

Tri typy historicity

PETER ZAJAC

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Historicita mala v slovenskej literatúre a osobitne pri tvorbe románu funkciu legitimitizačného znaku moderného politického národa. Zodpovedal jej román ako žáner vážnej historicity a vznikali opakované pokusy vytvoriť na jej základe to, čo Ján Števček označil ako románovú situáciu. Pritom v slovenskej literatúre existuje silná línia ironického románu, ktorá však ostávala dlho nepovšimnutá. Po druhej svetovej vojne vznikol typ existenciálnej literatúry, pre ktorý nie je historicita žánrovou otázkou, ale problémom ontologickej stratégie textu. Tento typ literatúry tvorí podložie hodnotového pohľadu na slovenskú literatúru po roku 1945.

1.

Historizmus môžeme chápať ako tematickú indíciu situovanosti historickej udalosti v prozaickom texte, ako žánrovú vlastnosť historickej prózy a ako ontologickú stratégiu textu. Tieto tri kategórie nepôsobia v texte izolovane, ale nie sú totožné.

V dejinách slovenskej literatúry existovala už od 19. storočia akási prapôvodná vôľa po veľkom spoločenskom románe. Vychádzala z úsilia legitimizovať tvorbu moderného slovenského politického národa existenciou štruktúrovaného historického spoločenstva. Mať román znamenalo mať svoj veľký legitimitizačný príbeh. Ján Števček nazval toto historické legitimitizačné úsilie „románovou situáciou“ a „situáciou románu“ (Števček 1989, 5). História, historicita, historický román nemá teda v dejinách slovenskej literatúry prvotne žánrový, ani ontologický, ale legitimitizačný status. Túžba po tom, čo existovalo len ako možnosť alebo ako čosi prítomné *latentne*, ostávala odleskom imaginatívnej aury alebo útržkom, franforcom, náznakom existujúcej stopy. Dá sa to povedať aj tak, že dejiny slovenského románu chceli byť dejinami celkov, ale ostávali najmä dejinami indícií.

Toto vôľové gesto najlepšie dokumentuje práve syntetická práca Jána Števčeka *Dejiny slovenského románu* (1988). Števček ho sformuloval ako „naliehavé úsilie tvorcov vniesť do slovenskej literatúry také literárne prozaické formy, ktoré by priniesli ucelebný obraz sveta, to príznačné prelnutie osobnej a spoločenskej problematiky, ktoré predstavuje román“ (114), pričom za podstatu románu ako žánru pokladal „celistvý obraz reality, jedno už, či táto celistvosť vzniká z úsilia opísať celok spoločenských

vzťahov, podať totalitu koncepcnej idey, či napokon celok intímny, autorovu osobnú a osobitú víziu reality“ (6). Ak však mal román plniť prioritne legitimizačnú funkciu a „podať totalitu koncepcnej idey“, či „celok intímny“, bolo len logické, že Števček venoval v Dejinách slovenského románu pozornosť takmer výhradne *hegelovsky vážnemu* chápaniu dejinnosti ako príbehov ľudí, vradených do historického diania veľkej histórie. Ironickému chápaniu dejinnosti ako paródii, travestii či pastišu veľkých dejín (Bohrer 2000) nevenoval fakticky nijakú pozornosť, rovnako ani bachtinovskému konceptu malých dejín, hoci v čase písania Števčekovej románovej syntézy bol už u nás známy (Bachtin 1988).

Druhá významná línia v dejinách slovenského románu, ktorej koncept bol voči veľkým dejinám ironický a predstavoval ju rad autorov ako Jozef Ignác Bajza, Ján Chalupka, Jonáš Záborský, Janko Jesenský a ďalší moderní autori, ostávala u Števčeka v úzadí, nevenoval sa jej, alebo ju interpretoval v kľúči vážneho románu. Tento koncept historicity mal aj svoje žánrové konklúzie. Spoločenský román sa chápal apriori ako historický román. Román bol spoločenským románom, spoločenský román bol historickým románom a žánrovo boli oba založené na konštrukte, podľa ktorého sa mala spoločnosť riadiť vyšším historickým teleologickým princípom, národným či neskôr triednym.

