

Marta Součková¹

Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta

<https://orcid.org/0000-0003-2045-9495>

OD AUTOBIOGRAFIE K AUTOFIKCII (V SLOVENSKEJ PONOVBROVEJ PRÓZE)²

Základný, i keď krehký rozdiel medzi súčasným a minulým chápaním autobiografickosti spočíva v spochybnení jej „pravdivosti“, t. j. faktografického základu, a naopak, v zdôraznení naratívneho aktu. Dá sa tak uvažovať o posune od autobiografie, ako ju definoval Philippe Lejeune v r. 1975, k autofikcii podľa Serga Doubrovského z r. 2013. Od danej diferencie sa odvíjajú ďalšie otázky, napr. aké žánre možno považovať za autobiografické, kedy sa denník stáva románom, či sú autobiografické aj mystifikačné prózy, ako sa formuje naratívna identita, kedy dochádza k „od-tvárneniu“ (de Man 1984) atď. Cieľom príspevku je zachytiť rôzne formy autobiografického písania v slovenskej próze po r. 1989 či jeho postmodernú subverziu, a to na textoch Ballu, Stanislavy Chrobákovvej (Repar), Jany Bodnárovej, Ireny Brežnej a Pavla Vilikovského. Analyzované prózy, vypovedajúce o autorovom živote, foucaultovsky povedané, „o sebe samom“, zároveň dokumentujú posilnenie fikčnosti v nich.

Kľúčové slová: autobiografia, autofikcia, slovenská ponovembrová próza, narácia, autor, protagonista, žáner

1. Autobiografia? Hoci termín autobiografia odkazuje k seba-písaniu či rozprávaníu o vlastnom živote (gr. *autos* – sám, *bios* – život, *grafó* – píšem), nie je jednoduché definovať ju aj preto, že súvisí jednak s dynamicky sa vyvíjajúcou kategóriou subjektu (od jeho romantickej individuálnosti až po postmodernú depersonalizáciu), jednak s otázkou referenčnosti, resp. faktografickosti a naopak fikčnosti diela. Autobiografie sa často zaradovali do literatúry faktu, prípadne „byli dlhú dobu prijímané jako soukromé zápisy bez primárně uměleckých aspirací“

¹ marta.souckova@unipo.sk

² Táto štúdia vznikla ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0666/22 *Slovenská literárna kultúra po roku 1989 (slovník pojmov, subjektov a inštitúcií)*. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. Doba riešenia: 2022 – 2025.

(Soukupová, 2015: 50), postupne sa však zdôrazňuje ich fiktívny a estetický charakter. Autobiografia je podľa Paula Johna Eakina (1985: 10) „len“ fikcia, v tomto zmysle vystupuje z faktúálnej lektúry a možno o nej uvažovať v kontexte umeleckej literatúry. Diskutabilné sú však nielen žánrové hranice autobiografie, ale vyvíjajú sa aj jej definície. Philippe Lejeune v práci *Le pacte autobiographique* (1975: 4)³ vymedzuje štyri základné znaky autobiografie: 1. jazyková forma (a. rozprávanie, b. próza), 2. téma (osobný život, príbeh osobnosti), 3. situácia autora (stotožnenie autora a rozprávača s tým istým menom), 4. pozícia narátora (a. narátor je zároveň hlavnou postavou, b. rozpráva v retrospektíve). Viaceré súčasné texty, v ktorých sa uplatňuje niektorý z týchto znakov, však za autobiografie považovať nemožno, ako ukážem na tvorbe Ballu.

2. Keď Balla nie je Vladimír Balla. Postava, ktorá má rovnaké meno ako autor, nemusí byť nevyhnutne autobiografická a naopak, protagonistu s iným menom môže byť jeho autentickým odrazom. Hlavnou postavou Ballovej poviedky *Vzor* zo zbierky *Unglik* (2003) je Vladimír Balla, ktorý sa konfrontuje sám so sebou z minulosti:

Volá sa Vladimír Balla. Jeho vzorom je Vladimír Balla pred siedmich rokov, z čias, keď práve dokončieval svoju prvú knihu a pracoval na jej záverečnej korektúre celé dni a i noci. Tento nevysoký zábavný chlapík s mierne preriedenými vlasmi na temene, štíhly a svižný, a plný energie a istoty, vedel veľmi dobre, aký je jeho cieľ. (Balla, 2003: 5)

Protagonistovo meno síce odkazuje na reálneho autora (ten však svoje knihy signuje iba menom Balla), ktorý debutoval v r. 1996 zbierkou poviedok *Leptokaria*, t. j. sedem rokov pred uverejnením poviedky *Vzor*, a aj protagonistova fyziognómia koreluje so vzhľadom samotného autora, napriek tomu nemožno na poviedku uplatniť Lejeunom vymedzené znaky autobiografie. *Vzor* totiž odkazuje na Borgesovu prózu *Ten druhý, Borges a ja*, prípadne na *Dvacátého páteho srpna* (zo zbierky *Zrcadlo a maska*, 1989), v ktorých sa stretáva protagonistu so svojim starším alebo mladším Ja. Navonok autobiografická próza je intertextuálnym mystifikačným variantom cudzej poviedky či cudzieho autorského postupu – Borges prostredníctvom stretávania sa postavy s mladším či starším alter ego poukazuje na iluzívnosť času, no tiež autentickosti textu. Balla vo svojich textoch využíva výrazný ironický odstup (i od seba samého): „D prudko zaprotestoval, argumentujúc, že sú to sprostosti a že v tom cíti plagiát Borgesa a Pankovčina a Rankova, ale hlavne toho kokota Ballu, a zároveň si uvedomil, že sa oňho pokúša

