraz môže prísť riaditeľ, napadne mu. On, Rácz, by ho prerazil na dve polovice! Veru, z hotela tu ešte neboli kľučkať o teplo! Nech ich však boh chráni, poslať Ďulu!*“¹⁹⁵

V *Rivers of Babylon* je narácia priamočiara, vety sú krátke a jednoduché. „*Áno, tak je. Chcel by. On, Rácz, ju ľúbi a ona jeho tiež ľúbi. On, Rácz, je vyslúžený vojak, zachovalý. Má dáky ten majetoček. Nie je bohatý, ale ani chudobný.*“¹⁹⁶ Ako prvé si môžeme uvedomiť tautologické opakovanie zámena s podstatným menom v prístavku „On, Rácz“. Hovorení a myslenie o sebe v tretej osobe dostáva novú dimenziu vo výrazoch, v ktorých postava o sebe uvažuje ako o inštitúcii. Výpovedná hodnota je prvoplánová, rozprávač iba stroho definuje vzťah dvoch osôb. Parodicky pôsobí adjektívum „zachovalý“, umiestnené až na konci výpovede a deminutívum „majetoček“. Pri textoch P. Pišťanka musíme chtiac-nechtiac „prepínať“ jeden kanál na iný, napr. ako program v televízii či rozhlase. Výpovede postáv, výpovede rozprávača a postáv, ktoré na seba berú úlohu rozprávača odkazujú, parafrázujú iné diela, napr. Tri gaštanové kone M. Figuli. Rácz musí tiež splniť úlohu, aby dostal Eržiku za ženu. Bartaloš by mohol byť obdoba Jana Zápotočného. Rácz sa podobne ako Peter z Troch gaštanových koní chce vrátiť (na začiatku) na dedinu aj s nadobudnutým majetkom. V jeho vzťahu s Eržikou tiež nedôjde k intímnemu zblíženiu. Ďalší rozdiel je zobrazenie dediny. V *Rivers of Babylon* už zďaleka nie je taká „čistá“, postavy sú chamtivé a vypočítavé, napr.: „*pyšný dedinský mäsiar Kišš*“, čo však môžeme vnímať nie ako negatívnu charakteristiku, ale skôr hyperbolizáciu, karikatúru, grotesku ľudských slabostí, ktoré by samy o sebe mohli byť tolerovateľné.

Rozprávač v *Rivers of Babylon* neopisuje sled udalostí obširne, jeho rozprávania je plynulé, t. j. bezprostredným, priamym podaním referuje resp. opisuje skutočnosti v epicky zhustenom, strohom vyrozprávaní deja v krátkych, akoby len v nevyhnutnej miere rozvitých vetách s dôrazom na výpovedný aspekt vecnosti i hovorovosti zároveň: „*Rácz nepovie nie. Znesie ani kôň. Štrgnú si. Chcem sa oženiť a odsťahovať... Starému*

¹⁹⁵Tamže, s. 61.

¹⁹⁶Tamže, s. 15.

*človeku treba lásky. Mladému zase peňazí. Taký je život, zaľozofuje si Donáth. Rum ho rozveselil.*¹⁹⁷ Ráczov pobyt v meste naznačuje, ako sa dajú prepojiť sujetové konvencie ľudovej rozprávky na jednej strane a klasického či socialistického a magického realizmu na strane druhej. Ak je rozprávka padnutým mýtom, tak Ráczov príbeh je naturalisticky podanou padnutou rozprávkou.¹⁹⁸

V Rivers of Babylon postava preberá funkciu rozprávača, keď úvod patrí rozprávačovi: *“Zima je tuhá. V noci napadal sneh. Záveje sú vysoké vyše metra...”*¹⁹⁹ a ďalej už rozpráva postava (riaditeľ vo svojej kancelárii, v ktorej sa nekúri): *„Tvár má nalepenú na skle a sleduje dianie na dvore a pred vchodom do kotolne. ...Na rukách má pluzgiere, chrbát mu mrzne. Po hoteli behá v otepľovačkách.... Chrbtom sa šúcha o steny, opatrne nazerá za roh.”*²⁰⁰

Postava Rácza po zmene svojho statusu – z kotolníka na „neobmedzeného“ pána hotela Ambassador sa presťahuje do apartmánu. Rozprávač túto zmenu uvádza len na základe zmeny zovňajšku: *„Potom sa oblečie do nových šiat, čo si bol priniesol zdola. Sú to voľné, kriľavo oranžovo-zelené módné tepláky s bundou. Na chrbte sa skvie nápis AMERICAN FOOTBALL.”*²⁰¹ Na ukážke môžeme sledovať navrstvenie sémantických fragmentov, kedy rozprávač paroduje „poctivú prácu“, štýl obliekania, ktorý je typický pre vekslákov a postavy pasákov z filmov. Postavy, predovšetkým mužské, sú vždy nejak fyzicky deformované, hyperbolizované, tak i Rácz má „gulatú hlavu“ a „veľké uši“, ktoré pôsobia rušivo.

Zaujímavo zobrazená je postava „riaditeľa“, ktorý sa snaží vystupovať ako silný, mocný muž.. ktorý chce byť svojim zamestnancom „dobrým vládcom“. Nejde mu to, čo ešte viac pridávan na jeho grotesknosti Postupne degraduje, ocitá sa v nemilosti hoteliera, začne loviť zvieratá v okolí hotela a spriadať plány na odchod na severný pól. Druhá rovina textu je paródia na osoby protekčne dosadené na určitú pozíciu. Riaditeľa „zosadí“ Rácz, chlapec z dediny. Psychiku postavy rozprávač vykresľuje s ľadovým odosobnením. Postavy sa so svojou situáciou zžívajú, nie je nám známy ich psychický

197Tamže, s. 19.

198DAROVEC, P.: PETER PIŠŤANEK A BUDOVATEĽSKÝ ROMÁN. IN:FÓRUM ITERÁRNEJ KRITIKY II: F. R. & G. spol. s r. o. , Bratislava 1994. s. 23.

199PIŠŤANEK, P.: Rivers of Babylon. Archa, Bratislava 1991, s. 74.

200Tamže, s. 75.

201Tamže, s. 91.

stav.

V *Rivers of Babylon* je často využívaná zmiešaná reč, v ktorej je reč postavy skrytá a vyzerá ako rozprávanie rozprávača: „*Špáršvajn sa im podlízavo pchá do riti. Bojí sa ich. Keď u neho parkujú so svojimi rozbitými žigulákmi, ani nemusia zaplatiť. Špáršvajn nad nimi iba s úsmevom kývne rukou, ale v duchu plánuje.*“²⁰² Zmiešanú reč Pišťanek využíva aj pri vnútorných monológoch postáv: „*Na parkovisku trávieva celé dni. Neraz i šestnásť hodín denne. Je súkromník. Lakomý. Voľný čas nepotrebuje. Načo by mu bol? Frajerku nemá, je tučný a hlúpy.*“ Postava Špáršvajna vnútorným monológom objasňuje svoje „pracovné nasadenie“. Monológy zhusťujú a dynamizujú dej, keď sa o postave dozvedáme niečo nové, čo by nám mohlo priblížiť a pomôcť pochopiť jej konanie. V *Rivers of Babylon* sú však i vnútorné monológy iba na povrchu, t. j. postavy neuvažujú o tom, čo je správne a vhodné, rozprávač ich štylizuje do úlohy, ktorú plnia. Hodnotenia „*lakomý*“, „*frajerku nemá, je tučný a hlúpy*“ nepatria postave, ale rozprávačovi, ktorý svoje hodnotenia preplietá pomedzi pásмо postáv.

Pišťanek zobrazuje rodičov svojich postáv často ako šetrivcov, čo platí aj v prípade Fredyho rodičov: „*Neraz sa mu večer nechce ísť domov k ešte lakomejším rodičom, ktorí od neho stále pýtajú peniaze...*“²⁰³ Toto skupánstvo sa prenáša, „dedí“: „*Fredy Špáršvajn vytiahne kalkulačku a ráta, o koľko peňazí príde za tie dva týždne. Kurva, povie rezignovane. Stále nie je schopný pochopiť, že dnes je tu naposledy.*“²⁰⁴

Jednou z vedľajších dejových línií je pomätenie sa Fredyho Špáršvajna zo straty parkoviska. Keď mu úradníčka prinesie rozhodnutie o tom, že mu ho národný výbor zas vracia, tak Fredy „*prudko rozchlípi dvere a zastane na prahu. Je oblečený vo vrecovinovej kutni, vychudnutý a divo zarastený. V tvári mu horia zlostné, krvou podliate oči. Zdvihne kostnatú ruku. Stojte, hriešnici! skríkne. Ni krok ďalej! Úradníčka i bufetári sa zastavia. Po čo ste prišli? osopí sa na nich pustovník. Svedomie sa vo vás pohlo? Po odpustenie sa priplazili? Niet už odpustenia! Koniec príde čoskoro. Obloha sa zatmie a zem začne pukať. Babylon bude spálený do poslednej mrte! Nik nesmie prežiť skazu! Zlorečené semeno Babylonu musí byť vyhubené!*“²⁰⁵ Špáršvajnova zjavná

202 Tamže, s. 81.

203 Tamže, s. 81.

204 Tamže, s. 114.

205 Tamže, s. 245.

paródia na sektárov a samozvaných prorokov v „kutni“ a „divo zarastených“ sa stupňuje priamou rečou postavy.