Táto situácia platila v Števčekovej koncepcii aj pre povojnovú slovenskú literatúru. Dominovala v nej historická teleológia, na základe ktorej malo všetko ústiť do ideálnej komunistickej spoločnosti so socialistickým predstupňom. Tento konštrukt historickej determinácie našiel plné uplatnenie vo veľkých románových epepejoch, ktorých žánrovým vyjadrením bol najmä pojem román-rieka. Bol usporadúvajúcim a riadiacim základom všetkých románov typu *román pokolení* (o ktorých neskôr Dominik Tatarka zlomyselne povedal, že z nich ostali napísané len prvé diely), generačných románov typu *Generácia* Vladimíra Mináča, ale aj panoramatických plátien Rudolfa Jašíka, Alfonza Bednára či Ladislava Ťažkého a publicistických románov Ladislava Mňačka. Literárnohistoricky predstavujú dodnes značný problém – z deskriptívneho hľadiska ich možno rozlišovať podľa autorského prístupu a kvality, ale základom všetkých bol ideologický koncept, ktorý stratil svoju historickú legitimitu, a to sa nedá z ich románového tkaniva vypreparovať – nie sú totiž románmi delegitimizácie histórie, ale románmi, ktorých konštrukt sa medzitým delegitimizoval. Je to veľký rozdiel, ktorý však literárne dejepisectvo veľmi nereflektuje.

Aj keď sa generácia Vincenta Šikulu, Ladislava Balleka a Petra Jaroša pokúsila tento model historického determinizmu amalgamovať každodennosťou (Vincent Šikula v *Majstroch*), mýtiskosťou (Peter Jaroš v *Tisícročnej včele*, ktorú v *Nemom uchu, hluchom oku* zamenil za manifestovanú ideológiu boja proti imperializmu) či telesnou zmyslovosťou (Ladislav Ballek v *Pomocníkovi*), teleologická historická konštrukcia veľkého socialistického príbehu tvorila skelet a lešenie, o ktorý sa tieto romány opierali. Lebo „poriadok, s ktorým ráтали, vnímali ho a nemohli nevnímať, bol poriadkom socialistickej literatúry“ (Macura 2008, 260) a pri všetkom zjemňovaní a odstraňovaní jeho viditeľného skeletu vyplňali autori jeho rámce. V horšom prípade boli texty výplňou danej ideologickej inštrukcie, v lepšom „naplňaním predstavy tzv. humanizácie socializmu“ (Mikula 2013, 163).

Tento „poriadok socialistickej literatúry“ môže mať povahu celotextovej klenby, centra fokusujúceho celý text, parciálnych tematických relácií, ktoré sú jeho synekdochickým príznakom či indície, ktorá nasvecuje ostatné zložky textu ako v *Pomocníkovi* Ladislava Balleka. Príbeh mäsiarskeho majstra Jána Riečana a jeho pomocníka Volenta Lančariča sa odohráva v krátkom období rokov 1945–1948. Je akýmsi dôvetkom meštianskej éry. Len celkom na konci románu, akoby mimochodom, padne zmienka o tom, že mäsiar Riečan, ktorý odišiel z Palánku do Hronca, kde robil v zlievarni, robil tam *do revolúcie* (Ballek 1977, 391), potom sa dal naverbovať ako stavebný robotník na stavbu priehrady, ťahal svoj kufrík z jednej stavby na druhú a *práca ho na tých veľkých stavbách aj zvláštnym spôsobom pútala a uspokojovala* (391). Onou revolúciou je pravdaže Február 1948. Ballek pracuje autorsky diskkrétne, ale slovo revolúcia, ktoré sa ako indícia „veľkej spoločenskej zmeny“ objavuje len na tomto jedinom mieste textu, prisudzuje románu v možnej konfigurácii pojmov revolúcia – prevrat – puč, vyznačujúcich tri celkom odlišné historické perspektívy, autorskú a rozprávačskú intenciu *poriadku socialistickej literatúry*. Rovnako ako nepatrná zmienka o stavbe priehrady, ktorá je indíciou tohto poriadku.

2.

Ján Johanides a Pavel Vilikovský začiatkom sedemdesiatych rokov minulého storočia tento konštrukt narušili. Johanides znútra historického žánru zrušením jeho žánrovej armatúry, Vilikovský v novele *Večne je zelený...* travestiou veľkého historického príbehu a jeho vážneho románového rámca. Pravda, Vilikovského text nebol publikovaný v čase svojho vzniku začiatkom sedemdesiatych rokov, ale až na konci celého obdobia demontáže socialistickej literatúry. Vilikovský tak znovu inauguroval po Tatarkovom pamflete *Démon súhlasu* z päťdesiatych rokov v povojnovej slovenskej próze ironický príbeh, založený na zdvojenom intertextuálnom reflektovaní historického príbehu. Dnes už je táto línia slovenského románu plne akceptovaná, ale v čase vzniku predstavovala výslovnú subverziu vážnej historicity, podobne ako ju v inej oblasti predstavovali divadelné dialógy Lasicu a Satinského.