³ „Sám Lejeune své východiska později kriticky reflektoval [...] a revidoval je jak na základě literárněteoretických reakcí, tak s ohledem na nově vznikající autobiografické texty“ (Soukupová, 2015: 50 – 51). Znaky autobiografie citujem podľa anglického prekladu tohto diela z r. 1989.

postmoderna a že sa mu hlava krúti“ (Balla, 2000b: 9); inde sa do opozície voči iným postavám dostane „zlý Balla“ (Balla, 2000a: 115).

V poviedke *Krutobytie* (zo zbierky *Leptokaria*) pracuje Balla ako strážca smetiska, považovaného za metaforu postmodernity (bližšie pozri Žilka, 2000), ktorý dokončuje tisícstranovú knihu o živote (Balla, 2000a: 106) a aby bola čo najvernejšia, jej súčasťou sú zrkadlá (zastupujúce modernu, no zároveň odkazujúce na svet, ktorý sa nám javí). Hlavná postava poviedky *Krutobytie*, Martin Ajn, však hovorí: „Nemám rád knihy o živote. Mne by taká kniha bola nanič. Ja sa tu po celý čas pokúšam prebudiť zo života, z toho zlého sna, viete?“ (Balla, 2000a: 106). Prostredníctvom opakujúceho sa detailu Lyotardovej knihy *La condition postmoderne*, ktorú vlastní Martin Ajn, autor problematizuje „zrkadlový“ model skutočnosti, v poviedke prezentovaný Vladimírom Mináčom. Dialóg strážcu smetiska (Ballu) a Martina Ajna o napísanej knihe pripomína poštrukturalistický diskurz, t. j. je ďalšou intertextuálnou alúziou.⁴ Prostredníctvom postáv, ktoré majú svoj predobraz v skutočnosti (v tomto prípade Vladimír Mináč aj Balla), však autor len simuluje autentickosť či autobiografickosť svojej prózy, odkazy na ne sú súčasťou hry s čitateľom.

Terminologicky sa dá uvažovať aj o posune od autobiografie, ako ju charakterizoval Philippe Lejeune, k autofikcii vymedzenej Serge Doubrovským v práci *Autofiction* (2013). Hranice medzi autobiografiou a autofikciou sú však ľahko priechodné: „Objevují se texty, jež promlouvají o životě autora pomocí záměrného zapojení fikčnosti do autobiografické výpovědi. [...] Fikční elementy zároveň slouží jako nástroje sebereflexe – reflexe utváření příběhu a vlastní identity“ (Fonioková, 2018: 841). V týchto súvislostiach vznikajú ďalšie otázky, napr. aké žánre možno považovať za autobiografické, ako sa v nich formuje naratívna identita, kedy sa denník stáva románom alebo širšie autobiografia umeleckou literatúrou, či môžu byť autobiografické aj mystifikačné prózy, kedy dochádza k „od-tvárnaniu“ (de Man, 1984) atď.

3. „Nevpovedať sa – nie celkom“. Jednou z prvých autofikcií v slovenskom ponovembrovom kontexte je *Krutokradma* od Stanislavy Chrobákovvej (1997), pomenovaná podľa protagonistky a zároveň priamej narátorky, resp. podľa jej existenciálnej situácie, charakterizovanej príslovkami „kruto“ a „kradmo“. Protagonistka spolu s mužom Popolvárom, priateľom Bajajom a so synom Gašparkom vytvára navonok fiktívny príbeh o rozpade jedného manželstva a o najväčšom smútku dieťaťa, naznačeným jeho vetou: „Keby už zajtra nebolo“ (Chrobáková, 1997: 56). Hoci mená postáv evokujú rozprávkový kontext, vzťahy medzi nimi sú komplikované a ambivalentné. Sujet dopĺňajú záznamy rozhovorov,

⁴ V tomto smere možno pripomenúť konštatovanie zo známeho textu *Toto nie je fajka*: „Príde deň, keď podobnosť, nekonečne prenášaná v radoch, odoberie identitu samému obrazu i s menom, ktorý nesie“ (Foucault, 1994: 73).

stretnutí, glosy, úryvky z autorkiných recenzií, poznámky k rôznym artefaktom; okrem fiktívnych postáv sa tu spomínajú reálne osobnosti (Ivan Kadlečík, Peter Pišťanek, Valér Mikula, Erik Jakub Groch, Pavel Vilikovský a i.). *Krutokradma* dobre pozná pochybnosti o (aj vlastnej) tvorbe, vyzná sa v literatúre, aj preto hľadá presný jazyk:

Už ráno si mi za závesom v kúpeľni povedal: „Teba možno zabiť slovom.“
A ja sa tým netajím. Ani môj syn sa tým netají. Ani Janova samoreč sa tým netají, ani Ivanove korienky sa tým netaja, ani Albahariho cink sa tým netají, ani Boh sa tým netají – slovo je všetkým a ničím.
(Chrobáková, 1997: 100)

Protagonistka pozná hodnotu slova i ticha, písanie je pre ňu, ako naznačuje nadpis tejto časti štúdie, možnosťou vypovedania sa, no „nie celkom“ (Chrobáková, 1997: 16). Dá sa tak uvažovať o akejsi „duchovnej, imaginárnej autobiografii“⁵, túžbe Ja „byť a nebyť spoznaný, ukázať a skryť sa, ponechať si, čo viem a zamlčať všetko, čo sa dostane na konci do istého crescenda **nerozhodnosti a váhania**“ (Koschel, cit. podľa Zajac, 2013: 17; zvýr. P. Z.), čo súvisí s hľadaním identity (a) vlastného Ja.