V prvej časti sa čitateľ stretáva s postavou Vandy-Tiráčky, s ktorou sa mohol stretnúť už v novele Muzika v knihe Mladý Dvôňč, ktorá vyšla roku 1993, teda dva roky po prvom dieli Rivers of Babylon. Postava Vandy-Tiráčky z Rivers of Babylon je vlastne dopovedaním životných peripetií sprostej Anče, alias Anny Prepichovej z Muziky. Vanda sa zamestná ako prostitútka v hoteli Ambassador. Spolu s Video-Urbantom a Evou-Kvapavkárou vytvoria milostný trojuholník. Ich „vzťah“ sa začína orgiami u Urbana: „*Video-Urban súloží zaťato, so zachmúrenou tvárou. Vanda-Tiráčka nerozumie jeho zlej nálade. Čo je s tebou? spýta sa, ležiac pod ním s rozťahnutými stehnami. Nič! povie Urban, prestane súložiť a zapáli si cigaretu...V kresle pri konferenčnom stolíku sedí Hurenssoon. Scvrknutý úd mu visí medzi stehnami.*“²⁰⁶

Postava Gunnara Hurenssoona, bohatého bisexuálneho Švéda, sa vysmieva zo Slovenska, Slovákov a Bratislavy: „*Tento malý národ s umelo hypertrofovanou a nepochopiteľnou národnou hrdosťou je národom nepochopených a svetom zneuznaných géniov, dumá. Všetci sa cítia byť niečím lepším, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Mladý kšeftár a čierny taxikár sa cítia byť umelcom. Svetlovlasá kurva zasa nikdy nezabudne zdôrazniť, že je pôvodne baletkou.*“²⁰⁷ Alebo inde: „*On, Hurenssoon, si myslí, že abstraktná hrdosť Slovákov na to, že Slovenky sú zväčša pekné, nemá opodstatnenie. Je to akoby Arabi stavali svoju národnú hrdosť na tom, že majú najviac piesku na svete.*“²⁰⁸ Vnútorňy monológ, kedy postava preberá úlohu rozprávača a polopriama reč v druhej ukážke sú úvahy autora sprostredkované cez pásmo rozprávača. Pišťanek sa vysmieva zo Slovenska, ale hlavne z jeho obyvateľov, ktorí nemajú žiadne opodstatnené dôvody byť na svoj národ hrdí.

Pred hotelom Ambassador kšeftujú cigáni s valutami. Cudzinca oklamú a on sa zúrivo vracia na miesto činu: „*Všetci sú si podobní na nerozoznanie... Každý je tučný, s fúzikmi pod nosom, oblečený do drahej bundy... Všetky cigánky sú ozrutné, hlučné... Keď zistia, čo za zlého cigána to okradlo cudzinca, prinútiť ho oni, dobrí cigáni, aby všetko vrátil. Pošlú to cudzincovi. A prečo na nich, na dobrých cigánov, cudzinec ziape?*

206. Tamže, s. 202.

207. Tamže, s. 94.

208. Tamže, s. 203.

*Aby oni, dobrí cigáni, nezavolali policajtov na svoju ochranu! Poznajú oni takých rasistov!*²⁰⁹ Polopriamou rečou je vyrozprávané správanie cigánskej komunity. Rozprávač ich delí na „dobrých“ a „zlých“, no podľa opisu môžeme súdiť, že všetci sú „zlí“. Humor spočíva v obrátení úloh, kedy sa vinník začne správať ako obeť. Satira „kričí“ z každého opisu a charakteristiky postáv. Aj besné súloženie Rácza a Lenky na verejných priestranstvách je opísané „akoby nič“, narátor nám len o niečo pritiahne kameru svojho rozprávania, aby ju zas mohol rýchlo nasmerovať inam: *„Inokedy sa spoja vo výťahu, ktorý ich vezie hore, do Ráczoého apartmán. Kým sa vyvezú hore, sú hotoví. Prijemne sa na to spomína. Čím viac spoločných spomienok budú mať, tým si budú bližší.*“²¹⁰ Treba ešte ozrejmiť, že postava Lenky, študentky, je paródiou na „zlatú striednu triedu“ sporiadaných občanov, študentov, ktorí sú znalcami umenia a lacných vín. Podobný gýč nachádzame aj v ich vzťahu, no ten nám narátor nepodáva tak okato ako napr. v Rivers of Babylon 2. Inteligentná a krásna Lenka spĺňa Ráczove požiadavky ako reprezentatívna manželka váženého a obávaného podnikateľa. Záver knihy je „klasicky“ rozprávkový. Opäť sme odkázaní iba na preferencie rozprávača, ktorý nám o jednej postave povie všetko, o ďalších sa len stroho zmieni. V prvej časti sa stretávame i so „skrytou reklamou“, keď nám je v epilógu naznačené, že „kolektívnym hrdinom“ sa pravdepodobne stane Alfréd Mešťánek. Podobné „skryté reklamy“ už využívala vo svojej Sirote podhradských Vansová. Toto môžeme chápať ako ďalšiu paródiu alebo ako upútavku na pokračujúci diel Rivers of Babylon 2 Drevená dedina.

5. 2 Rivers of Babylon 2 (Drevená dedina)

“ Tí z vážených čitateľov, ktorí sa náhodou zoznámili s románom Rivers of Babylon, môžu byť na začiatu tejto knihy právom zvedaví, či sa tu nebude hovoriť o pánu Ráczovi. Majú pravdu, nebude sa tu hovoriť o pánu Ráczovi. Prinajmenšom nie v takej miere, ako by mohol čitateľ, zhýčkaný prvou knihou, očakávať.“²¹¹ Pišťánek plynulo nadväzuje na dejovú líniu Rivers of Babylon. Narátor nás však upozorňuje, aby sme

209. Tamže, s. 80.

210. Tamže, s. 264.

211. PIŠŤÁNEK, P.: Rivers of Babylon 2 Drevená dedina: SLOVART, Bratislava 2009, s. 5.

nerátali s postavou Rácza. Príbeh sa musí vyvíjať ďalej. Postava Rácza nezmizne úplne, ostáva ticho v pozadí. Koniec-koncov i prostredie, v ktorom sa pohybujú ostatné postavy, je „prostredím Rácza“. Omnoho viac sa však autor venuje postave Fredyho Špáršvajna a prostrediu Drevenej dediny.

Prvýkrát sa spojenie „drevená dedina“ objavilo vo výrobnom románe Drevená dedina (1951) Františka Hečka. Dej sa odohráva na Orave – svoje rozprávačské schopnosti v ňom František Hečko celkom odovzdal do služieb komunistického mocenského systému. Dielo napísal ako „dar k IX. Zjazdu KSČ a KSS“. Výrobné romány vznikali ešte v ranej fáze socializmu, keď ponúkali utópiu neobmedzenej nadvlády tela a matérie nad duchom. Nenájdeme v nich vnútorné prežívanie, ale vonkajškové plánovanie a ovládnutie sveta strojmi. Nenájdeme v nich lásku, ale erotiku ako prirodzenú potrebu tela, ako ukojenie sexuálneho a rozmnožovacieho pudu. Idey a rozumové plánovanie nesú telá pudmi riadených živočíchov.²¹² Ideálny komunista sa potom (nielen vo výrobnom románe) vskutku správa ako anonymná súčasť kolektívneho mechanizmu. Naučené ideály supľujú inštinkt, telo ostáva telom, lebo podľa darwinovskej teórie je napriek vonkajškovým zmenám vo svojej schopnosti prežiť večné práve ono a nie duša. Ondrej Ončo v Drevenej dedine stelesňuje heslo nekompromisnej revolúcie, podobne ako Batman či Spiderman v americkom komikse zastupuje neúprosnú spravodlivosť, schopnú presadiť sa v každej situácii a za každú cenu. Postavy v Drevenej dedine strácajú prirodzenosť, nevyvíjajú sa spontánne, ale hlucho čakajú, kým ich autor posunie ďalej ako figúrky na šachovnici. Ich konanie a správanie pôsobí kľčovito, fragmentárne, trhane a nevierohodne.

V Rives of Babylon 2 predstavuje Drevenú dedinu priestor pred hotelom Ambassador, tvorený drevenými búdami, „*vd'aka ktorým si vyslúži všeobecne akceptovaný názov Drevená dedina...*“ (s 9). Peter Pišťanek na objednávku písať nemusel. Drevenú dedinu v jeho ponímaní charakterizujú veční opilci, hnus a hyberbolicky opísané postavy. Nejde tu o žiadnu kolektivizáciu, stretáva sa tu tá najhoršia spodina. Dejová línia Drevenej dediny sa nesie celým príbehom. Jej hlavnými „hrdinami“ sú Eržika z prvej časti, s ňou Feri Bartaloš – pyšný, zlý dedinčan, ktorý takisto ako Rác šiel „na skusy“ do veľkého mesta.

212 LAUČE, A.: SCHÉMATICKOSŤ A DOGMATICKOSŤ SLOVENSKÉHO VÝROBNÉHO ROMÁNU 1950 – 1955. Dostupné na: <http://www.osu.cz/fpd/kcd/hoste/laucek.pdf>

Rozprávač je takisto odosobnený, úsečný a chladný. Opäť nám nie je známe nič z psychiky postáv, sledujeme len ich konanie. Proti psychologizácii je postavený čin. Využitá je polopriama reč: „*Feri je ukrivdený a spravodlivo nahnevaný. Vedúci je sviňa, ich, Feriho s Eržíkou, bezdôvodne jebe za všetko. Za nič. Záchody sú predsa stále čisté? Ľudia serú, štia, grcajú. Oni, Feri s Eržíkou, sa na kurvu-vedúceho tiež môžu vysrať: urobia ten poriadok!*“²¹³

Postava Feriho je zhyperbolizovaná až do krajností. V meste nemal úspech, pracuje v Drevenej dedine, stane sa z neho Paničkin pasák, vlastné dieťa predá jednému nemeckému páru. Svoje konanie si uvedomí, až keď je situácia vyhrotená: „*Feri stojí vedľa svojej ženy a trochu sa za ňu hanbí. Konto vyraboval sám, keď z neho vyberal posledné peniaze na zaplatenie hráčskych dlhov. A maskovaným lupičom bol Šípoš, ktorého Feri podplatil. Až teraz, keď vidí Eržíkino zúfalstvo, uvedomí si Bartaloš naplno, čo spôsobil. Vo Ferim sa začne miesiť stud s výčitkami svedomia.*“²¹⁴ Postava preberá úlohu rozprávača, prostredníctvom dejového monológu sumarizuje svoje činy. Stretávame sa so všetkými typmi rozprávania. V druhej časti sa rozprávač viac orientuje na opis života Alfréda Mešťánka.