V tejto súvislosti však netreba zabúdať ani na ten typ prózy, ktorý podvracal historicitu tým, že zbavoval texty monumentalitu veľkých dejín ich každodennou banalizáciou a parodizáciou, spojenou s perziflážou, ako to urobil Rudolf Sloboda v poviedke *Lamačská bitka* (Sloboda 1968). Krátka poviedka má svoje faktické historické pozadie. Bitka pri Lamači bola záverečným vojenským stretnutím rakúskej a pruskej armády v rakúsko-pruskej vojne v roku 1866. V tejto poslednej bitke padlo niekoľko sto vojakov na jednej i druhej strane. Ich hroby sú roztrúsené v okolí Lamača, Dúbravky a po návrší Kamzíka.¹ Rudolf Sloboda napísal poviedku ako stručnú kroniku v štýle dobrodružných zošitových príbehov, pričom v príbehu spojil bitku pri Lamači z roku 1866 s Bratislavským mierom v roku 1805 a vojnu pripísal boju medzi Rakúšanmi a Slováckmi na čele so „slávnym Slovákom Lukášom Matejom Zuncinským, kráľom slovenským a ochrancom západných Slovanov“ (164).

Slobodova poviedka je bujarou burleskou, parodizujúcou pseudohistorické príbehy o slovenských kráľoch. Postavy sa v nej nápadne podobajú na postavičky a figúrky Slobodových devínskonovoveských súčasníkov: „[Kuriérom] bol totiž Mišo Malacki,

veľmi dobrý priateľ Anetky Havlíkovej a známy ožran, ktorý pôvodne vykonával veľmi zložitú špionážnu činnosť. Keď lekári zistili uňho homosexualitu a mal byť zbavený života, ako aj majetku a občianskych práv, Anetka prisahala, že má s ním dieťa“(162). Sloboda zbavuje historicitu akejkoľvek dejinnej vážnosti, profanizuje ju na úroveň krčmových rečí, a to nielen pri tradícii „slovenských panovníkov“, ale aj „slovenských zbojníkov“, lebo s Lukášom sa v Slobodovej verzii mohlo po podpísaní Bratislavského mieru „nakladať ako s obyčajným hornouhorským zbojníkom“(165).

3.

Joanna Goszczyńska upozornila v súvislosti s Dominikom Tatarkom a Jánom Johanidesom na premenu príbehov s pozadím veľkých dejín na rozprávania

o individuálnej skúsenosti fungovania vo svete, v ktorom sa odohráva dejinná zmena a ustanovuje Nový čas. A to dvakrát: najprv spolu so začiatkom epochy komunizmu, či skôr, ako písal Michał Głowiński, s ustanovením dominancie komunistickej ideológie, ktorá sa usilovala sformovať jednoliate symbolické univerzum a následne so začiatkom jej konca. A v tomto aspekte je Tatarka predchodcom tých trendov v literatúre, v ktorých sa tzv. Veľká história objavuje v pozadí a najdôležitejším sa stáva individuálne svedectvo. Ak sa však objaví zovšeobecňujúce rozprávanie, tak má ironický charakter. Takúto stratégiu bude neskôr začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia aplikovať Ján Johanides, okrem iného v takých poviedkach ako *Holomráz* či *Trestajúci zločin* (Goszczyńska 2014, 123).

Práve u Johanidesa je zreteľný proces vnútornej premeny od historického žánru k textovej historickej ontologickej stratégii. Ak ešte v románe *Marek koniar a uhorský pápež* (1983) využíva aspoň skelet veľkého historického príbehu a kvázižánrovú formu historického románu, v *Najsmutnejšej oravskej balade* (1988) tomuto princípu upiera platnosť a román *Previesť cez most* (1991) už píše v kľúči románu ako svedectva existenciálnej histórie, v ktorej sa historicita mení na archeológiu individuálnej a kolektívnej pamäti a stáva sa súčasťou autobiografického písania.