V r. 2011 vydáva Chrobáková *Repar* knihu *Slovenka na kvadrát*, v ktorej vychádza z vlastnej skúsenosti dvojitej „Slovenky“, cudzinky v Slovinsku, kde istý čas žila a pracovala. Text zachytáva dané obdobie, pričom fiktívnu líniu z *Krutokradmy* nahrádzajú „pohľadnice zo Slovinska“ a iných krajín. *Slovenka na kvadrát* je hybridná kniha – prelínajú sa v nej prvky rôznych štýlov (publicistický, umelecký i esejistický), no tiež emotivita s racionalitou či subjektivita s objektivitou. V istom zmysle je pokračovaním príbehu z *Krutokradmy* v cudzine, keďže autorka tu vytvára obraz píšucej intelektuálky; na rozdiel od Chrobákovej prozaického debutu však *Slovenka na kvadrát* nie je fikciou, je skôr žánrovo nejednoznačným textom s autobiografickými prvkami, resp. jednou z foriem súčasnej autofikcie.

4. Zviditeľniť neviditeľné. Zatiaľ čo autobiografia býva komponovaná lineárne a používa sa v nej préteritum a retrospektíva, autofikcia často predstavuje, a to aj v prezente, iba výsek zo života protagonistky. Próza Jany Bodnárovej *takmer neviditeľná* (2008) sa ocitá na pomedzí medzi autobiografiou a autofikciou: zachytáva síce vývin protagonistky v čase, avšak s dôrazom na samotný naratívny akt. Protagonistka a zároveň priama narátorka si spomína na viaceré zlomové udalosti zo svojho života (narodenie detí, smrť starej mamy, rozvod, vyšetrovaciu väzbu otca, vojnovú skúsenosť starého otca a i.), pretože bez „spomienok by sme boli dutí ľudia“ (Bodnárová, 2008: 64). Spomienky sa v texte prelínajú s fragmentmi z prítomnosti – otvorené písanie o sebe aj iných ľuďoch smeruje

⁵ Christine Koschel takto označuje román Ingeborg Bachmannovej *Malina*.

k vyrovnaní sa s viacerými traumami aj k seba-akceptácii. Na jednej strane je v Bodnárovej próze viditeľná spontánnosť, „úprimnosť“ rozprávačky, na druhej strane konštrukčnosť, polyfónnosť, i preto možno uvažovať o špecifickej podobe „seba-prepisovania“ (Farkašová, 2009: 1). *takmer neviditeľná* má niektoré znaky autobiografie – priama narátorka, ktorú možno stotožniť s autorkou, tematizuje svoj život, na druhej strane kreuje tiež fiktívne príbehy. Bodnárová intertextuálne reflektuje nielen paradox literárneho „spovedania sa“, ale tiež seba-odhaľovania a seba-zahaľovania⁶:

Spomínaním sme sami sebou a zároveň kýmisi iným, nepoznaným v nás. Ako keď Derrida pripomenul výrok sv. Augustína z jeho spovedí po smrti matky: ‚Spoveď nikdy nie je moja. Je to vždy niekto iný vo mne, kto sa spovedá.‘ V autobiografiách je možno veľa tajných zón, zakázaných miest v spomienkach tela i mysle. Je to skôr pohyb medzi túžbou (konečne) hovoriť o sebe a túžbou (predsa len) nedať si vypáčiť tajnú skrínku, pretože nevieme, kto ju bude mať v rukách. (Bodnárová, 2008: 195)

Cieľom takéhoto písania nie je pravda o sebe, nie je dôležité, čo sa reálne stalo. Akokoľvek sa narátorka usiluje odhaliť svoje „najhlbšie ja“ (Bodnárová, 2008: 21), je limitovaná možnosťami jazyka, (ne)schopnosťou vypovedať o najintímnejších javoch. Jej spomínanie je selektívne, text je racionálne konštruovaný: „Možno písanie o sebe je náhodný posun v čase a občas narazenie na mantinely. [...] Niekedy sa mi zdá, že fikcia je väčšia sloboda ako záznamy z vlastného života“ (Bodnárová, 2008: 33 – 34). Rozprávanie nie je lineárne, vracia sa v čase, fragmentarizuje sa, cyklí, navrstvuje sa a prekrýva: „Teší ma meandrovitosť plynutia útržkov príbehov, repetitívnosť, palimpsestové vršenie udalostí v čase“ (Bodnárová, 2008: 86). Bodnárovej text v danom zmysle dokumentuje premeny autobiografického písania: „Moderní autobiografie směřuje mnohem více k fragmentární formě a k experimentálním postupům a porušováním lineárního chronologického vyprávění odhaluje svou textovou konstruovanost“ (Soukupová, 2015: 54).

Okrem „seba-prepisovania“ sa v *takmer neviditeľnej* objavujú útržky či úryvky z iných textov, vyčlenené kurzívou (miniromány, dramatické scény), ale tiež odkazy na iné literárne či výtvarné diela, záznamy z výstav či mailovej komunikácie. Aj tie sú však súčasťou individuálnej, osobnej pamäti, sú podmienené autorkiným kunsthistorickým vzdelaním či poznávaním a aktívnou tvorbou rôznych umení. Hlavná postava tak číta článok o obraze Caravaggia, pozná Barthesovu koncepciu

⁶ V týchto súvislostiach možno pripomenúť text Paula de Mana *Autobiography as De-facement* (citovaný z výberu z r. 1984), v ktorom je autobiografia vnímaná ako špecifické maskovanie aj odhaľovanie subjektu.

fotografie ako „plochej smrti“ (Bodnárová, 2008: 39), v štyroch rokoch dostane knihu *Gulliver v Lilipute*, počúva Monteverdiho, tancujúce dievčatá a chlapcov prirovná k Csontváriho obrazu atď. Intertextualita a intermedialita Bodnárovej textu korešponduje s konštrukciou subjektu ako dynamického a zloženého z viacerých „identít“ – rozprávačka má viaceré roly (pra-vnučky, dcéry, matky, manželky, milenky, priateľky či spisovateľky). Vytvára sa v rozprávaní a rozpráváním: „Autoři klasických autobiografií svou identitu vnímají jako něco samozřejmého a ukotveného mimo text, kdežto v (post)moderním autobiografickém psaní se často projevuje uvědomění si konstrukce vlastního Já vyprávěním“ (Fonioková, 2018: 849).

5. Román ako persifláž. Hybridné diela tvorí aj Irena Brežná, známa predovšetkým ako vojnová reportérka (pars pro toto kniha umeleckých reportáží *Tekutý fetiš* z r. 2005), ktorá však vo svojich textoch prepája umeleckú literatúru s publicistikou, esejistikou či vedou (psychológiou). V autobiografickom románe, či skôr v autofikcii *Na slepačích krídlach* (2008), sa autorka vyrovnáva aj so svojim detstvom, uväznením matky (táto v texte štrikuje svetre s odvážnymi farbami a vzormi, blesk na nich jasne vyjadruje jej protest voči systému) a politickou diskrimináciou otca (ten sa z advokáta stane v románe budovateľom mostov). V texte sa prostredníctvom rodinnej histórie problematizujú i rodové stereotypy: dejinné udalosti zasahujú do osobného príbehu hrdinky (otec, zbavený pôvodnej profesie, prestáva byť aktívnym živiteľom; mama pripravuje emigráciu atď.). Brežná vníma rozdiely medzi mužským a ženským svetom, ale vyhába sa sémantickej diferenciacii, matka môže zlyhať takisto ako otec, dedo je vzorom, ale v texte funguje (podobne ako v Bodnárovej próze) tiež rodové súručenstvo žien. Autorka narušuje „pravidlá“ žánru (autobiografie) a reinterpretuje socialistickú realitu cez svojský pohľad jedenásťročného dievčaťa, Jany, čím zároveň prekračuje pomyselnú hranicu medzi literatúrou pre mládež a pre dospelých či medzi memoármi a fikciou. V danom smere možno uvažovať o románe, v ktorom sa „(auto) biograficky motivovaná individuálna historicita zameraná na (re)konštruovanie konkrétneho životného príbehu snúbi s kolektívnou historicitou“ (Cviková, 2014: 91). Prostredníctvom motívu uväznenia matky a persiflovaného ideologického jazyka, preneseného do reči dievčaťa, je v románe zobrazená totalitná spoločnosť, ale tiež intimita rodinných vzťahov:

Odvtedy som šťastná, mama nie je mŕtva, leží na prični v našej milovanej vlasti a bledne. Vo väzenskej cele je v bezpečí, nemôže tam robiť nič zlé, spolčovať sa s nepriateľmi, prezrádzať im tajomstvá na to, aby nás prepadli cudzí, vykorisťovaní vojaci. Keby opustila našu vlasť, musela by som sa jej pred celou triedou zriecť a nedostala by som vyššie vzdelanie. Deti zradcov nesmú byť múdre, ich múdrosť je pre štát nebezpečná. (Brežná, 2008: 20)

Využívanie ideológem sa v texte stereotypizuje, zároveň však svedčí o pomalom odhaľovaní ich nepravdivosti dieťaťom, o rozpade (nielen jazykových) konštrukcií. Subverziou ideologického/mocenského jazyka, jeho prenosom do intímnej sféry,⁷ autorka modeluje presvedčivý obraz schizofrénie, neautenticnosti a tragickosti 50. rokov 20. storočia.