V Rivers of Babylon 2 sa stáva obdobou „kolektívneho hrdinu“ práve Alfréd Mešťánek alias Fredy Špáršvaj. V retrospektívach sa narátor vracia do Fredyho detstva, dospievania plného bizarných zážitkov a skúseností, nad ktorými sa postava opäť hlbšie nezamýšľa. Dôležitejšie je, že sa o jeho živote dozvedáme súvislé informácie v rámci jednej knihy, na jednom mieste. Fredy, podobne ako Rácz, „urobí kariéru“. Vďaka „*piči z magistrátu*“ príde o parkovisko, zamestná sa ako pomocník v perverz-centre Justína, ožení sa so Sidou Tešadíkovou a vyštuduje VŠMU.

Autor stavil na monumentálnosť svojo rozprávania, na vnímanie celku. Sebavedomou prezentáciou jeho rozprávačskej totality je i prelínanie Pišťankových textov, prestupovanie postáv z textu do textu: stretávame sa i s postavou Martina Junca z Muziky. Rivers of Babylon 2 je zároveň jej pokračovaním, dejové línie oboch textov sa spájajú. Kým pri inom type próz by sme toto prelínanie mohli chápať ako nie veľmi podstatnú, hravú ozdôbku, v prípade Pišťankovho spôsobu písania sa nám vidí byť príznačné. Vyvoláva zdanie, že Peter Pišťánek rozpráva stále iba jeden veľký príbeh, z

213PIŠŤÁNEK, P.: Rivers of Babylon 2 Drevená dedina: SLOVART, Bratislava 2009, s. 10.

214Tamže, s. 190.

ktorého sa vždy dozvedáme len časť. Napriek využitiu odosobneného, konštatujúceho rozprávača je to práve samotné rozprávanie, ktoré má mať na čitateľa sugestívny účinok.

Postava Martina Junca alias Martina Džjúneka je postava „odrodilca“. Prejavuje sa to i na jeho slovnej zásobe: „A Ambassador-bar ešte funguje? spýta sa... Džast ako voľakedy, povie Džjúnek... Ja bol som...hau tú ixpléjn... ako sa... mjúžišn. Ja hral som sexofoun.“²¹⁵ Známosť Martina Džjúneka a etnografičky Edny je ukázkový príklad na všetky brakové knihy a filmy, ktorými je dnes trh tak presýtený. Čo sa týka sexuálnych scén, treba podotknúť, že azda iba tu sa sex nevníma ako násilie, t. j. postava Edny sex neprežíva ako nutné zlo a nenecháva sa Džjúneka na sebe len „vysúložiť“, ale užíva si ho. Je to však autorov zámer. Aj v gýčovej literatúre si hrdinky užívajú pohlavnú slasť: „Raz za čas to veru padne dobre, povedala s úsmevom, dovyzliekala sa a šatstvo hodila na dlážku vedľa postele. Potom sa nahá opäť zvalila k Martinovi.“²¹⁶ Edna je „vychudnutá nohatá Američanka s hladkou pleťou a okuliami, ktoré jej dodávali pôvab premúdrenej intelektuálky. Feministka, ale tak napoly – jedna z tých feministiek, ktorým ešte muži stoja za to, aby sa maľovali a odstraňovali si neželané ochlpenie.“²¹⁷

Sentimentálne sa tu prejaví Martin: „Čo teraz bude s nami? spýtal sa Džjúnek, ktorého prepadol svetabôľ a lomcujúca melanchólia.“²¹⁸ Využitie inverzie v otázke dáva výpovedi príznačný pátos. Pišťanek sa netvári, že píše o „serióznom“ začiatku vzťahu dvoch ľudí, hneď signalizuje, že ide o imitáciu gýča. Tu by sme teraz mohli potvrdiť Marčekovo tvrdenie, že „neskúsený čitateľ nemusí rozpoznať, že ide o parodizáciu“. I ďalší vývoj vzťahu „polo-feministky“ a ako „debila z pomocnej školy rozprávajúceho“ Martina má sentimentálny spád vrcholiaci požiadanim o ruku: „On, Martin Džjúnek, už má dosť svojej pochybnej slobody. Chce sa oženiť so ženou, ktorú miluje, áno miluje... Čas tečie do obrovskej výlevky, nič sa nevráti... Tak ako? Áno, alebo nie? Tak teda áno! Súhlasí Edna a s Martinom sa bláznivo rozkrúti svet. Potom kráčajú v plytkom príboji brehu. Ruka v ruke, pekná sošná dvojica.“²¹⁹ Irónia a výsmech je citeľná už na štylisticko-syntaktickej úrovni. Namiesto ich-formy sprostredkúva ponuku na sobáš

215 Tamže, s. 190. Ps. 8.

216 Tamže, s. 190. s. 69.

217 Tamže, s. 190. s. 65 – 66.

218 Tamtže, s. 190. s. 69.

219. Tamže, s. 190. s. 233.

neosobný narátor v tretej osobe, Pišťanek tak naznačuje dištanciu od takého prehovoru postavy, čím sa zároveň mení percepcia: čitateľ prestáva veriť vrúcnosti Džjúnekových emócií, uvedomuje si, že sa v texte imituje poetika gýča.²²⁰

Jedna z postáv, ktorá sa „vypracuje“ z obvyčajnej prostitútky na vlastníčku perverzcentra, je Silvia. Vývoj postavy môžeme postrehnúť v nevlastnej priamej reči: „*Silvia sklopí dlhé riasy a v duchu sa usmieva. Nenávidí mužov. Hrozne jej ublížili. V Pervers-Centre ju vyše štyroch rokov mučili... Svine. Ona, Silvia, sa musí pomstiť.*“²²¹ Jej zmena od ľahostajosti, využívania mužov až k ich znenávideniu je, ako i u mužských postáv, sprevádzaná zmenou zovňajšku nevlastnou priamou rečou: „*S výzyvavým odevom je koniec. To bolo kedysi. Dnes by si Silvia čiernu koženú bundu a elastickú minisukňu rovnakej farby neobliekla... A semišové čižmy? Silvia sa musí usmiať. Dačo pre dedinčanky.*“²²² Rozprávač reprodukuje myšlienky a úvahy postavy. Dej sa stáva dynamickejší.

Postava Silvie teda predstavuje uvedomelú ženu, ktorej profesionálne skúsenosti ju posunuli vpred. Sama mužov mučiť nechce, a tak zakladá perverz centrum Justina. Opäť sa vraciame do prostredia hotela Ambassador, kde stretne Martina Džjúneka, ktorý má o ňu záujem. Neočakávane, ale ani nie prekvapivo do deja vchádza „šedá eminencia“, hotelier Rác: „*Rác pozerá na Silviu. Dobre vyzerá, kurva, pomyslí si. Možno ju on, Rác, nemal v prvom dieli vykopnúť.*“²²³ Polopriamou rečou nám narátor priblíži uvažovanie hoteliera, ktorý zvažuje svoje správanie v prvom dieli. Rác si hľadá milenkú, no Silvia ho odmieta. Rác ju dá zatvoriť do svojej pracovne a následne ju brutálne znásilní: „*Ráznym pohybom bokov jej zozadu vopchá úd medzi nohy a tisne ho čoraz hlbšie... Pokorená Silvia sa pokúša uhnúť pred cudzím telesom, prestokávajúcim jej rodidlá, ale bruchom je navalená na tvrdú dosku stola....Silvia zo všetkých síl zahryzne do Rácovej ruky...Rác zbledne od bolesti, no neprestane sa v nej pohybovať. Druhou rukou vypáči Silvii čeľuste a vyslobodí si dlaň. Opäť jej jednu vytne.*“²²⁴ Sex v Pišťankových knihách nikdy nie je „normálny“, je buď brutálny, perverzný alebo gýčový. Animálnosť výjavu je tu umocnená slovesom „*prestokávajúci*“ a podstatnými

220. Tamže, s. 111.

221. Tamže, s. 59.

222. Tamže, s. 57.

223. Tamže, s. 111.

224. Tamže, s. 136 – 137.

menami „rodidlá“ a „čeluste“, neutrálnymi slovami v spojení s expresívnymi sa vytvára silný kontrast. Počiarknutý rozprávačom, ktorý akoby stojí hneď vedľa, ale nemôže nič robiť, jeho úloha je len komentovať, napokon Silvia „je bývalá kurva. Z niečoho takého sa zasa nezblázni.“²²⁵ Tu si môžeme všimnúť, že nielen rozprávač, ale i postavy sa celkom rýchlo odosobňujú od udalostí, ktoré prežili.