Platí to aj pre novelu *Inzeráty pre večnosť* (Johanides, 1992). Aj tá je príbehom „individuálnej skúsenosti fungovania vo svete, v ktorom sa odohráva dejinná zmena“. V rozličných vrstvách individuálnej pamäti dvoch postáv, „redaktora Pravdy“ a zároveň agensa celotextového naratívu a Múčenku, ktorý je subjektom narácie a zároveň postavou vloženého, vnútorného príbehu, sú prítomné výrazné stopy stredoeurópskych dejín 20. storočia. Ich časovú trajektóriu tvorí rok 1893, dátum Múčenkovho narodenia v Liptovskom Sv. Mikuláši, obdobie rakúsko-uhorskej monarchie, keď je Múčenka pikolíkom a čašníkom vo Ľvove, rok 1917, ktorý ho zachytí v Petrohrade v čase výstrelu z Auróry, medzivojnové obdobie, keď sa pohybuje medzi Mikulášom, Bratislavou, Berlínom, Prahou a Viedňou, čas druhej svetovej vojny v Bratislave a v koncentračnom tábore Groß Lichtenau (Lichnowy), do ktorého sa dostane po udaní frigidnej milenky a agentky gestapa, rok 1956, keď sa v bližšie nemenovanom meste B zoznamuje Múčenka „za Chruščovových čias“ s mladým redaktorom denníka Pravda, ktorý tam robí reportáže o „drevospracujúcich podnikoch v banskobystrickom kraji“ a o „novom polygrafickom závode“, rok 1957, keď sa redaktor dozvie, že Múčenku udala profesorka na priemyslovke a funkcionárka na mestskom výbore strany za „ohováranie Októbrovej revolúcie a pomerov v armáde Sovietskeho zväzu

počas vojny“ a vyberie sa navštíviť ho do psychiatrickej liečebne, kde sa zoznami s mladou primárkou, uzatvárajúcou príbeh podobnosťou s barónkou, vraždiacou svoje deti, ktorou sa začína odvíjať celý príbeh, mnohonásobne posiaty vraždami, vyrozprávaný redaktorom tridsať rokov po zoznámení s Múčenkom. Johanides kartografuje čas v podobe zmien priestorovo spojených bodov a ako postupne sa rozkryvajúcu archeológiu pamäti nositeľov oboch naratívov.

Podstatná je však práve individuálna skúsenosť fungovania vo svete, ktorá tvorí ontologickú stratégiu celej novely. Je ňou na jednej strane udávanie a vraždenie, na druhej utrpenie, spojené so strachom, hnevom, ohrozením telesnej integrity vlastnej osoby, s hrozbou smrti a so smrťou, čo vedie u Múčenku k dlhodobej posttraumatickej poruche² a k opakovaným obsedantným snom, spojeným s bolesťou, ktorá má telesnú, zvukovú podobu „praskania vší“. Celá novela je založená na somatických emocionálnych príznakoch, na častých indikátoroch synestetického telesného vnímania zrakom, sluchom, pachom, hmatom a chuťou. Práve na lahodných, ale ostrých chuťových vnemoch je esteticky založená kľúčová scéna koncentračnikov, baliacich na akomsi halucinačnom trhu klobásky do stránok Knihy Jóbovej, ktorej text je akosi synoptickou biblickou paralelou Múčenkovho príbehu 20. storočia.³ Johanidesova novela sa neorientuje podľa ucelenej historickej perspektívy a jej žánrových rámcov, ale podľa ontologických situácií. Nemusí zodpovedať ani sa zodpovedať nijakej žánrovej historickej stratégii.

Príznačná je z tohto hľadiska premena autorských stratégií u Dominika Tatarku. V druhej polovici štyridsiatych rokov inauguruje Tatarka v románe *Farská republika* typ románu, v ktorom sa pokúša „sformovať jednoliate symbolické univerzum“ socialistickej literatúry. Začiatkom päťdesiatych rokov ho demonštruje v socialisticko-realistickej rámci *Prvého a druhého úderu*, v *Družných letách* a *Radostníku*. Už o niekoľko rokov ho však v *Démonovi súhlasu* parodisticky a perziflážne rozkladá a proces premeny dovŕši v autobiografickom písaní sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, vznikajúcom súbežne s *Domom opustenosti* Janka Silana. V autobiografickej autorskej stratégii nahrádza teleologický princíp dejín individuálna autobiografická pamäť s odlišným, existenciálnym konceptom historicity, predstavujúcim rozdielnu stratégiu písania, ontológie textu aj jeho žánrovú podobu.