I v románe *Nevďačná cudzinka* (2014), ktorý možno vnímať ako pomyselné pokračovanie Janinho príbehu, chce protagonistka „emigrovať do nezaťaženej cudzej reči, v ktorej nie sú slovo a vec nalepené na seba“ (Brežná, 2008: 216), oslobodiť sa od traumy z detstva (uväznenia matky). V *Nevďačnej cudzinke* však autorka tematizuje samotnú neľahkú skúsenosť emigrácie a demýtizuje obraz dokonalého Švajčiarska (ľudia sú tu podľa narátorky málo emoční, neustále riešiaci, prostredie príliš upravené atď.). Viaceré postavy z *Nevďačnej cudzinky*⁸ sa ocitajú v zložitých (existenčných aj existenciálnych) situáciách, ktoré rieši psychológ s pomocou prekladateľky – protagonistky románu. Jej narácia v ich forme je oddelená od príbehov vedľajších postáv, prostredníctvom ktorých sa rozprávanie objektivizuje: „Autorka v knihe priebežne kombinuje dva plány: spomienky na príchod z okupovaného Československa [...], tento plán je pohľadom dospievajúcej ženy, ktorú proti jej vôli vytrhli zo spoločenstva a prostredia, v ktorom vyrastala; druhý plán predstavujú neskoršie skúsenosti rozprávačky, už občianky Švajčiarska, tlmočnice: je to séria stručných, väčšinou pozoruhodne, vydarene vypointovaných príbehov migrantov, utečencov rôzneho pôvodu“ (Balla, 2016: 102). Mnohí utečenci riešia podobné problémy ako (pred nimi) protagonistka, takisto emigrantka: vytvára sa tak kruh otázok spojených s (e) migráciou, ktorých univerzálnosť potvrdzuje i dnešok.

6. Thrill is gone alebo Fiktívny životopis Pavla Vilikovského. Titul Vilikovského poslednej knihy *RAJc je preč* (2018), inšpirovaný bluesovou skladbou Kinga Thrill is gone, nostalgicky odkazuje na „hrdzavenie pôvabu“ (Vilikovský, 2018: 246), no prostredníctvom slovnej hry (raj – rajc) i na „sekulárne konotácie“ raja (Šimáková Speváková, 2019: 160). Intertextuálny dialóg tejto Vilikovského prózy s inými dielami sa uskutočňuje na pozadí bežných situácií, hoci na autobusovej stanici v Prahe: „Mužove ruky, dlhé a ťažké, viseli z operadla ako závažia. Nezbadal som, že by sa celý čas nimi ženy čo len raz dotkol, a ako som na ne hľadel, napadlo mi, že keby sa bol Hamlet takto pozhováral s Oféliou, možno by neskočila do potoka“ (Vilikovský, 2018: 166). Uvedená scéna korešponduje s motívom pornografických časopisov, ktoré rozprávačovi pravdepodobne ukradol český kolega vo Fínsku, teda i s telesnosťou a odkrývaním povahy človeka v rôznych okamihoch. Párik, ktorý nie je na pohľad ničím zvláštny, sa na nič netvári, nič neskrýva, ani svoje úmysly – muž iste nikdy nerozmýšľa o Hamletovej dileme, pretože je jasné, „že

⁷ V tomto kontexte možno pripomenúť tiež prózu Pavla Vilikovského *Slovenský Casanova* (1991), v ktorej sa ideológia odráža v listoch protagonistu.

⁸ Písmeno v názve románu, vyznačené červenou farbou, odkazuje na dvojité význam slova.

pre neho to nijaká otázka nie je. Každý by videl, že ho baví byť,“ (Vilikovský, 2018: 168). Rozprávačovi, ktorý sa dlho nedokázal priblížiť k ženám a iste by s nimi nekomunikoval podobným spôsobom, však dialóg neznámych zostane v pamäti viac ako celý pobyt vo Fínsku. Náhodné situácie, autentické bytia iných inšpirujú protagonistu k premýšľaniu o zmysle všeobecne, pretože napriek skepse ho Vilikovského narátor hľadá, aspoň pre seba, zvnútra.

Novela *RAJc je preč* vznikala na sklonku autorovho života, s odstupom od prežitej minulosti a s vedomím nežitej, paradoxne dávno plánovanej budúcnosti: „Moja budúcnosť je minulosť“ (Vilikovský, 2018: 264). Vilikovského posledná kniha je nadčasová, hoci relevantnou kategóriou je v nej temporalita, ktorú možno spojiť i s problematikou (autobiografickej, individuálnej aj historickej) pamäti (bližšie pozri Zajac, 2005), selektívneho spomínania. Prítomné okamihy sa tu prelínajú s retrospektívnymi návratmi do detstva a dospievania, prézens strieda préteritum, krátku „príbeh“ podmieňujú reflexie o bytí, láske či smrti. I v tejto novele je minulosť zachytená s istou nostalgiou či melanchóliou, akoby všetko v nej bolo lepšie, chutnejšie, krajšie, živšie: „Základná významová opozícia textu sa tak zakladá na kontraste sveta ‚vtedy‘ a ‚teraz‘. Kontrast medzi čarom minulosti a mechanickou životnou rutinou prítomnosti, keď život je ‚už vybavená záležitosť‘“ (Vilikovský 2018, s. 49) dopĺňajú refrénovito vracajúce sa konštatovania ‚Nič netrvá večne‘ či titulný ‚Rajc je preč‘“ (Taranenková, 2020; zvýr. I. T.).

Okrem hravosti sa tak v novele objavuje napätie podmienené stratou – raja či minulého sveta, na ktorého začiatku bola formatívna smrť otca. Priamy narátor a protagonista Vilikovského novely rozlišuje medzi časom, v ktorom „vznikal“, a aj preto bol schopný žiť nevšedne, a obdobím, v ktorom už išlo „len“ o prežitie všedného dňa:

Keď človek vzniká, nijaký deň sa mu nezdá všedný. Vládne ustavičná zmena, vo všetkom. Aj keď sa udalosti opakujú, sú zakaždým nové, lebo sa stávajú niekomu novému. Niekomu, kto tu včera ešte nebol. Netrvá to dlho. Po čase – nevedeli by sme ani presne určiť, kedy – usúdime, že sme už hotoví. Kompletní, niet čo dodať. [...] Odvtedy, a celkom nebadane, začne ísť o to, prežiť všedný deň. (Vilikovský, 2018: 26)

Prežiť deň znamená pre protagonistu *RAJc je preč* vykonávať viac alebo menej banálne úkony: nakupovať, cestovať MHD alebo vlakom, platiť šeky, kúpať sa či zabiť kapra; občas sa dá prežiť (napríklad kamarátovo rozprávanie o láske a nevere) ľahšie s pohárom vína či iného alkoholu, prípadne vyrovnáť sa s prežitým prostredníctvom vlastného písania. Prežiť deň znamená aj hľadať iné, nové rajce, ak starý raj-c je preč. Prežiť deň znamená prijať zmenu, pomínutelnosť vecí, budov, ba aj blízkych, dožiť dôstojne, ako-tak zmysluplne. Vilikovského „hotový“

protagonista rekapituluje, čo ho formovalo, pričom najviac priestoru venuje vo svojom spomínaní starej mame a mame.

Práve postavy z rodiny vyvolávajú zdanie autobiografickosti tejto novely, no i v nej Vilikovský vytvára „príbeh“ tak, ako sa mohol, no nemusel stať, resp. kreuje jeho rozličné alternatívy. Postava otca, ktorá sa objavuje vo viacerých autorových prózach, súvisí s jeho skorým deficitom, a je modelovaná na samotnej hrane sentimentu, nie však sentimentality:

Tragická smrť autorovho otca, zbytočná a nijako neočakávaná, by v spomienkach po vyše polstoročí vskutku mohla byť sentimentálnym príbehom. [...] Autor nás svojimi dvoma prózami presvedčil, že sa to nedá bez sentimentu a dojatia. Presvedčil nás však aj o tom, že sentiment nie je gýč, že za hranicami nekontrolovanej imaginácie sa otvára vlastný svet sebaopoznania a seba porozumenia. (Prušková, 2020: 20)

Variovanie smrti otca v rozličných prózach svedčí o jeho relevancii, širšie tiež o dôležitosti rodiny a „citovej výchovy“⁹, ktorú musí v novele suplovať aj za otca matka. Protagonista si po rokoch spomína na momenty, v ktorých sa správala tvrdo, racionálne, no tiež na také, keď ožívala jej jemná, oféliovská podstata, aby si napokon povzdychol: „Ale keď som po rokoch sedel pri pohári vína na terase vinárne Dubonnet, spomínal som na tie krásne depresívne časy a na mamine listy s nostalgiou. [...] A mama mi už nepíše. Nikdy. Nič“ (Vilikovský, 2018: 62). Prepojenie rodinného „príbehu“ s hamletovským mýtom vedie k jeho odsentimentalizovaniu a odpatetizovaniu.

Dobrá literatúra je vraj taká, v ktorej je veľa života, no zároveň zostáva fikciou. Vilikovský vidí realitu, no vie o nej aj písať, nadväzuje na cudzie texty, ale vo svojich prózach zostáva sám sebou, „rozbíja“ príbeh a zároveň k nemu smeruje: „U Vilikovského ide pritom neraz o dvojité, intratextuálne-intertextuálne naračnú stratégiu. Jeho texty sú textami o možnosti či nemožnosti napísať príbeh, a zároveň napísanými príbehmi“ (Zajac, 2005: 822). Aj keď autobiografické motívy možno nájsť i v predošlých autorových prózach, *RAJc je preč* je jeho najosobnejšou a zároveň stále štylizovanou knihou. Rozprávač sa usiluje napísať životopis,¹⁰ aby po sebe zanechal stopu:

⁹ Daným spojením odkazujem na Vilikovského debut *Citová výchova v marci* z r. 1965.

¹⁰ Zatiaľ čo životopis (ako útvar administratívneho štýlu) by mal obsahovať fakty, v *RAJc je preč* sa opäť rozohrávajú hry fantázie, ale tiež s čitateľom: „Ak chorá a umierajúca stará matka mohla na plafóne vidieť to, čo nikto iný nemohol, v zmenených okolnostiach sa takto dokázal zariadiť aj jej vnuk – starnúci rozprávač sa pokúša o renesanciu vnímania, zvedavosti, rojčenia a fantazирования vymýšľaním vlastného životopisu, ktorým sa aj on v komunikačno-semiotickom bytí bude ako živý pripomínať čitateľom“ (Kendra, 2019: 165). V tejto súvislosti treba pripomenúť Vilikovského prózu *Vlastný životopis zla* (2009), v ktorej sa autor vyrovnáva so všeobecným fenoménom z titulu.

Ešte vždy mi o niečo ide, mám takú potrebu. Nutkanie. V terajšie všedné dni mi ide napríklad o to, čo najlepšie spísať tento vymyslený vlastný životopis. [...] Chcem byť ešte zaživa svojím vlastným pozostalým, lebo čo ak tí ostatní, praví pozostalí nebudú na mňa zvedaví? Text mi prichádza tajnou poštou, odo mňa ku mne – je nás v tom poštárskom rade viacero a rozličných, nečudo, že z posledných úst neraz vyjde čosi celkom iné, ako pošepkali prvé. Nemyslím klamstvo, ale keby aj, na tom nezáleží. Ide jednoducho o to, prežiť všedný deň; podľahnúť na chvíľu ilúzii, že keď bude mať zmysel, budem mať možno zmysel aj ja. (Vilikovský, 2018: 283 – 284)

7. Namiesto auto-záveru. Zatiaľ čo v slovenskej próze 90. rokov 20. storočia prevláda intertextuálna, recesistická, postmoderná hra a autori (Peter Pišťanek, Dušan Taragel, Marek Vadas, Balla, Viliam Klimáček a i.) sa stavajú k tradícii najmä subverzívne, prozaici po r. 2000 sa k nej opäť vracajú. Frekventované desémantizované, ironické, sebareferenčné gesto nahrádzajú texty opätovne sa usilujúce o význam, ktorý má svoj základ v osobnej i sociálnej realite. Na konci minulého storočia len ojedinele vychádzajú diela z autenticitnej línie (memoáre, denníky, korešpondencia atď.), a to najmä od predstaviteľov starej generácie (Dominik Tatarka, Ivan Kadlečík, Hana Ponická a d.). V novom miléniu pribúdajú prózy s autobiografickými prvkami aj od autorov strednej či mladej generácie, pričom je výrazná najmä tvorba ženských autoriek (Ivany Dobrakovovej, Kataríny Kucbelovej, Michaely Rosovej a i.). Dochádza tak nielen k revitalizácii autobiografického písania, ale tiež k inovácii jeho foriem. Súčasné autofikcie detabuizujú viaceré témy (pars pro toto debut Nicol Hochholczerovej *Táto izba sa nedá zjesť* z r. 2021, konkretizujúci grooming) a stavajú sa tak aj proti literárnemu mainstreamu, prinášajúc v kultúre seba-prezentácie alternatívne naratívny seba (Komanická, 2020).

Ani v súčasnosti nemožno jednoznačne stanoviť hranice medzi autobiografiou a autofikciou. Bez ohľadu na to, aký termín použijeme, rôzni teoretici „odmietajú v autobiografickom písaní prezumpciu referenčnosti a argumentujú tým, že autobiografické ‚ja‘ je textovou konštrukciou, že všetky ja v písanej, hovorenej alebo akejkol'vek inej forme autobiografie sú čiastočne alebo celkom nereferenčné“ (Farkašová, 1997: 287).

8. PS. Vo Vilikovského bilancujúcej novele *RAJc je preč* ide naozaj o život, no predovšetkým o literatúru. Ide aj o to: ak písať, tak dobre – iba tak sa dá (v knihách) prežiť (ponad) čas, aj ponad akékoľvek žánre.

Literatúra

- Balla, V. (2016). Sme tu! *Romboid*, *LI* (4 – 5), 101 – 106.
- Cviková J. (2014). Kontexty a subtexty románu Ireny Brežnej Na slepačích krídlach o ére budovania socializmu v slovenskom malomeste. *World Literature Studies*, *6/23* (2), 91 – 103.
- Doubrovsky, S. (2013). Autofiction. *Autofiction I* (1), 1 – 5.
- Eakin, P. J. (1985). *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton University Press.
- Farkašová, E. (1997). Autobiografia a jej subjekt: de/re/konštrukcia subjektu v „písaní“ jeho/jej vlastného života. V P. Michalovič (Ed.), *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia* (str. 283 – 289). Sorosovo centrum súčasného umenia.
- Farkašová, E. (2009). Jana Bodnárová: takmer neviditeľná. *Knižná revue*, *XIX* (1), 1.
- Finck, A. (1999). Pojem subjektu a autorství: k teorii a dějinám autobiografie. V M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struckm, M. Weitzs (Eds.), *Úvod do literární vědy* (str. 279 – 289). Herrmann & synové.
- Fonioková, Z. (2018). Fikčnost ve faktuálním vyprávění: Případ fikčních metaautobiografií. *Česká literatura*, *66* (6), 841 – 869.
- Foucault, M. (1994). *Toto nie je fajka*. Archa.
- Foucault, M. (2000). Technológie seba samého. V M. Foucault, *Moc, subjekt a sexualita* (str. 186 – 214). Kalligram.
- Kendra, M. (2019). Túžba vyplniť prázdny priestor. *Fraktál*, *2* (4), 160 – 167.
- Komanická, I. (2020). Autofikcia a nežitý život. V M. Součková (Ed.), *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI* (str. 33 – 42). Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Lejeune, P. (1989). The Autobiographical Pact. V P. J. Eakin (Ed.), *On Autobiography* (str. 3 – 30). University of Minnesota Press.
- de Man, P. (1984). Autobiography As De-Facement. V P. de Man, *The Retic of Romanticism* (str. 67 – 81). Columbia University Press.
- Prušková, Z. (2020). Medzi sentimentom a monumentom. Ku knihe Pavla Vilikovského „Čarovný papagáj a iné gýče“. *Fraktál*, *3* (4), 19 – 21.
- Součková, M. (2009). *P[r]ózy po roku 1989*. Ars Poetica.
- Součková, M. (2021). RAJc je preč. V J. Gavura, M. Klapáková (Eds.), *TOP 5 (slovenská literárna scéna 2018 v odbornej reflexii)* (str. 86 – 96). FACE.
- Soukupová, K. (2015). Autobiografie: žáner a jeho hranice. *Česká literatura*, *63* (1), 49 – 72.
- Šimáková Speváková, M. (2019). Vstať, vziať pero, písať, byť. *Fraktál*, *2* (4), 160 – 167.
- Taranenkova, I. (2019, Január 11). Citová výchova podľa Hamleta: pohľad z diaľky. *Platforma pre literatúru a výskum*. <https://plav.sk/node/138>

- Zajac, P. (2005). Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. V P. Zajac (Ed.), *Pavel Vilikovský. Prózy* (str. 814 – 873). Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave.
- Zajac, P. (2013). Autobiografickosť ako estetická kategória. V I. Taranenková (Ed.), *Možnosti autobiografickosti* (str. 9 – 32). Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave a Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave.
- Žilka, T. (2000). *Postmoderná semiotika textu*. Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Pramene

- Balla (2000a). *Leptokária*. 2. vyd. Koloman Kertész Bagala, L.C.A.
- Balla (2000b). *Gravidita*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A.
- Balla (2003). *Unglik*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group.
- Bodnárová, J. (2008). *takmer neviditeľná*. Aspekt.
- Brežná, I. (2008). *Na slepačích krídlach*. Aspekt.
- Brežná, I. (2014). *Nevďačná cudzinka*. Aspekt.
- Chrobáková, S. (1997). *Krutokradma*. Drewo a srd.
- Chrobáková Repar, S. (2011). *Slovenka na kvadrát*. Občianske združenie Vlna/Drewo a srd.
- Vilikovský, P. (2018). *RAJc je preč*. Petrus.

Марта Соучкова

ОД АУТОБИОГРАФИЈЕ КА АУТОФИКЦИЈИ (У СЛОВАЧКОЈ ПРОЗИ НАКОН ПЛИШАНЕ РЕВОЛУЦИЈЕ)

Резиме

Рад је посвећен тематизацији „самог себе“ или аутобиографског искуства у словачкој прози након Плишане револуције. Анализирани текстови (Станиславе Хрбакове, Јане Боднарове, Ирене Брежне и Павела Виликовског) сведоче о померању од аутобиографије ка аутофикцији, односно о наглашавању фикционалности дела или наративног чина. Чини се да упркос карактеристикама аутобиографије које је издвојио Лежен, текст (нпр. Бале) може бити мистификација и супротно, романи или новеле често реферирају проживљено, лично искуство или индивидуално сећање (анализирана прозна дела Ирене Брежне, Јане Боднарове или Павела Виликовског). Тако се може размишљати о фикционализацији аутобиографије или слабљењу фактуелности савремених прозних дела која говоре о животу аутора/ауторке, при чему није од значаја шта се заправо десило, већ како се о проживљеном искуству приповеда, односно како се креира идентитет субјекта.

Уместо линеарности приповедања о прошлости, нарација се фрагментаризује, што је у вези са процесом самоспознаје и ауторефлексије Ја, креирањем његовог идентитета у већем броју улога. У словачкој прози 90-их година 20-ог века се врло ретко појављују нефикционални жанрови (мемоари, дневници, кореспонденција и др.) и у тај низ можемо сврстати претежно текстове старијих аутора (Доминика Татарке, Ивана Кадлечика, Хане Поњицке и др.), након 2000-те долази до ревитализације аутобиографског стваралаштва и иновације његових форми, при чему настаје више текстова женских ауторки средње и млађе генерације (Михаеле Росове, Иване Добраковове, Катарине Куцбелове итд.).

Кључне речи: аутобиографија, аутофикција, словачка проза након Плишане револуције, нарација, аутор, протагониста, жанр

Marta Součková

**FROM AUTOBIOGRAPHY TO AUTOFICTION
(IN SLOVAK POST-NOVEMBER PROSE)**

Summary

The paper deals with the thematisation of the „self-alone“ or autobiographical experience in post-November Slovak prose. The analysed texts (by Stanislava Chrobáková, Jana Bodnárová, Irena Brežná and Pavel Vilikovský) demonstrate the shift from autobiography to autofiction, or the emphasis on the fictionality of the work or the narrative act. It turns out that, despite the features of autobiography defined by Lejeune, a text (e.g. Balla's) can be a mystification and, on the contrary, novels or novellas often refer to lived, personal experience or individual memory (the analysed prose of Irena Brežná, Jana Bodnárová or Pavel Vilikovský). Thus, one can reflect on the fictionalisation of autobiography or the weakening of the factuality of contemporary prose narrating the author's life, where it is not important what really happened but how the lived experience is narrated or how the identity of the subject is formed. Instead of the linearity of the past narrative, the narrative becomes fragmented, which is related to the process of self-knowledge and self-reflection of the self, the creation of its identity from multiple roles. Authentic genres (memoirs, diaries, correspondence, etc.) appear only sporadically in the Slovak prose of the 1990s, and this line includes mainly texts by older authors (Dominik Tatarka, Ivan Kadlečík, Hana Ponická, etc.). After the year 2000, autobiographical writing has been revitalized and its forms have been innovated, with the addition of texts by female authors from the middle and younger generations (Michaela Rosová, Ivana Dobrákovová, Katarína Kucbelová, etc.).

Keywords: autobiography, autofiction, Slovak post-November prose, narration, author, protagonist, genre