Návštevníkmi Drevenej dediny sú aj básnici: „*Kritika si pre nich našla i škatuľku, nazýva ich bastardskou generáciou.*“²²⁶ „...vysedávajú v snobskom Klube spisovateľov. ...Všade dookola sedia sami starí spisovatelia, ostrými kostnatými zadkami sú zaborení do plyšových pohoviek a trasľavo chlípu chutné lacné polievky.“ Znovu tu ide o úvahu samotného autora. V rozhovore v RAKu Pišťanek na otázku, čo si predstavuje pod pojmom spisovateľ a či to pre neho znamená iba lacnú polievku v Klube spisovateľov, odpovedal: „...Žiaľ, prostredie v Klube ma v poslednom čase nesmierne deprimuje, najmä v čase obeda, keď sa tam vrútiť zaslúžili spisovateľskí dôchodcovia s plechovými obedármi a valiac sa dolu po schodoch, sa nimi zrážajú... V podstate ma celkom deprimuje literárne prostredie, so všetkými svojimi zápachmi a atmosférou beznádeje a zbytočnosti.“²²⁷

Hruškovič, tiež postava z Muziky, sa v Rivers of Babylon 2 stáva liečiteľom. Chce prísť k rýchlo zarobeným peniazom, nejde mu o dobro ostatných: „*Kto by to bol povedal? pokrútil Hruškovič hlavou. Nemyslel som si, že je na svete toľko sprostých.*“²²⁸ Narátor ho vykresľuje ako človeka s liečivými schopnosťami, ktorým však Hruškovič neverí a považuje svoje liečenie za „švindlérske liečenie“, polopriamou rečou konštatujúc: „*Ludia sú kokoti! povedal žene a vzdychol si. Hnusil sa sám sebe.*“ Z iného pohľadu by mohlo ísť o špeciálne schopnosti, nie však v Rivers of Babylon. Dej graduje, keď Martin Džjúnek poprosí Hruškoviča, aby ho zbavil ducha Žofrého, jeho obézneho mŕtveho švagra. Aj táto postava je z novely Muzika. V Hruškovičovej ordinácii: „...*Poslanie? spýta sa. Aké poslanie?...Prestaň navštevovať smrteľníka Martina Junece! Opusti v pokoji tento svet a chod' tam, kam patríš! Skrátka a dobre, Žofré, vypadni a daj už Martinovi pokoj! Aj tak ti je hovno – a žiadna rodina! Chod' si*

225 Tamže, s. 137.

226 Tamže, s. 60.

227 TAK JA VÁM TEDA PREZRADÍM. In: RAK, roč. 2, 1997, č. 5, s. 14.

228 PIŠŤANEK, P.: Rivers of Babylon 2 Drevená dedina, SLOVART, Bratislava 2009, s. 76.

*radšej otravovať svoju blbú sestru Marfu!*²²⁹ Pišťanek parodizuje pseudoliečiteľov a slepú vieru ľudí, ktorí sú ochotní zaplatiť hocičo za kúsok nádeje. Prehovor je rázny, tvrdý. Veci duchovna sú hyperbolizované. Rozprávač nepozná váhanie, ako je krátka jeho výpoveď, tak jednoznačný jej význam.

Takéto rozprávačské nasadenie, ktorého neskrývaným úmyslom je doslova vtlačenie čitateľa do príbehu, môžeme vybadať i v Kráľovom románe *Bude ako nebolo*. Podľa Darovca²³⁰ práve toto persuazívne, presviedčacie pôsobenie na čitateľa je tým, čo najviac spája Pišťankove texty s tradíciou budovateľského románu. Persuazívnu ambíciu týchto textov podporuje na úrovni jazyka už spomenutá krátka, úderná veta, hromadenia sloves a v Pišťankovom prípade nezriedka aj rozprávania v prítomnom čase.

Po stránke kompozičnej vnímame *Rivers of Babylon* ako sled relatívne uzavretých scén, výjavov. Rovnako ako v románe *Fraňa Kráľa Bude ako nebolo*. Dovoľuje to práve zaznamenanie vedomia a konania kolektívneho hrdinu. Jednotlivé postavy obidvoch autorov sú iba jeho súčasťou, akýmsi animovaným opisom doby a spoločnosti. Súvislosti Pišťankovho spôsobu písania s Kráľovým sú dobre viditeľné tak na pláne jazyka a kompozície ako aj na pláne sujetu. Obidvaja rozprávajú príbehy o tom, ako sa ľudia dostávajú z periférie do centra diania – v románe *Kráľa* sa to deje triednym uvedomením a splynutím s progresívnym prúdom v spoločnosti, u Pišťanka zasa sledujeme, ako sa z dedičanv stávajú „zbehlí“ svetáci (Rác, Feri Bartaloš).

Pišťankovu poetiku vo všeobecnosti charakterizuje lakonickosť, strohosť, až príkro formulovaná výpoveď. Štylistika je jednoduchá. Už len takto definovaný štýl v rámci rozprávania, zvlášť pri charakteristike postáv, koncipovaní dialógov miestami v nejednom ohľade pripomína rozprávačské techniky klasikov slovenskej prózy, starších autorov, najmä predstaviteľov kritického realizmu v ich úsilí autenticky vystihnúť charakter prostého ľudu i ráz „skutočného života“.²³¹ Syntakticko-štylistické prostriedky prechádzajú z textu do textu, stráca sa len viditeľná súvislosť s vybraným a teda parodovaným prototextom, ktorá by bola rozsiahlejším texte zrejme neudržateľná.

229. Tamže, s. 185.

230. DAROVEC, P.: PETER PIŠŤANEK A BUDOVATEĽSKÝ ROMÁN. IN: FÓRUM ITERÁRNEJ KRITIKY II: F. R. & G. spol. s r. o., Bratislava 1994, s. 27.

231. RÉDEY, Z.: SUBVERZIA KÁNONU SLOVENSKEJ PRÓZY V NOVELE PETRA PIŠŤANKA MLADÝ DVŔNČ.: Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2007, s. 12.

Alúzie na isté typy písania však ostávajú. Dajú sa nájsť i autorom signalizované prepojenia na rozprávačské techniky slovenského socialistického realizmu (Král, Jilemnický), na budovateľský román 50. rokov (Král – Bude ako nebolo), ale aj na Pišťankove osvedčené ruské inšpirácie, napr. Čukotská trilógia Tichona Sjomuškina.

Už niekedy začiatkom 80. rokov Peter Pišťanek a Dušan Taragel skoncipovali svoj, len do istej miery ironicky myslený SOLSKRT, teda Slovenský obrozený lyrizovaný sociálno-kritický realizmus. V zásade ide o odmietnutie premiery autorského subjektivismu a reflexie v literárnom texte, o príklon od psychologizácie k extrovertnému typu písania, a hlavne o renesanciu priameho až insitne sa tváriaceho podania príbehu. V intenciách SOLSKRTu píše Pišťanek svoje jednoduché, krátke vety, s dôrazom na hovorovosť. Jeho vety charakterizuje stručnosť: „*Fredy musí slúžiť. A slúži rád.*“²³²

V závere knihy nám narátor opäť vyrozpráva osudy jednotlivých postáv. „Sveták“ Feri Bartaloš sa i s Eržíkou vrátia na dedinu a pracujú pre mäsiara Kíšša. Pišťanek naďalej imituje gýč, keď namiesto jednej svadby Edny a Martina sa odohráva aj druhá – Fredyho a Sidy. „*Samotný obrad prebehne v kostole a potom sa všetci presunú do Justíny.*“²³³ Sida otehotnie, no i napriek pokročilému tehotenstvu do poslednej chvíle pracuje: „*Koniec-koncov: perverz-centrum.*“²³⁴ Fredy objaví svoj veľký talent „*pre vymýšľanie pornografických jednoaktoviek.*“²³⁵ Explicitným „*Jeho dni budú ako ľan*“²³⁶ uzatvára narátor príbeh Fredyho v druhom dieli Rivers of Babylon.

5. 3 Rivers of Babylon 3 (Fredyho koniec)

„*Srdce rodičov pri deťoch,*

srdce dětí – v tajge.

(Príslovie džundžianskych Slovákov)“²³⁷

Týmto incipítom nás Pišťanek „víta“ do tretej časti Rivers of Babylon. Dejové línie

232PIŠŤANEK, P.: Rivers of Babylon 2 Drevená dedina, Bratislava 2009, s. 250.

233Tamže, s. 246.

234Tamže, s. 247.

235Tamže, s. 250.

236Tamže, s. 250.

237PIŠŤANEK, P.: Rivers of Babylon 3 Fredyho koniec: SLOVART, Bratislava 2010, s. 7.

sú opäť prepletené. Stretneme sa so „známymi firmami“ - Fredym, Video-Urbantom, Ráczom a pribudnú nové v podobe obyvateľov vymyslenej krajiny Džundže.

Už tradične sa nám v introdukcii prihovára autor: *„Na tomto mieste by sa vari patrilo položiť ctenému čitateľovi otázku, či už dakedy počul o pánovi menom Rác. Samozrejme, táto otázka je rýdzo rečnícka, pretože ak čitateľ vo svojej neskonalej láskavosti už siahol po tejto útlej knižke, dovoľuje si autor neskromne predpokladať, že meno pána Rácza mu nie je úplne neznáme.“*²³⁸

Pišťanek vytvára intímnu situáciu, dojem, že čitateľ je už predsa dávno oboznámený s jeho knihami. Autor komunikuje jednoducho, môžeme v tom vidieť komerčný zámer. Môže si byť vedomý, že jeho knihy číta sentimentálny čitateľ, odkazuje na socialistickú literatúru, či „čaro nechceného“, keď takýto jednoduchý predhovor vyvoláva cielene humornú situáciu. Pripomeňme si ešte raz jeho názor na knihu Tichoma Sjomuškina Na Čukotke: *„Pre mňa je jednou z najväčších kníh, aké poznám... Je tam všetko, čo by socialistický realizmus mal mať. Strhujúci príbeh, masívnosť postáv, a potom ten ohromný humor. Tichon Sjomuškin síce nebol humorista, ale má to „kouzlo nechtěného“. Človek sa na tom, aj štyridsať rokov po napísaní, musí stále rehoť. Pritom autor by bol istotne sklamaný. A to sú knihy, ktoré ma najviac ovplyvnili. A vôbec, doteraz ma ovplyvňuje zlé umenie..., ale v prvom rade si vždy pozorne všímam, kde je to „kouzlo nechtěného“, a pokúšam sa to potom vo svojich veciach vedome používať. Premieňať tak, že sa z toho stane úmysel. Ja si vlastne tie momenty lovím.“*²³⁹

Pišťanek literárne remeslo ovláda a v snahe vystihnúť atmosféru situácie jej prispôsobuje svoj spôsob tvorby. Autor sa o „čaro nechceného“ usiluje. Dá sa mu to dosiahnuť v prvom a druhom dieli, v treťom dieli je akoby „čaro nechceného“ už spomínaná rozvláčnosť paralely s mimoliterárnou realitou. Ozvláštnenie v treťom dieli skorej autor dosahuje prostredníctvom jazyka postáv.

Postava Video-Urbana rozpráva, premýšľa a „koná“ v českom jazyku. Prostredie českých námorníkov je tiež zobrazované v češtine. Dej sa sústreďuje mimo Bratislavu. V Bratislave a na Džundži sa rozpráva po slovensky, džunžianski Slováci však rozprávajú archaickým dialektom, *„aby im čitateľ lepšie porozumel“*. Pišťanek tak paroduje politickú situáciu. Parodizujúco pôsobí aj skomolená čecho-slovenčina na

²³⁸Tamže, s. 7.

²³⁹Na slovo s Petrom Pišťankom, Slovenské pohľady, roč. 108, 1992, č. 2. s. 35.

agitačných lístkoch: „*DRAHÝ BRATĚ SLOVÁCI. NIE JE TO DLHO, ČO BOL SPOLEČNÝ ŠTÁT SLOVÁKOV A ČECHOV PO TEMER 70-ROČNEJ HISTÓRII ZRÁDNO ROZBITÝ...SPOLEČNÝ ŠTÁT SLOVÁKOV A ČECHOV BUDE OBNOVEN POD POVODNÍM MENOM ČESKOSKLOVENSKÉ KRÁLOVSTVO TENTOKRÁT VŠAK BEZ DEGENEROVANÝCH OBYVATELOV KARPÁTSKE SLOVENSKE REBUBLIKY, KTORÍ SA TIEŽ NAZÝVAJÚ SLOVÁKAMA.*²⁴⁰

V agitačnom lístu sa ďalej uvádza, že tentokrát Česi vstúpia do nového „ŠTÁTNEHO SVĚ ZOKU“ s „DOBRÝMI A PRIAMYMI SLOVÁKAMA“. Opäť tu nachádzame motív „dobrí/zlí“, s ktorým sme sa mohli stretnúť v prvej a druhej časti, kde narátor delil cigánov na „dobrých“ a „zlých“.

Okrem česko-slovenských skomolenín sa v texte objavujú ruské pasáže, v ktorých si môžeme všimnúť nadväznosť na Pišťankovu poviedku Ťažkosti v Odeze, ktorú sa autor pokúsil napísať tak, aby vyzerala ako zlý preklad z ruštiny z päťdesiatych rokov. Cesta do Džundže vedie cez Rusko. V lietadle ruskí piloti presviedčajú Urbana, aby si navliekol padák a skočil: „- *Neondej sa, Urban Urbanyč, - povie prosebným hlasom druhý pilot a zatrasie padákom. - My teba vysadíme na takom mieste tundry, kde ťa nájdú povstalci. A ak si, ako hovoríš priateľ toho ich Telgartha, nič sa ti nemôže slučiť. My čestní ľudia, kultúrni. ...My celkom zadarmo ťa sem dopravili, takí sme my molodci.*“²⁴¹ Oproti prvému a druhému dielu sa tu priama reč vyčleňuje pomlčkami, azda kvôli lepšej orientácii v texte vzhľadom na cudzie jazyky.

Kolektívnym hrdinom, ako už naznačuje podtitul knihy Fredyho koniec, je Alfréd Mešťánek. Postava Fredyho Špáršvajna sa od Rácza líši: Rácz je jednoduchý, jeho cesta do mesta bola jednoduchá, hneď získava prácu a jednoducho sa dostáva až na vrchol. Postava Fredyho, síce jednoduchá, sa sprvu udalosťami, ktoré sa javia ako negatívny akcident,²⁴² dostáva vlastne do úspešného konca, no vďaka svojmu talentu. Fredy píše pornografické scénare, kde „*on, Fredy, má absolútne voľnú ruku. Nikto mu nič neprepisuje. Dakedy nakrúti pising, gumu, latex, spanking, bondage. Všetko mu prejde.*“²⁴³

²⁴⁰Tamže. s. 367.

²⁴¹Tamže., s. 331.

²⁴²DOLEŽAL, L.: Heterocosmica. Fikce a možné světy.: Kalligram, Praha 2005, s. 71.

²⁴³PIŠTÁNEK, P.: Rivers of Babylon 3 Fredyho koniec: SLOVART, Bratislava 2010, s. 29.

Skôr ako radosť zo „slobody prejavu“ nám rozprávač vymenuje všetky možné úchylky. Tým, že ich vkladá do polopriamej reči postavy, evokuje cez ňu pocit normálnej, bežnej komunikácie medzi dvoma priateľmi, z ktorých jeden nielenže takýmto radovánkam holduje, ale z nich aj žije. Fredy a Urban založia spoločnú firmu na produkciu pornografie. Pornografické scenáre sú súčasťou textu. Tieto scenáre sú skutočne pornografické, takže z nich nebudeme uvádzať žiadnu ukážku, ani nie tak pre perversnosť, ale pretože plnia svoju primárnu funkciu a nič viac. Pišťanek zobrazuje svet pornografie a jej výrobu. Ak to bola snaha priblížiť čitateľovi, „ako to asi vyzerá“, tak sa mu to podarilo. No možno to tiež hodnotiť ako „krok vedľa“, lebo všade okolo nás je sex v rôznych podobách, takže tento počin nemusí pôsobiť oživujúco. Našťastie, situácia sa mení, keď sa konkrétne filmy natáčajú:

- *Tak čo, baby? - spýta sa Zongora žartovne – Výkúpané?*

Pornohviezdičky sa tvária nadnesene.

- *Čo? - spýta sa Zongora. - Nemáte hlad?*

Baby ohnú pery. Zongora si uvedomí, že sú to ešte mladé nevyčválané tekvice. Oproti nim je on už starým mazákom pornobrandže.

- *Dajte si aspoň jogurt, - navrhne.*
- *...ti šibe? - ozve sa jedna. - Dnes točíme anál...si myslíš, že sa chcem na placi posrat?*²⁴⁴

Dialóg postáv je ako „vystrihnutý“ z béčkovej komédie o živote pornohercov. Zongora, Džundžan s ideálnymi predpokladmi pornohviezdy, si uvedomuje, že je vo svojom povolání úspešný. Stane sa milencom Sidy, Fredyho manželky. Fredy poprosí o pomoc Rácza a pomstí sa. Rácz mu ponúkne členstvo v jeho klube adrenalínových činností. Fredyho opustí žena, potom ako ju brutálne zbil: „*Sida sa plazí po zemi z dosahu štipľavých Fredyho úderov. Chvíľu sa jej to darí štvornožky, potom ju mocný úder opäť zvalí na bok. Fredy si ju pridrža nohou. Všetka jeho žiarlivosť sa preliala do švihajúceho konca korbáča. Fredy bije a sám pritom plače od bolesti. Vie, že s každým novým úderom sa nenávratne vzdáľuje od svojho pracne vybudovaného rodinného šťastia.*“²⁴⁵ Brutálny výjav vťahuje čitateľa do deja. Surovosť, s akou postava Fredyho

244Tamže, s. 48.

245Tamže, s. 223.

„trestá“ svoju ženu, je preexponovaná na prasknutie. Rozprávač vytvára situáciu, v ktorej nám „podsúva“ názor, že Fredy vlastne svoju ženu biť nechce, no musí a trpí pri tom viac ako ona, čo pôsobí pateticky.

Postava Špáršvajna sa ocitá v kríze. Jeho katarzia bude však typicky „pišťankovská“ – jazda plnou rýchlosťou po hradskej so zhasnutými svetlami v úplnej tme, naskakovanie na nákladné vlaky a vykrádanie vagónov a pod. Dej graduje, keď Fredy začne obťažovať pasažierky vo vlaku a jedna Záhoráčka mu vypichne oko. Situácia však pôsobí komicky vďaka jazyku, dialektu postavy Záhoráčky: „- *Chycte ho! - zakričí Záhoráčka. - To je ten jakože Fantóm! Chceu mja poondzit! Aj mja obchytávau!*“²⁴⁶ Napriek zrejmemu ironickému plánu jeho textov je Pišťanek spisovateľ, ktorý v súčasnej slovenskej próze asi najpodrobnejšie prenikol do jazyka sociálnych vrstiev, ktoré sa stali predmetom jeho rozprávania.²⁴⁷ Okrem expresívnej lexiky ide najmä o drobné, v jednotlivosti dosť ťažko postihnuteľné syntakticko-štylistické prvky, ktoré v prehovoroch postáv vytvárajú kolorit prostredia. S jedným okom a túžbou po smrti Fredy odchádza na Džundžu zomrieť. To sa však nestane a Fredy alias Telgarth, sa stáva vodcom džundžianskych partizánov a neskôr ich cisárom.

Jediné zmeny, ktoré sa s postavou Špáršvajna stanú, sú fyzické: „*Urban ostane úplne ohromený. Na zlomok chvíle sa mu zazdá, že tento zlovestný Telgarth, nekompromisný anjel pomsty, predsa ani nemôže byť Fredy Špáršvajn... Aj Telgarthova územčistá, no nie tučná postava sa od tej Fredyho dosť líši.*“²⁴⁸

Analogickými štylistickými a kompozičnými prvkami buduje Pišťanek opačný, spodný pól budovateľského románu. Veľké spoločenské ideály hrdinov socrealistických diel nahrádza nenáročným vegetovaním svojich postáv, ktoré sa vyznačujú snahou podlieť všetky, aj tie najmenšie ľudské a morálne prekážky. Ich myslenie je naturalisticky chápaným myslením telom a základnými pudmi. Ideál nového socialistického človeka strieda hyperbolizovaný obraz degenerovaného tvora. Okrem situačnej komiky sa o grotesknosť Pišťankovho textu zasluhuje práve využitie podobných rozprávačských techník ako v „hrdinskom epose“ nedávnej minulosti, teda v

²⁴⁶Tamže, s. 242.

²⁴⁷DAROVEC, P.: PETER PIŠŤANEK A BUDOVATEĽSKÝ ROMÁN. IN: FÓRUM ITERÁRNEJ KRITIKY II: F. R. & G. spol. s r. o., Bratislava 1994, s. 25.

²⁴⁸PIŠŤANEK, P.: Rivers of Babylon 3 Fredyho koniec. SLOVART, Bratislava 2010, s. 317.

proletárskej literatúre a najmä v budovateľskom románe. Pišťanek postavil proti neľudsky, strnulo vysokému budovateľskému románu animálne a nízke.

Vkomponovanie neumeleckého textu do umeleckého nemusí vždy dopadnúť dobre. Tak na nás môžu pôsobiť články, rozhovory a komentáre českých spravodajcov o dianí na Džundži. Možno ich vnímať ako ozvláštnenie, hru s textom, knihu v knihe. Hry s textom sú nám známe z iných diel. Do umeleckého textu sa vkladajú texty odborné, publicistické napr. v tvorbe P. Vilikovského (Večne je zelený a i.). No paródia a satira v týchto „vločkách“ nie je dosť jasná. Je to (možno cielená) zásluha rozprávača. Autor v tretej časti už nenabaľuje jednotlivé segmenty textu tak ako v predchádzajúcich knihách. Paroduje a hyperbolizuje. No s tým rozdielom, že už sa „nesnaží“ túto kumuláciu skrývať. V tomto zmysle je Rivers of Babylon 3 menej kvalitná. Napr. v komiksoch dochádza, najmä u negatívnych postáv, k odhaleniu ich ďalších zlých vlastností postupne, až v priebehu deja sa dozvieme, že zlá postava má ešte takú a takú schopnosť, o ktorej jej protivník nevedel. V Rivers of Babylon 3 sa toto nabaľovanie stiera. Na základe jednoduchého opisu vieme odhadnúť, „kto je aký“. Rozprávač je priamy. V Rivers of Babylon 3 je však uvedené stieranie „okaté“ a ľahšie rozpoznateľné. A tým menej kohézne. Chýba hutnosť predchádzajúcich kníh.

6. Záver

V magisterskej diplomovej práci sa venujeme prózam Petra Pišťanka. Aby sme však získali ucelenejší pohľad, venujeme sa vývinu postmodernizmu, do ktorého tento autor svojou tvorbou býva zaradovaný. Preto sme sa zamerali na vymedzenie pojmov. Moderna ako viera v pokrok a nacionalizmus sa začala presadzovať v 17. a 18. storočí, keď ľudstvo začalo mať „emancipovanejší“ pohľad na Boha a Bibliu. Označovala všadeprítomnú revolúciu a vznik nových smerov – kubizmus, impresionizmus a rôzne experimentálne postupy vo výtvarnom umení, atonalita v hudbe, prúd vedomia miesto klasického románového sujetu v literatúre. Prvú fázu moderny reprezentuje objektivizovaná racionalistická moderna kapitalizmu. Jej pravým opakom, reakciou na ňu je moderna krízy a odcudzenia.

Racionalizovaná spoločnosť, ktorá natrvalo vydelila zo svojho života náboženstvo a vieru, tak nemá za sebou už žiadne presvedčivé morálne alebo metafyzické ospravedlnenie.

Vzývanie buržoázneho úspechu viedlo k vytvoreniu strednej triedy a gýča. Druhou ideou sa stal antiburžoázny postoj, z ktorého vznikla avantgarda a dekadencia. Avantgarda odmietala tradičné hodnoty a zámerne smerovala k zlyhaniu. Dekadentní umelci dávali najavo svoj odpor k falošnému humanizmu. V dekadentných textoch si autor neverí, má pochybnosti o sebe i o svojich postavách.

Ponúkli sme viacero pohľadov na vývoj a chápanie moderny ako literárneho, estetického a filozofického fenoménu. Na jej prechod do postmoderny mali vplyv spoločenské udalosti. Paradoxom ostáva, že práve industrializovaná spoločnosť splodila taliansky fašizmus, nemecký nacizmus a ruský stalinizmus.

V roku 1933 sa Hitler stáva kancelárom. Svet sa od základov mení. Európa sa stala vojnovým územím. V tomto období sa ďalej, chránená oceánom, vyvíja Amerika, ktorá začína pestovať kult tela a hedonizmu. Nastupuje beat generation. Modernizmus prechádza do „neskorého modernizmu“. Môžeme sa stretnúť i s názormi, že postmoderna je iba pokračovanie modernizmu. Takéto konštatovania musíme však brať s rezervou. Žiadny smer sa nikdy nevyvíjal a nekončil hneď. Umenie je spojené s ľudskou činnosťou a prostredím. Keď už dané pomenovanie „nestačí“ na obsiahnutie

skutočnosti, nahrádza sa novým, čo však neznamená, že sa znaky jedného smeru neprelnávajú do ďalšieho. Slovo „postmoderný“ sa prvýkrát vyskytlo už v roku 1917 v diele Rudolfa Pannwitz. Postmodernizmus sa viaže na krízu postindustriálnej kultúry. Na otázku, čo si ľudia predstavujú pod pojmom „postmodernizmus“, sme v našej ankete síce získali pohľady na filozofiu, umeleckú tvorbu, no nikto z opýtaných otázku neaplikoval na seba. Nikto sa nezamyslel nad tým, že postmodernizmus, postmoderná doba či globalizácia, je aktuálnou dobou, v ktorej žijeme, a ktorá nás chtiac-nechtiac ovplyvňuje.

„Za komunistov“ napríklad každý vedel, na „čom je“ a čo si môže dovoliť. Dnes, v relatívnej slobode ľudia nevedia, čo si môžu dovoliť, pretože nie je nič, čo by si nemohli. (Tým, samozrejme, len demonštrujeme pohľad spoločnosti, neprikláňame sa ku komunizmu). Ľudia pasívne prijímajú výhody konzumnej spoločnosti. Z každej strany sa na nás „valia“ kvantá informácií. Treba však povedať, že väčšina z nich je zbytočná a nepoužiteľná, napr. bulvárne plátky, reklamy na schudnutie a pod. Verejnosť však obľubuje škandály, násilie, sex, a keď je dopyt, tak je aj ponuka. Čo platí i o dnešných autoroch. Nie všetkých, nebudeme a nemôžeme ich hádzať do jednej škatuľky. Ľudia sa cítia sami a opustení a tu prichádzajú na rad všetci „sladkí“ spisovatelia, ktorí presunuli fenomén telenovely z televízie do kníh. Netvrdíme, že je na tom niečo zlé či odsúdeniahodné, aj toto je jeden zo znakov globalizácie.

Za „základňu“ postmoderny by sme mohli označiť USA. A za prvé postmoderné dielo Lolitu Vladimíra Nabokova. Ak vychádzame z „poznávacích“ znakov postmoderny (intertextualita, pluralita, zobrazovanie násilia, erotiky a sexu), Lolita ich jednoznačne obsahuje. Uvedeným znakom postmoderny sme sa venovali i v našej práci. Za hlavné považujeme pluralizmus a intertextualitu. Tieto dva pojmy sú reakciou postmoderny na „vonkajší svet“, ktorými zavrhuje všetky ustálené metódy a postupy. Do umeleckých textov autori vkladajú texty vecnej literatúry, alúzie na diela iných autorov, kvázicitácie, či zjavné citácie z diel, ktoré môžu parodovať a zosmiešňovať. Literatúra sa dnes viac ako kedykoľvek predtým stala komunikačným prostriedkom. Tu opomenieme „ľahkú literatúru“, ktorá okrem zrekreovania čitateľa a navodenia atmosféry pohody a šťastných koncov nemá viac čo ponúknuť. Je účelová, zameraná na špecifický typ publika. V spomínanej Lolite autor odkazuje na 50 diel iných autorov.

Pavol Vilikovský paroduje Freudové teórie, Dominik Tatarka hyperbolizuje komunistickú éru. Paródia, satira, čierny humor sú prvky, bez ktorých sa postmodernizmus nezaobíde. Hyperbolizovaním sa „vyzdvihne“ vlastnosť, črta, situácia a zosmiešni sa. Ani erotike neostali postmoderní autori nič dlžní. Síce, ak hovoríme o erotike, musíme si uvedomiť, že sa o nej v knihách už iba málo rozpráva. V dielach sa zobrazuje „už iba sex“, často v groteskných, ironických a zvieracích intenciách. Ženy v ňom buď na seba berú úlohu zvodkýň (Lolita, žena poručíka Scheißkopfa), prijímajú sex ako „nutné zlo“ (Anna z knihy Sekerou a nožom) či si svojím telom zarábajú na živobytie (prostitútky z hotela Ambassador).

Animálny sex je často spojený s násilím a brutalitou. V podkapitole o násilí sme sa naň pozreli najskôr z estetickej, etickej a napokon literárnej stránky. Násilie je so sexualitou úzko späté. V literatúre, no i v bežnom živote. Stretáva sa s ním vo filmoch, v novinách, v televíznych správach. Anonymita dneška, keď človek nemá záujem poznať iných a bojí sa či nechce pomôcť, sa stala súčasťou existencie ľudí. Azda aj preto sa v literatúre a v umení zobrazuje tak často.

Postmodernizmus bol v Európe ovplyvnený inými spoločenskými situáciami. Slovensko ako komunistická krajina sa vyvíjalo v iných intenciách. Nevzniklo u nás hnutie hippies, ani sme nezažili „splín z luxusu“, zažili sme Pražskú jar a silný útlak. Nebola to však úplna izolácia od sveta. Postmodernistické tendencie k nám prenikli v rôznych formách. Keďže však všetko, čo bolo zo západu, bolo zlé a neprípustné, tento „prechod“ sa u nás dial tajne, autori nemohli publikovať, k zahraničným titulom bolo ťažké sa dostať. Preto možno sledovať istú rozpačitosť po uvoľnení politického režimu pri obsiahnutí, uchopení postmodernej tvorby na Slovensku. O čom svedčia snahy slovenskej literárnej kritiky v uvádzanej diskusii v časopise RAK. Bolo potrebné vydať a analyzovať diela autorov, ktorí nemohli publikovať. Až potom sme postmodernistické znaky mohli nájsť už v dielach Dominika Tatarku, Dušana Mitanu, Jána Johanidesa. Tento násilný čin však narušil kontinuitu literárneho života. Po páde komunistického režimu vznikol chaos. Zrazu mohol každý písať hocičo. Ak vo svetovom postmodernizme je autor zamestnanie, z ktorého sa dá príjemne žiť, tak situácia u nás nie je iná. Aspoň čo sa týka vnímania písania kníh ako práce. Nedá sa hovoriť o horibilných honorároch a súkromných ostrovoch. No „vyžiť“ sa s písania dnes dá. Z

„organizovaného chaosu“ pre nás najviac vyčnievajú R. Sloboda, D. Tatarka, I. Kolenič, P. Viličkovský, J. Johanides, D. Mitana, I. Otčenáš, A. Vašová, P. Pišťanek, I. Ruttkayová.

Z vymenovaných autorov je to práve tvorba Petra Pišťanka, ktorej sme sa venovali v našej práci. Spomínaný chaos bol spôsobený i zrušením cenzúry. Pišťanek to, nie ako jediný, využil. Azda to môžeme prisúdiť i jeho pozorovateľskému talentu, ktorý ako vraví, je vlastný všetkým narcistom. Autor vzbudil na literárnej scéne veľký ohlas, dôkazom by mohla byť i táto práca. Pišťankovo spisovateľské remeslo je bravúrne. Trilógia *Rivers of Babylon* je paródiou na budovateľský román, ospevovanú kolektivizáciu a národných hrdinov. Samozrejme, nie je „žiadne ternó“ povedať či napísať niečo satirické a vulgárne, keď už sa človeku nemôže nič stať. No je to práve rozprávanie – úsečne, krátke a rázne, ktoré robí z Pišťankových kníh obľúbené, ba možno kultové diela. Autor sledoval komerčný cieľ, no treba podotknúť, že bez talentu by sa mu to podarilo asi ťažko.

Vytvoril originálne, nezabudnuteľné postavy, ktoré si čitateľ ľahko zapamätá a obľúbi. Je to narátor, ktorý nás vtiahne do jeho príbehov. V trilógii sme našli všetky uvedené znaky postmodernizmu. Využíva pluralizmus, alúzie, čierny humor aj satiru. Postavy sú transparentné, prosté. S postmodernistickou kultúrou súvisí i proces emancipácie žien. Mohlo by sa zdať, že autori tento proces vysmieľujú. No už len v prípade *Rivers of Babylon* sa o sexizme nedá hovoriť. Pišťanek nekarikuje len ženské postavy, väčšina jeho mužských postáv sú „obézni, spotení tučníci“. Jedinou peknou mužskou postavou je Video-Urban, no aj ten je, napriek svojmu zovňajšku, zobrazený ako „tragéd“ – Lenku, do ktorej bol zamilovaný, mu ukradne Rác, jeho sesternica Tina ho vymení za námorníka Kubeša. Dalo by sa povedať, že Pišťanek „nadeľuje“ rovnako aj mužským aj ženským postavám. Z morálneho hľadiska by sme sotva ich konanie mohli vnímať pozitívne.

Prvá a druhá časť má veľmi dobrú kvalitu. Svojské prostredie, jazykový prejav postáv, vulgárny jazyk je účelne využitý, autenticky nám približuje sociálne rozvrstvenie. I mená postáv sú príznačne „Špáršvajn“ je lakomý šetrivec, Video-Urban nakrúca pornografiu, prví platiaci zákazníci Vandy-Tiráčky boli vodiči kamiónov. Kolorit postáv, ich opis, jazyk a prostredie absolútne „sedia“. Pišťanek si vytvoril svoj

„skazený svet“ skutočne dôkladne. V tomto smere súhlasíme s R. Slobodom, ktorý v recenzii napísal, že v Pišťankových prózach nenašiel nič, čo by tam nepatrilo, čo by rušilo celkový dojem. V tretej časti si Pišťanek „drží“ svoj štandard. Ako rušivé sa tu javia krajina Džundže, boje o nezávislosť a česká námorná flotila. Ani Špáršvajnovov odchod a premena na vodcu povstania nepridala deju potrebný „šmrnc“. Pišťanek „zachránil“ situáciu aspoň po jazykovej stránke, karikuje slovenské dejiny v podobe „archaickej slovenčiny“ či vtipnými česko-slovenskými skomoleninami.

Prózy Petra Pišťanka z pochopiteľných dôvodov nenájdeme v čítankach, no časy, keď sa čítali iba preferovaní a poplatní autori sú už, našťastie, za nami. Opäť pripomíname, že kvalita sa pozná a keď je ešte takto medializovaná, Pišťankove knihy sa nedajú prehliadnuť.

7. Bibliografia

Analyzované diela

- A POLLINAIRE, G.: *Pásmo*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1961.
- HELLER, J.: *Hlava XXII*. Odeon, Praha 1979.
- NABOKOV, V.: *Lolita*. SLOVART, Bratislava 2011.
- PIŠŤANEK, P.: *Rivers of Babylon*. Archa, Bratislava 1991.
- PIŠŤANEK, P.: *Rivers of Babylon 2: Drevená dedina*. SLOVART, Bratislava 2009.
- PIŠŤANEK, P.: *Rivers of Babylon 3: Fredyho koniec*. SLOVART, Bratislava 2010.
- POE, E. A.: *Havran. Zlatý skarabeus a iné*. SPN, Bratislava 1984.
- TOLSTOJ, L. N.: *Anna Kareninová I*. Petit Press, Bratislava 2005.

Slovníky

- DELFOVÁ, H.: *Lexikón filozofie*. 1. vyd. Obzor, Bratislava 1993.
- DUROZOI, G. - ROUSSEL, A.: *Filozofický slovník*. EWA, Praha 1994.
- Lexikon der Soziologie und Sozialtheorie*. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2008.
- MIKULA, V. - MÁJEKOVÁ, H. - MIKUOVÁ, M.: Úvodná štúdia. Slovenská literatúra. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Libri, Praha 1999.

Odborná literatúra

- ARISTOTELES: *Poetika, Rétorika, Politika*. Tatran, Bratislava 1980.
- BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon, Praha 1975.
- BACHTIN, M. M.: *Problémy poetiky románu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1973.
- BARTH, I.: The Literature of Exhaustion. In: Klein, M. (ed.): *The American Novel Since World War II*. Fawcett Publications, Greenwich 1969, s. 224 – 228.
- BAUMAN, Z.: *Individualizovaná spoločnosť*. Mladá fronta, Praha 2004.
- BAUMAN, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Sociologické nakladatelství, Praha 1995.
- BECK, U.: *Riziková společnost: Na cestě k jiné moderně*. 2. vyd. Sociologické nakladatelství, Praha 2011.
- BELL, D.: *Kulturní rozpory kapitalismu*. Slon, Praha 1999.

- BORECKÝ, V.: *Imaginace, hra a komika*. Triton, Praha 2005.
- CALINESCU, M.: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Indiana University Press, Bloomington; London 1977.
- DVORSKÝ, L.: *Repetitorium jazykové komiky*. Novinář, Brno 1984.
- FIEDLER, L.: The new mutants. In: *Partisan Review*. roč. 32, 1965, č. 4.
- FELDMAN, F.: Anatomy of Black Humor. In: *The American Novel Since World War II*. Fawcett Publications, Greenwich 1969, s.224 – 279.
- FOKKEMA, D. W.: *Literary History, Modernism and Postmodernism. The Harvard University Erasmus Lecture Spring* : John Benjamins Publishing Company, Amsterdam; Philadelphia 1983- 1984.
- FOKKEMA, D. – IBSCH, E. *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910-1940*. St. Martin's Press, New York 1987.
- FREDERIC, J.: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham 1990.
- GARZYNSKI, S.: *Ako vycházať s ľudmi*. Obzor, Bratislava 1968.
- HUBÍK, S.: *Postmoderní kultura: Úvod do problematiky*. 1. vyd. Mladé Umění K Lidem, Olomouc 1991.
- HUDYMAČ, M.: *Európsky literárny kontext: neskorý modernizmus*. Dizertačná práca. Praha 2007.
- JAKOBSON, R.: *Lingvistická poetika*. Tatran, Bratislava 1991.
- KAFKA, B.: *Nové základy experimentální psychologie*. Náklad autora, Červený Kostelec 1948.
- KOLOCOTRONI, V. – GOLDMAN, J. – TAXIDOU, O. (ed.): *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998.
- LEVIN, H.: What Was Modernism?. In: *Refractions: Essays in Comparative Literature*: Oxford University Press, New York 1966.
- LAZAR, A. – LAZAR, M. M.: The discourse of the new world order: 'Out-casting' the double face of threat. In: *Discourse & Society*, roč. 15, č. 2-3, 2004. s. 213 – 242.
- LUKŠÍK, I. - MAROVÁ, D.: Analysis of the Slovak Discourses of Sex Education Inspired by Michel Foucault. In: *Human Affairs* 1, 2010. s. 9-22.
- LODGE, D.: *Jak se píše román*. Barrister& Principal-studio, Kyjov 2003.

- LORENZ, K.: *Das sogenannte Böse*. Borotha-Schoeler, Wien 1968.
- LORENZ, K.: *Osm smrtelných hříchů*. Panorama, Praha 1990.
- LYOTARD., J-F.: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace*. FÚ AV ČR, Praha 1993.
- MARČOK, V. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2004.
- MIKULA, V.: *Od baroka k postmoderne*. L. C. A, Levice 1997.
- MISTRÍK, J.: *Štylistika*. SPN, Bratislava 1985.
- PANNWITZ, R.: *Die Krisis der Europaeischen kultur*. Vol. 2. Hans Carl, Nürnberg 1917.
- POSPÍŠIL, I.: *Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty)*. FF UCM, Trnava 2010.
- PYTA, W. – RICHTER, L. (Hrsg.): *Gestaltungskraft des Politischen*. Festschrift für Eberhard Kolb, Berlin 1998.
- RÉDEY, Z.: *Subverzia kánonu slovenskej prózy v novele Petra Pšťanka Mladý Dvôň*. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2007.
- SCHOPENHAUER, A.: *O spisovatelství a stylu*. Hynek, Praha 1994.
- SOUČKOVÁ, M.: *P/r/ózy po roku 1989*. Ars Poetica, Bratislava 2009.
- STOLOVIČ, L. N.: *Podstata estetických hodnôt*. Pravda, Bratislava 1980.
- SULÍK, I.: Brutalita a drastickosť v populárnej literatúre. In: *Drastickosť a brutalita výrazu- Prolegomena*. ARTEX, Nitra 1994.
- SÝKORA, L.: Globalizace a její společenské a geografické důsledky. In: *Stát, prostor, politika: vybrané otázky politické geografie*. Katedra sociální geografie a regionálního rozvoje, Přírodovědecká fakulta UK, Praha 2000. s. 59-79.
- ŠTRAUSS, T.: *Toto čudesné 21. storočie*. Kalligram, Bratislava 2009.
- TOYNBEE, A. J. – SOMERVELL, D. C.: *A Study of History*: Oxford University Press, Oxford 1957.
- WAGNER, P.: *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*. Frankfurt a. M., Campus Fachbuch 1995.
- WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. 1. vyd.: Zvon, Praha 1994.
- ŽILKA, T.: *Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. 1. vyd. Vysoká

škola pedagogická, Nitra 1995.

ŽILKOVÁ, M.: Zlo ako etická kategória In: *Drastickosť a brutalita výrazu-Prolegomena*. ARTEX, Nitra 1994.

Odborné články, preklady, rozhovory, recenzie, zborníky

BARBORÍK, V.: Experiment, exhibícia, exit. In: *Fórum literárnej kritiky II*. F. R. & G., Bratislava 1994. s. 32.

BÍLEK, P. A.: Hledání postmoderny. In: *Iniciály*. Roč. 1, 1990, č. 10/11, s. 35.

Článok H. Kramera z New York Times. Citované z GOSZCZYŃSKA, J.:

Postmodernizmus v literatúre. Preložila PAŠTÉKOVÁ, E. In: *Slovenské pohľady*. Roč. 107, 1991. s. 72.

DAROVEC, P.: Peter Pišťanek a budovateľský román. In: *Fórum literárnej kritiky II*. F. R. & G., Bratislava 1994. s. 19.

ECO, U.: Poznámky ku „Meno ruže“. In: *Svetová literatúra*. Roč. 31, 1986, č. 2. s. 238.

GABLIK, S.: Postmodernizmus v literatúre. Preložila PAŠTÉKOVÁ, E. In: *Slovenské pohľady*. roč. 107, 1991. s. 72.

GEJGUŠOVÁ, I.: Satira a hyperbola. In: *Slovo o slove*. Zborník Katedry komikačnej a literárnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity, roč. 11, 2005. s. 172.

HAMADA, M.: Konfrontácie H/B. In: *Romboid*, roč. 30, 1995, č. 5. s. 46.

HAMADA, M.: Marek Vadas: Malý román. Konfrontácie H/B. In: *Romboid*. roč. 30, 1995, č. 6, s. 36-37.

HASSAN, I. H.: Towards a Method in Myth. In: *The Journal of American Folklore*. Roč. 65, 1952, č. 257, s. 205-215.

HECZKO, S. : Obraz světa v pojetí postmoderny – úvod do problematiky. In: *Marathon* roč. 6, 1997, s. 24.

HILSKÝ, M.: Co je postmoderna? In: Kritický sborník. Roč. 13, 1993, č. 4. s. 16.

HODROVÁ, D.: Román jako otevřené dílo. (Poetika románu Umberta Eca Jméno ruže). In: *Estetika*. Roč. 26, 1989, č. 1, s. 31-41.

HUDECOVÁ, S.: Irvingov Svet podľa Garpa ako postmoderný román. In: *Literárny text v postmoderne*. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995. s.55.

HOFFMANOVÁ, J.: K charakteristike postmoderného textu. In: *Slovo a slovesnosť*.

1992, č. 53, s. 175.

CHROBÁKOVÁ, S.: Literatúra v diskusii I. In: *Slovenská literatúra*. roč. 46, 1999, č. 1, s. 1-14.

JAMESON, F.: The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate. In: Lodge, David (ed.): *Modern Criticism and Theory*. New York: Longman, 1988. In: ŽILKA, T.: *Text a posttext: Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. 1. vyd. Vysoká škola pedagogická, Nitra 1995. s. 148.

Jedna otázka pre troch spisovateľov. In: *Pravda*. 9. 10. 2004, s. 23.

JENČÍKOVÁ, E. - ZAJAC, P.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: *Slovenské pohľady*. roč. 105, 1989.

KASARDA, M.: A jednookí prídu aj o to jedno oko. In: *Dotyky*. Roč. 9, 1997, č. 1. s. 24 – 25.

MATEJOVIČ, P.: Literatúra, život a vy. In: *RAK*. roč. 4, 1999, č. 1. s. 46-48.

MATEJOVIČ, P.: Viac odvahy k premýšľaniu. In: *RAK*. roč. 1, 1996, č. 1, s. 16-21.

Literatúra 90. rokov – výnimočná alebo svoja? In: *RAK*. roč. 1, 1996, č. 2, s. 19-32.

Na slovo s Petrom Pišťankom. In: *Slovenské pohľady*. roč. 108, 1992, č. 2. s. 35.

PALAVESTRA, P.: Postmodernizmus v literatúre 1. In: *Nový život*. roč. 41, 1989, č. 3, s. 205.

Prelomové či svoje? Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov. In: *OS, Fórum občianskej spoločnosti*. Roč. 3, 1999, č. 2, s. 74.

GABLIK, S.: Pluralizm, tyrania wolności In: *Postmodernizm-kultura wyczerpania?* Warszawa. 1988. Citované z GOSZCZYŃSKA, J.: *Postmodernizmus v literatúre*.

Preložila PAŠTÉKOVÁ, E. In: *Slovenské pohľady*. Roč. 107, s. 71. 1991.

SLOBODA, R.: Pohľad tretí: Niekoľko poznámok k Riekam Babyonu. In: *Dotyky*. roč. 4, č. 2, 1992. s. 40.

Tak ja vám teda prezradím. In: *RAK*. roč. 2, 1997, č. 5, s. 14.

ŽILKA, T.: Postmodernizmus v literatúre. In: *Literárny text v postmoderne. Dráma a próza*. Vysoká škola pedagogická, Nitra, 1994. s. 6.

ŠRANK, J.: Poéma fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). In: *Romboid*. Roč. 35, 2000, č. 6. s. 19 – 30.

ŠÚTOVEC, M.: Rekapitulácia nekapituácie. In: *Slovenský spisovateľ*. 1990.

VŠETEČKA, F.: Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela. Bratislava, Slovenský spisovateľ. 1986. In: ŽILKA, T.: Recepčné relácie súčasnej prózy. *Romboid*, roč. 25, 1990, č. 1. s. 85.

WELSCH, W.: Postmoderna. Preložil Peter Zajac. In: *Romboid*. roč.24, 1989, č. 6, s. 103 – 106.

ZAJAC, P.: Slovenská literatúra deväťdesiatych rokov v obrysoch. In: *Host*. č. 5, 2001. s. 79 – 86.

ZELINA, M.: Agresia a televíza. In: *Sme*. č. 2, 1993.

90. roky v slovenskej literatúre. In: *RAK*. roč. 2, 1997, č. 5, s. 35.

Internetové zdroje

Encyklopédia Pascendi Dominici. Dostupné na:

<http://www.papalencyclicals.net/Pius10/p10lamen.html>

FINDRA, J.: Architektonika jazykového prejavu. Dostupné na: <http://www.e-obce.sk/clanky/778.html>

typ_hledani=prefix&cizi_slovo=palimpsest

Ironia. Dostupné na: <http://www.cudzieslova.sk/hladanie/ironia>

KRŠAKOVÁ, D.: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. Dostupné na:

<http://kloaka.membrana.sk/2011/08/kamil-zbruz-energy/>

LAUČEK, A.: Schématickosť a dogmatickosť slovenského výrobného románu 1950 – 1955. Dostupné na: <http://www.osu.cz/fpd/kcd/hosts/laucek.pdf>

Rozhovor s Jánom M. Bahnom v časopise ASB. Dostupné na:

<http://www.asb.sk/architektura/architekti/jan-m-bahna-asb-osobnost-architektury-a-stavebnictva-2011-4935.html>

Palimpsest. Dostupné na: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/>

Rozhovor s J. Schwarzm. Dostupné na: <http://www.inflow.cz/s-josefem-schwarzem-o-eroticke-literature-jeji-novodobe-cenzure-svobodnem-citeni-v-erotice-sexualite>