Osobitný prípad predstavuje v slovenskej románovej tvorbe román Františka Švantnera *Život bez konca*. Švantner ho napísal tesne pred smrťou v druhej polovici štyridsiatych rokov. Dnes je zrejme, že román predstavuje spolu s textami Jána Červeňa, Júliusa Barča-Ivana či Leopolda Laholu základnú existenciálnu líniu slovenskej povojnovej prózy. Pre Švantnerov román je príznačné práve existenciálne chápanie historicity. Preto sa tak húževnato a dlho vzpíeral *Život bez konca* adekvátnej literárno-historickej interpretácii. Existenciálna línia je totiž ešte stále v literárno-historických konceptoch slovenskej literatúry po roku 1945 len latentnou, doteraz nereflektovanou líniou. Je to zvláštne, ale ak trvalo po druhej svetovej vojne vyše štyridsať rokov, kým sa popri línii veľkých historických konštruktov začal inaugurovať ironický typ románu (a celá ironická línia prózy) a s ním aj ironický vzťah k veľkým dejinám, existenciálna línia slovenského románu po roku 1945 sa začína tematizovať až pri súčasnej rekonfigurácii literatúry v zmysle toho, čo nazýva Hans Ulrich Gum-

brecht „rozšírenou prítomnosťou po roku 1945“ (Gumbrecht 2012). Až toto chápanie možno označiť za začiatok existenciálneho ponímania dejín slovenskej literatúry po roku 1945 ako *širokej prítomnosti*, ktorú možno uchopiť ako *jeden celok* (Mikula 2013, 167).

Hovoriť pri tomto type písania o historickom románe ako žánri nemá veľký zmysel. Hovoriť o historicite z hľadiska stratégií písania a literárnej ontológie áno. Práve evidencia tejto stratégie môže prispieť k obnaženiu istého základného napätia a vyznačenia prechodov medzi žánrovým vymedzením historickej prózy a ontologickou povahou historicity prozaického textu.

POZNÁMKY

¹ Wikipédia: *Bitka pri Lamači*. <http://sk.wikipedia.org/wiki/Bitka_pri_Lama%C4%8Di>. [26. 3. 2014].

² Kritériá posttraumatickej stresovej poruchy preberám Hašta – Vojtová, 2012: 16.

³ Synoptické vedenie témy, ktoré je pre Johanidesa príznačné, explikuje v poviedke *Vidieť celé* Pavel Matejovič (Matejovič 2000, 148–151).

PRAMENE

BALLEK, Ladislav: *Pomocník (Kniha o Palánku)*. Bratislava: Smena, 1977.

JOHANIDES, Ján: Inzeráty pre večnosť. In: *Krik drozdov pred spaním*. Bratislava: Hevi, 1992, s. 49–85.

SLOBODA, Rudolf: Lamačská bitka. In *Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou. Zbrané poviedky I. 1958–1968*. Levice: L. C. A., bez vročenia (pôvodne 1968).

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail: Problém rečových žánrov. In *Estetika slovenskej tvorby*. Bratislava: Tatran, 1988.

BOHRER, Karl Heinz: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. In BOHRER, Karl Heinz (ed.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000, s. 11–35.

GOSZCZYŃSKA, Joanna: Tatarkov *Démon súhlasu*. In BÍLIK, René – ZAJAC, Peter (eds.): *Texty Dominika Tatarku*. Bratislava: Veda, 2014, s. 120–131.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012.

HAŠTA, Jozef – VOJTOVÁ, Hana: *Posttraumatická stresová porucha, bio-psycho-sociálne aspekty EMDR a autogénny tréning pri pretrvávajúcom ohrození*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012.

MACURA, Vladimír: Případ „čurajícího chlapčeka“. Zapomenutý básnik Května Jaromír Jermař. In *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, s. 256–270.

MATEJOVIČ, Pavol: *Synoptici*. Bratislava: Kalligram, 2000.

MIKULA, Valér: Estetikum či politikum? Medzníky v slovenskej literatúre po roku 1945. In *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2013, s. 160–169.


ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava: Tatran, 1989.



THREE TYPES OF HISTORICITY

Serious Historicity of a Text. Ironic Historicity of a Text. Existential Historicity of a Text. Historical Ontology of a Text.

In Slovak literature, and particularly in the development of the novel, historicity had the legitimizing function of a modern political nation. The novel as a genre of serious historicity repeatedly attempted to create what Ján Števček has called the novelistic situation. At the same time, there has existed in Slovak literature a strong tradition of the ironical novel, which has however been long overlooked. After World War II, there emerged a new type of existential literature, for which historicity is not a genre issue, but a problem of the ontological strategy of the text. This type of literature forms the basis of the value-oriented perspective on Slovak literature after 1945.



*Prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava*