

## Transgresia a tradícia (Irónia a písanie na hrane v slovenskej literatúre)

Patrik Miskovics

*Katedra slovenského jazyka a literatúry  
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave*

### **Transgression and Tradition (Irony and Writing on the Edge in Slovak Literature)**

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 39-49

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7211-2691>

The study is concerned with procedures of transgression in relation to ironic tendencies in Slovak fiction. Using selected text exemplars, the study points out the interconnectedness of irony and transgression, here understood as the act of disturbing boundaries such as the breaking of conventions or rules which mediate the stability of the canonical literary tradition. Making use of a variety of methodological contexts (Bakhtin, Eco, Assmann, Petříčková), the main goal of the study is to demonstrate the ambivalent character of ironic transgression, especially in the sense of both deconstructing, as well as affirming literary tradition.

Keywords: transgression, ironic, Slovak literature, Jonáš Záborský, Peter Pišťanek, Dušan Taragel

„Nosit masku opájí a zbavuje zábran.“  
Taťána Petříčková (2017)

Významnú úlohu v procese tvorby literárneho kánonu a jeho následnej destabilizácie zohráva hranica ako moment ustanovenia binárnej opozície so schopnosťou vymedziť to, čo je kánonu vlastné, a naopak to, čo stojí mimo neho (Assmann, 2011, s. 105). V tomto zmysle ide o koncept dôležitý pre teoretizáciu literárneho procesu – hranica vyznačuje priestor, ktorý je literárnou tradíciou naturalizovaný a tvorí jej systémové, kodifikované jadro. Jej povaha je axiologická, keďže predpokladá existenciu hodnotiacich súdov typu správne – nesprávne, vysoké – nízke, centrálné – periférne, oficiálne – podzemné, literárne – mimoliterárne. Tak kánon konzervuje sedimentované vrstvy kultúrnej tradície, ale zároveň – či obzvlášť – implicitne vyzýva k prekročeniu hranice, teda k porušeniu pravidiel, ktoré kánon kodifikoval. Je to do značnej miery práve toto prekročenie, transgresia, ktoré dynamizuje literárny proces; prevrátením

hodnotového určenia potom vznikajú nové opozície typu konvenčné – invenčné, prípadne staré – nové, ktoré nad kód stavajú udalosť, teda singularne prekročenie schémy.<sup>1</sup> Transgresia, tak ako ju chápeme, potom zahŕňa spôsoby, ktorými sa kultúrna produkcia vyrovnáva s preskripciami, zákazmi a normami – tie v širšom zmysle nemusia byť reprodukované iba literárnou tradíciou, ale aj socio-politickými faktormi, akými sú napríklad politický kontext alebo dobový morálny kódex; aj tu ide o systémy, ktoré v rámci svojej pôsobnosti kladú na jedinca a kolektív preskriptívne nároky a v tomto zmysle sa vpisujú aj do aktuálnej podoby umeleckých kánonov, ktoré neexistujú v hodnotovom vákuu. K problematike transgresie sa pridružujú súvisiace pojmy ako kontroverzia, provokácia, extremizácia, subverzia, exces (krajnosť) a i.

Ak pôvod stabilného jadra slovenského literárneho kánonu lokalizujeme v období národného obrodzenia, jeho základom bude predovšetkým romantická predstava o koherentnej, celistvej autorskej osobnosti, ktorá je hodnotovým garantom rovnako koherentného vzťahu k mimotextovej realite. Ide o „vážnu“ koncepciu autora, ktorá má byť zárukou mimetickej korešpondencie medzi literárnym textom a rovnako vážne poňatou spoločenskou skutočnosťou. Narušením tejto kanonizovanej predstavy o autorstve dochádza k nesúladu a následnej kontroverzii, ktorá je, ako uvádza Pavel Matejovič, „dôsledkom trhlín v koherentnom obraze modelu ‚ideálneho autora‘, kde sú dielo a tvorba vo vzájomnom súlade, aby tak naplňali reprezentatívnu predstavu kultúrnych dejín“ (Matejovič, 2022, s. 38). Explicitne tento model autorstva formuluje Svetozár Hurban Vajanský napríklad vo svojej stati *Serióznosť v literatúre*. Do popredia tu stavia autorov, ktorí „vedú svoje dielo seriózne, [...] literatúra im je vážnym ťažkým dielom, a nie hrou pre ľudí prázdnych alebo záhalčivých“ (Vajanský, 1990, s. 53), pričom „literatúra naša bude hlavnou pákou nášho národného života“ (s. 54). Príznačným je najmä zdôraznenie národnoreprezentatívnej funkcie literatúry, ktorá je typickým symptómom vážneho poňatia literárnej tvorby – text je subordinovaný potrebám „národného života“ a autor podlieha z neho vyplývajúcim požiadavkám a preskripciám. Do takto predpripraveného poľa vstupujú tie literárne projekty, ktoré sa konštituuju ako transgresívne, čo znamená, že ich ambíciou je prekódovať stabilizované schémy a modely literárnej produkcie. Je pritom nutné dodať, že aj kanonizované formy autorstva predstavujú vo výsledku iba formy privilegovaných štylizácií – ich legitimita je síce logocentricky odvodzovaná z odkazu na empirického autora, avšak aj toto odkazovanie podlieha deformáciám, retušovaniu a pod. (Matejovič, 2022, s. 38). Rozdiel spočíva v tom, že kým v rámci „seriózneho“ poňatia tvorby autor štylizovanosť svojich projekcií kamufluje do závoja „autenticity“, diskontinuitná časť literárnej prevádzky ostentatívne predvádza vykonštruovanosť každej výpovednej pozície. Rizikom perspektívy kánonu je práve to, že je často prezentovaná ako vopred daná a samozrejmä či prirodzená, v istom zmysle predchádzajúca kód, čím sa obchádza jeho arbitrárnosť. Prekročenie hraníc ustanovených kánonom je potom v prvom rade práve demonštráciou jeho arbitrárneho, relatívneho povahy.

Kľúčovým faktorom takto načrtnutého vzťahu medzi kódom a transgresiou je ich vzájomná podmienenosť. Ako to formuluje Chris Jenks, „transgresívne správanie nepopiera obmedzenia a hranice, miesto toho ich prekonáva, čím ich kompletizuje. Každé pravidlo, obmedzenie alebo hrana so sebou nesú svoju vlastnú fraktúru, porušenie či impulz k ich neuposúchnutiu. Transgresia je komponentom pravidla“ (Jenks, 2003, s. 7). Tento fakt je obzvlášť evidentný, ak sa na situáciu pozeráme cez prizmu literárnej irónie, ktorá v slovenskej literárnej histórii

<sup>1</sup> K tomu pozri napríklad Čepanovo chápanie krízovosti v literárnom procese (Čepan, 1992, s. 8).

do značnej miery koreluje s jej diskontinuitnými tendenciami (Matejovič, 2022, s. 41). Octavio Paz v tejto súvislosti používa pojem „metairónia“, ktorá v jeho ponímaní „poukazuje na to, že veci označované ako ‚nízke‘ a ‚vysoké‘ sú od seba závislé, a núti nás zdržať sa hodnotenia. Nejde o inverziu hodnôt, ale o morálne a estetické oslobodenie, v rámci ktorého dochádza ku komunikácii medzi protikladmi“ (Paz, 1974, s. 112).

Literárna irónia je vo všeobecnosti javom intertextuálneho nadväzovania, ktorý je závislý od kultúrnej stabilizovaných, kanonizovaných prototextov. Ironický autorský postoj je komplementárny voči „serióznemu“ poňatiu tvorby, ako ho načrtoľ aj spomenutý S. H. Vajanský – ironik si od kanonizovaných schém drží odstup, čím ruší ich záväznosť v prospech literárnej hry s maskami. V popredí je tu práve „prázdnota“ a „hra“, voči ktorým sa S. H. Vajanský vymedzoval. V ironickom móde sú všetky perspektívy vypovedania iba provizórne, čo je zdôraznené ich hravým obmieňaním prostredníctvom parabázy, ktorou sa narúša estetická ilúzia a neguje koherentný zmysel textu. Zo svojej podstaty tu ide o spochybňovanie „samodanosti“ dominujúcich módov vzťahovania sa ku skutočnosti, či už z hľadiska parametrov rečovej (literárnej) výpovede alebo modelov konania a hodnotenia. Spravidla pritom nejde o banálnu opozíciu, teda nastolenie kontrastnej antitézy voči téze „vážneho“, ale skôr o hybridizačnú operáciu, ktorej výsledkom je spochybnenie nepriepustnosti hraníc a produkcia nestabilných, paradoxných, zmiešaných perspektív (Jenks, 2003, s. 9).

Linda Hutcheonová podotýka, že aj „irónia predpokladá simultánne vnímanie viac než jedného významu s cieľom vytvorenia tretieho, zloženého (ironického) významu“ (Hutcheon, 1994, s. 58). Práve v tomto spočíva užitočnosť pojmu transgresia voči možným alternatívam ako opozícia či subverzia, keďže tie sú všeobecne chápané ako cielavedomé odmietnutie jednej a nastolenie novej, pozitívnej hodnoty alebo normy. Dá sa povedať, že kým subverzia je jednoduchým prevrátením (podvracaním) hodnotových súdov, pričom vychádza z postoja opozície, pojem transgresie orientuje pozornosť na nestabilitu a arbitrárnosť hraníc, ako aj na fakt, že oba protipóly vymedzené hranicou sú od seba závislé, jeden je obsiahnutý v druhom, pričom transgresívne písanie inscenuje podmienky hybridného miešania hierarchicky štruktúrovaných protikladov a kategórií. Ako vo vzťahu k irónii podotýka Vladimir Jankélévitch (2014, s. 85), „krajnosti se dotýkají a [...] ateismus je víře blíž než lhostejnost“.

V novodobých dejinách slovenskej literatúry plnohodnotne inauguruje hybridizačný princíp *Faustiáda* Jonáša Záborského. Oproti racionálnej báze Chalupkovho *Bendeguza* vychádza z konceptu romantickej irónie, ktorej mechanizmus spočíva v problematizujúcej oscilácii medzi opozíciami, pričom za tou sa nenachádza pevný, pozitívny zmysel – v Záborského texte je všetko podrobené destabilizujúcemu pôsobeniu iracionálna (Zajac, 2005, s. 355). Hybridnosť *Faustiády* sa prejavuje v jej štýlovej a jazykovej heterogenite, veľmi príznačne napríklad v pasáži, ktorá prezentuje eklektickú bohoslužbu svätenú na spôsob nekompatibilných vierovyznaní, resp. konfesií:

„Modlitbu na túto príležitosť vypísali zo starého kancionála a znela proti Turkom a Antikristovi. Odriekal ju vo veľkom katolíckom kostole židovský rabín. Omšu pod infulou slúžil abas de Valle Obscura. Evanjelium spieval, ako výborne v školách vycvičený spevák, luteránsky farár Mazalík, epištolu ruský pop a kalvínsky farár podvihoval pri najsvätejšom tajomstve premeny pontifikantovi kasulu. To všetko šlo tak svorne, ako všetci jednomyselne nič neverili“ (Záborský, 1989, 269 – 270).

Rovnaký princíp sa v texte uplatňuje prostredníctvom makarónskej jazykovej nejednotnosti:

„Pepi: ‚Meiner Ehr, to je do rozpuku, frajle Lidi.‘

Lidi: ‚Fürwahr, frajle Pepi.‘

Pepi: ‚Každá Kuchelmensch bude už teraz nosiť einen Hut a Reifrock.‘

Lidi: ‚Lebo i každá Kuchelmensch má toľko Erziehungu ako frajle von Schuhthaagh.

No nie, Herr von Kapral?‘

Kaprál: ‚Jo! Pravej slofakischer TrAMPL.‘

Pepi: ‚Ako to len bude diškurírovať, keď erscheint v Noblgsellschaftu? Ansprechuješ ju nemecky, ‚ništ dajč.‘ Megszólítuješ ju uhorsky, ‚nem tudom maďarom.‘ Šaty nóbl a reč hlúpa slovenská. Pfu! Čo oni na to, Herr von Kapral?‘“ (s. 295).

Makarónske miešanie jazykov patrí medzi typické znaky menippskej satiry (Kirke, 1980, s. xi), na ktorú v súvislosti s vývojom románu poukázal Michail M. Bachtin (Mezeiová, 2009, s. 317). Ide o pôvodne antický žáner, uplatňovali ho spočiatku Menippos, Varro, Petronius alebo Seneca a neskôr viackrát recidivoval vo vývoji európskej prózy (Rabelais, Sterne a i.). Bachtin považuje menippskú satiru za nositeľa európskej karnevalovej tradície ako priestoru neviazaného, dialogického odpútania sa od konvencií, pričom ide o žáner „obzvlášť flexibilný a premenlivý, schopný prenikať do iných žánrov“ (Bakhtin, 1984, s. 113). Viacjazyčnosť Záborského *Faustiády* je typicky ironicky inkluzívnym gestom, stojacim v opozícii k vážnej kultivácii „domáceho“ v jeho výlučnom, nekontaminovanom postavení. Dialogická kontaminácia je paradigmatickým karnevalovým javom, ktorý signalizuje ambivalentné stieranie hraníc medzi protipólmi, ich heteroglotické miešanie a dočasnú deštrukciu hierarchie, do ktorej sú príslušné kategórie včlenené (Stallybrass – White, 1986, s. 8). Karnevalovo porušené rečové dekórum sa prejavuje aj v nezáväznom narábaní s pravidlami jazyka (*grammatica jocosa*), ktorej typickým symptómom je kalambúr (s. 10 – 11), vo *Faustiáde* veľmi frekventovaný: ne-byliny, k-riti-kusy, Vielsaufia a pod.

M. M. Bachtin vo svojej práci *Problémy Dostojevského poetiky* uvádza základné znaky menippskej satiry (Bakhtin, 1984, s. 114 – 122), z ktorých mnohé možno doložiť v Záborského texte. Okrem už menovanej viacjazyčnosti, rečovej neviazanosti a zvýrazneného komického elementu ide o nezvyčajnú žánrovú heterogenitu –rozprávanie *Faustiády* inkorporuje viaceré žánre, ako sú slávnostná reč, kázeň, telegram alebo karikatúra, ale aj veršované formy, ako je napríklad paródia hymnickej piesne.<sup>2</sup> Pre menippskú satiru je tiež typická digresívnosť rozprávania (napr. traktát o pôvode obrov v prvej kapitole), ktorá je aj ústredným naratívny postupom Sternovho *Tristrama Shandyho*. Ďalej ide o fantastickú neviazanosť vo vzťahu k mimetickej pravdepodobnosti: fantastickosť *Faustiády* je zdôraznená už v jej podnázve *Fantastická hrdinská báseň*, v texte sa stretávame napríklad s letom na šarkanovi, s bojom s obrom alebo s groteskným popretím ľudskej anatómie: „Natreli mu skoro olejčekom nohu, priložili na miesto, kosť ku kosti, žilu k žile a v okamžení bola zrastená ako čo by nič“ (Záborský, 1989, s. 225). S groteskou sa spája aj dôraz na korpulentnú telesnú excesívnosť, sprítomnenú v postave madam Kakadú: „Za vrchstolom sedela madáma Kakadú so svojimi nahými prsiskami a so svojou nadutou krinolínou“ (s. 291). Groteskné telo karnevalu stojí v opozícii ku klasickému

<sup>2</sup> Petroniov *Sarítikon* je štruktúrovaný ako alternácia prózy a verša (*prosimetrum*). *Sarítikon* je so svojou parodickosťou, štýlovou hybridnosťou a dôrazom na nízku telesnosť paradigmatickým exemplárom menippskej satiry.

ideálu, ktorý je predikovaný na harmónii, symetrii, jednote, monologickosti a monolitickosti, oddelenosti tela od prostredia a iných tiel: „Groteskní tělo se [...] vyskytuje na hranici, na pomezí, na přechodu mezi jedním a druhým“ (Petříčková, 2017, s. 72). Klasická socha, na rozdiel od tela grotesky, nedisponuje otvormi a orgánmi, ide o anatomický monolit smerujúci k zovšeobecňujúcej abstrakcii tvaru. Groteskné telo je fyziologicky otvorené, neproporčné, nadmerné, dialogicky zmnožené, so zdôraznenou spodnou časťou tela a nízkym ťažiskom (Stallybrass – White, 1986, s. 22). Vulgárna telesnosť súvisí s ďalším aspektom menippskej satiry, s jej naturalizmom: menippské satiry sa z veľkej časti odohrávajú v chudobných štvrtiach, krčmách, nevestincoch a pod., pričom Kocúrkovo je v slovenskej literárnej tradícii paradigmatom takéhoto nízkeho priestoru. Špina je kľúčovým faktorom karnevalovej transgresie, keďže práve ona je emblémom kontaminujúceho miešania a znižovania vysokého.<sup>3</sup> To isté platí aj o motívoch sexuálnej promiskuity a nevery, stelesnených vo Faustových erotických avantúrach. Pre *Faustiádu* je travestijné znižovanie vysokého nanajvyšš príznačné, v extrémnych prípadoch ako blasfémia namierená na oblasť posvätného (parodia sacra): „A k týmto prišiel ešte i štvrtý kazateľ v osobe strakatého psa. Tento vyvalil pysk a zavýjal pred oltárom, pokiaľ mu kostolník neukázal korbáčom, kde murári zanechali dvere, ktoré on i našiel s hlasitým plačom. Ale dvom po kostole čvirikajúcim vrabcom nemohol rozkázať“ (Záborský, 1989, s. 270).

Ďalšou charakteristikou menippských satír je trojstupňový plán ich naratívu, ktorý vykresľuje zostup hrdinu do podsvetia a výstup na Olymp. Ide o výsostne transgresívny pohyb prekročenia hranice – Faust s Towiańskym najprv smerujú do neba, v ktorom sú piliere kresťanskej vierouky „materializované“ a zároveň znižované. Sú svedkami „dialógov hranice“ (Bakhtin, 1984, s. 116), v ktorých postavy musia obhajovať svoje pozemské konanie. Z neba smerujú do očistca a pekla, kde sú umiestnení tí, ktorých J. Záborský označuje za nepriateľov Slovanstva. Odtiaľ Faust putuje do Kocúrkova, no ešte predtým nasleduje v rozprávaní digresia z Carihradu. Ako posledný aspekt menippskej satiry uvádza M. M. Bachtin záujem o dobové politické a spoločenské témy, na ktoré sa vo *Faustiáde* hojne odkazuje; týka sa to najmä politického kontextu Bachovho absolutizmu, no repertoár spoločensko-politických alúzií v texte je nanajvyšš rozmanitý a často nadobúda formu nízkeho osočovania názorových oponentov. Okrem Bachtinom zmienených charakteristík žánra možno ešte zmieniť katalógy a zoznamy s ich parataktickým radením (Kirke, 1980, s. xi) – vo *Faustiáde* zoznam zahraničných telegramov v kapitole s hostinou po boji s Puchorom alebo séria karikatúr vo Faustovom denníku –, ďalej parataktické radenie epizód na spôsob pikareskného príbehu (McHale, 1987, s. 172) a parodovanie vysokej učenosti, najmä prostredníctvom uplatňovania nefunkčných, paradoxných argumentov (Kirke, 1980, s. xi): „Was ist die Spekūlasiōn?“ tázal sa s vyslovením francúzskym. „Die Spekūlasiōn ist, wenn holt áner špekūlirt“ (Záborský, 1989, s. 207). *Faustiádu* s menippskou tradíciou spája aj provokatívna sebaironická vystatovačnosť autora, akú nachádzame napríklad v Rabelaisovom *Gargantuovi a Pantagruelovi*<sup>4</sup> alebo v Sternovom *Tristramovi Shandym*<sup>5</sup>; Záborský napríklad uvádza, že „[k]to túto knižku

<sup>3</sup> „Aby mu teda neprišlo z očí, učinila, čo matky slovenské činievajú svojim pekným detencom proti uhladeniu, zmyla mu tvár svojím teplým močom“ (Záborský, 1989, s. 269).

<sup>4</sup> „Lebo keď som tú znamenitú knihu skladal, nikdy som nestratil a nevynaložil viac času, než aký som mal ustanovený na zotavenie telesné, totiž na jedlo a pitie“ (Rabelais, 1979, s. 8).

<sup>5</sup> „Protože můj život a mé názory podle všeho způsobí ve světě nemalý rozruch, a hádám-li správně, proniknou k všelikému lidskému stavu, povolání i vyznání, – budou hltány jako samotná Poutníkova cesta“ (Sterne, 1985, s. 12).

prečíta, iné čítať nepotrebuje. Lebo tu je všetka múdrosť práve tak, ako v Koráne. [...] Aké to dobrodenie pre vás, Slováci!“ (s. 190). S tým taktiež súvisí ironické zosmiešňovanie osoby literárneho kritika, veľmi frekventované vo *Faustiáde*, ako aj u Rabelaisa<sup>6</sup> a Sterna.<sup>7</sup>

Princíp romantickej irónie a žáner menippskej satiry spájajú Záborského *Faustiádu* s obdobím literárnej postmodernity a budujú jej vnútorné vedomie historickej kontinuity. Postmodernizmus vzniká ako kritické vymedzenie sa voči celistvému subjektu modernizmu a jeho orientácii na originálny výpovedný akt, ktorý je – v rámci modernistickej imaginácie – oprostený od závislosti na historických vzoroch. Postmodernistická tvorba miesto toho zdôrazňuje historickú a intertextuálnu situovanosť textu, pričom odmieta myšlienku „prekonávania“ minulosti (Mikula, 1997, s. 116). Romantická irónia je v tomto zmysle pre postmodernu jedným z produktívnych historických precedensov: „Romantická téza, že hovoriť možno len ironicky, že pre subjekt nie je možné obrátiť sa a poznať svoju vlastnú slovnú aktivitu, sa ukazuje ako predzvesť postmodernizmu, ako jeden z prvých pokusov prekonať myslenie v intenciách totalizujúcej a všeobjímajúcej subjektivity“ (Colebrook, 2004, s. 161). Rovnako relevantná je tu aj karnevalová tradícia menippskej satiry – ako podotýka Brian McHale, „postmoderná próza je dedičkou menippskej satiry a jej najnovším historickým stelesnením“ (McHale, 1987, s. 172). Chris Jenks zase píše, že „karneval je dokonalým postmoderným nástrojom, ide o neviazaný štýl, metódu bez parametrov a dôslednosti, ako aj o odstredivé identity a kontinuálne prerušované reťaz označujúcich“ (Jenks, 2003, s. 164).

V slovenskej literatúre je táto línia rozvíjaná najvýraznejšie u Petra Pišťanka a Dušana Taragela, ktorých Vladimír Barborík charakterizuje ako predstaviteľov „prózy ironického zvecnenia“ (Barborík, 2014, s. 23). V súvislosti s mechanizmami transgresie Peter Darovec uvádza, že „Pišťankovo písanie je vždy aj provokatívnym skúmaním limitov, hraníc a možností ich prekročenia. Táto celkom vedomá až programová extremizácia sa týka nielen autorovej poetiky, ale aj jeho videnia sveta“ (Darovec, 2020, s. 33). U P. Pišťanka a D. Taragela je postmoderná karnevalizácia kanonizovaných literárnych a širšie kultúrnych toposov súčasťou reakcie na dobovú situáciu prechodného obdobia medzi totalitne monocentrickým režimom osemdesiatych rokov a neviazaným, destabilizujúcim kapitalizmom rokov deväťdesiatych.

U oboch autorov je frekventovaným motívom to, čo je v kontexte karnevalovej tradície známe ako korunovácia a detronizácia karnevalového kráľa – podľa M. M. Bachtina ústredný karnevalový akt, ktorý poukazuje na relativitu a nestálosť ustanovených hierarchií (Bakhtin, 1984, s. 124 – 126). Karnevalovým kráľom je spravidla príslušník deklasovanej sociálnej vrstvy, otrok alebo šašo. P. Pišťanek tento motív využíva vo svojom románe *Rivers of Babylon*, kde je aktualizovaný do podoby výmeny úloh medzi pánom a rabom (Taranenková, 2018, s. 195) – kurič Rác sa postupne zmocní hotela a vytlačí jeho riaditeľa, ktorý je v texte napokon absurdne ponížený.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> „[...] ako to dosvedčuje Horácius, hoci akýsi ťuťmák o ňom napísal, že jeho básne páchnu skôr vínom než olejom. To isté hovorí o mojich knihách akýsi svinský pysk; ale kašlem naňho!“ (Rabelais, 1979, s. 8).

<sup>7</sup> „Páni literární kritici! – jak jste mi jen mohli kazajku tak rozmlátit a rozsekat? – copak jste si mysli, že mi rozsekáte podšívku?“ (Sterne, 1985, s. 133).

<sup>8</sup> Tento motív je v tvorbe P. Pišťanka a D. Taragela relatívne rozšírený, pričom často je stvárnený v podobe poníženia vysokého funkcionára, ako napríklad v závere ich spoločnej poviedky *Priekopník*: „Účinky plynu sa dostavia približne v strede Mokrej lúky. Okresný tajomník sa zaspáti v nemotornom pohybe a chvíľu ostane stáť v ustrnutom postoji, so sklonenou hlavou, akoby bol dostal úder do čela a teraz nad ním hľbal. Potom sa začne chvatne vyzliekať. I jeho suita si začne horúčkovitými rukami

Umberto Eco v tejto súvislosti hovorí o komickom pôžitku karnevalu odvodzovanom od „pôžitku z vraždy otca, a to za predpokladu, že vraždu vykonáva niekto menej ľudský než sme my“ (Eco, 1984, s. 2); z tohto hľadiska sú relevantné najmä Ráczove animálne charakteristiky.

U P. Pišťanka sú zároveň zjavné súvislosti s nietzscheovskou reinterpretáciou dialektiky pána a raba. Pre Hegla (a neskôr pre Marxa) sa tu signalizuje v prvom rade fakt, že pán potrebuje raba ako objekt vymedzenia sa, dialektika má preňho teda ontologickú platnosť. F. Nietzsche ako predobraz postmoderného mysliteľa rámcuje dialektiku pána a raba v záujme reinterpretácie tradičnej kresťanskej (humanistickej) morálky – panská morálka orientovaná k budúcnosti si uňho uzurpuje právo na prekročenie tých zásad, ktoré vynucuje rabská morálka a bráni Nadčlovekovi v etablovaní svojej vôle k moci (Jenks, 2003, s. 76). V Pišťankovom stvárnení tohto problému nie je detronizovaný len riaditeľ hotela, ale v istom zmysle aj kolektivistická morálka reálneho socializmu, ktorá – v tomto poňatí – umožňuje prežiť slabým a neživotaschopným, pričom históriu tu tvorí silný jedinec. Pišťankov motív výmeny úloh medzi pánom a rabom súvisí s pikareskným podložíom menippskej satiry – ústredným dejotvorným princípom pikareskného príbehu je cesta antihrdinu-pikara naprieč dobovou spoločnosťou, pričom prekračuje hranice jednotlivých sociálnych vrstiev a vďaka svojej praktickej a cynickej obratnosti často stúpa po spoločenskom rebríčku (Wicks, 1974, s. 242). V *Rivers of Babylon* je pikarova cesta navyše organizovaná ako typicky menippská cesta do podsvetia a do neba, v Ráczovom prípade ako postup z kotolne (podsvetie) do vily nad mestom (nebo). Pikareskný román je pritom obzvlášť ironickým žánrom, keďže pikaro v záujme svojho postupu musí voči normám dobovej society zaujať ironický odstup.<sup>9</sup> Jeho postoj spočíva v tom, že si nasadzuje ironickú masku ako v karnevale, jeho identita je potenciálne pohyblivá či prázdna: „Rác je človek bez mimiky. Na jeho počernej tvári s belasým niekoľkohodinovým strniskom sa nikdy nepohne ani sval. Všetko robí očami. Raz ich má vypúlené od zlosti, inokedy prísne nehybné, inokedy zase pyšné a spokojne prízmúrené. Ktosi mu ako dar priniesol čierne slnečné okuliare; odvtedy bez nich kurič neurobí ani krok. Tvár má ako vysústruženú z legovanej ocele“ (Pišťanek, 2003, s. 216).

Výsledkom je u P. Pišťanka nový druh poetiky, ktorý neomodernistickú hĺbku, afekt, citlivosť, úprimnosť a humanizmus nahrádza plochosťou, dynamizmom, disperziou, nestabilitou, fragmentáciou, transgresiou a v neposlednom rade iróniou (prípadne až cynizmom). Nejde však iba o negatívne vymedzovanie sa, keďže tento druh postmoderného písania vykazuje aj afirmatívne vzťahy k tradíciám európskej literatúry, predovšetkým menippskej satiry a pikareskného príbehu. Ambivalentnosť je zjavná aj vo vzťahu k autorom, voči ktorým sa P. Pišťanek a D. Taragel vymedzujú napohľad negatívne, parodicky (predovšetkým ide o socialistický realizmus). P. Pišťanek v rozhovore napríklad uvádza: „Inšpirovala ma veľká trojka – Vladimír Mináč, Fraňo Kráľ, Peter Jilemnický. Myslím technicky. Veľmi sa mi páčil ich štýl, aké boli ich texty nahrubo formované, aké to bolo celé také masívne, surové, aké to bolo zbavené akejkoľvek jemnosti“ (Pišťanek – Taragel, 2010). Taktiež aj D. Taragel v súvislosti s poviedkami *Ako sa*

---

driapať šatstvo z tela; zástupcovia, novinári, telesní strážcovia a šoféri. Ani predseda neostal v hanbe“ (Pišťanek – Taragel, 1999, s. 221). Podobne aj v Taragelovej poviedke *Cudzinci v noci*: „Riaditeľ, zhrbený ako rozzúrené praveké zviera, sa rozbehol vpred. Masa jeho tela sa dostala do pohybu a strhla za sebou i oboch členov delegácie. Za nimi utekal Basó“ (s. 114).

<sup>9</sup> Irónia Thackeryho pikareskného románu *Trh márnosti* (1847) je v jeho poslednej televíznej adaptácii od Gwyneth Hughesovej (2018) intermediálne sprostredkovaná ako pohľad hlavnej postavy Becky Sharpeovej do kamery – postava svojím pohľadom demonštruje ironický odstup od diania, v ktorom svoje reálne ciele skrýva za masku.

*Ďuro obesil a Ako Emil Háčik dostal po papuli...* hovorí o „inšpirovanosti Mináčovou zbierkou poviedok Na rozhraní, z ktorej som mal tak trochu prču a ktorú som zároveň trochu obdivoval“, ako aj o „nádychu lyrizovanej prózy (celkom vážne som vtedy hltal Ondrejova)“ (Pišťanek – Taragel, 1999, s. 269). Obzvlášť výpovedné je tu Taragelove použitie slova „vážne“, ktoré poukazuje na rozmer ambivalentnosti ich intertextuálneho nadväzovania.

Čo sa týka vzťahov dvojice Pišťanek – Taragel k postmodernizmu, tie sú na jednej strane zjavné, na druhej strane sa ich tvorba vyznačuje mnohými špecifikami; V. Barborík v tejto súvislosti hovorí o línii „postmodernizmu avant la lettre“, čím poukazuje na „určité prvky a tendencie smeru, ktoré sa prejavili ešte skôr, než sa postmodernizmus ako smerové označenie začal používať [v slovenskom kultúrnom kontexte, pozn. P. M.]“ (Barborík, 2014, s. 23). Reč je teda o „nerereflektovanom“ etablovaní postupov a východísk, ktoré boli inšpirované viac „duchom doby“ a aktuálnymi tvorivými možnosťami slovenskej literatúry než uvedomelým nadväzovaním na tendencie zo západných literatúr, ktorí tam boli prítomné zhruba od šesťdesiatych rokov. Tento nesúlad medzi situáciou vo svete a na Slovensku sa prejavuje ako anachronické „dobiehanie“ vývoja – na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa literárny postmodernizmus zreteľne vyčerpáva, a kým u nás je zdrojom nových inšpirácií, v kolíske postmodernej literatúry, USA, je už objektom explicitnej kritiky.

V roku 1990, teda rok pred publikovaním *Rivers of Babylon* ako emblémového diela slovenskej postmodernej deväťdesiatych rokov, píše David Foster Wallace esej *E Unibus Pluram: Televízia a americká próza* (publikovaná v roku 1993), ktorá predstavuje zúčtovanie s vtedy už málo životaschopným dedičstvom literárneho postmodernizmu. Autor sa v texte stavia kriticky voči postmodernej irónii, ktorá sa podľa neho rozšírila do populárnej televíznej kultúry a stala sa všadeprítomným, obligátnym režimom vypovedania. V dobe, keď na Slovensku pišťankovská irónia dynamizuje postnormalizačnú „nehybnosť“ (Šimečka, 2018) vtedajšieho kultúrneho priestoru, D. F. Wallace – paradoxne – obviňuje postmodernú iróniu z toho, že v USA má na svedomí „veľké zúfalstvo a nehybnosť“ (Wallace, 1993, s. 171), ba tvrdí, že „irónia nás tyranizuje“ (s. 183). Okrem iného hovorí aj o kríze autorít, tak ako je vyobrazená aj u P. Pišťanka a D. Taragela v motíve karnevalového poníženia postavy disponujúcej autoritou, či jej absencie, ako je to napríklad pri postave deda v Pišťankovej novele *Mladý Dónč* – pars pro toto ide vlastne o tematizáciu symptómov postmodernej krízy autorít a metanaratívov. Americký esejista však v tejto súvislosti poukazuje na dva fakty, a síce: 1. populárna televízna (a vo výsledku aj literárna) kultúra ironizuje staré autority s cieľom vytvoriť hodnotové vákuum, ktoré následne televízia vyplní glorifikáciou komodít; 2. ironizovanie autorít legitimizuje prázdnotu a plochosť dobovej kultúrnej produkcie, keďže jej účinná kritika by si vyžadovala odkaz k mimotextovej autorite, ktorá by mohla vykonávať meritórnú arbitráž nad otázkami vkusu a kvality (s. 180).

D. F. Wallace tieto hodnotenia neabsolutizuje, skôr hovorí o konkrétnej dobovej situácii, v ktorej irónia stratila svoj pôvodný tvorivý potenciál a miesto toho, aby bola vystriedaná iným východiskom, zakonzervovala sa v priestore populárnej audiovizuálnej kultúry. Výsledkom bol podľa neho všeobecný marazmus, ktorý sa vyznačoval takpovediac „povinným“ etablovaním cynizmu, plytkosti, indiferentnosti a vyprázdnenej transgresie, ktorá smerovala skôr k upevňovaniu hegemonie mediálneho spektaklu než k produktívnemu spytovaniu hraníc a ustálených kategórií. Irónia sa totiž, ako argumentuje, vyznačuje v prvom rade negatívnou – je „prázdnu“ metapozíciou nad diskurzom, ktorá neponúka žiaden pozitívny obsah: „Je kritická a deštruktívna, vytvára priestor. [...] No irónia je obzvlášť neužitočná, ak chceme

skonštruovať niečo, čo má nahradiť pokrytectvá, ktoré irónia demaskovala“ (s. 183).<sup>10</sup> Opäť sa tu naráža na fakt, že transgresia predpokladá existenciu pozitívneho stabilného pravidla, authority či kódu, ktoré sa ponúkajú tvorivému prekročeniu. V situácii, keď prekročenie hranice nie je (karnevalovou) udalosťou, ale normou, stráca svoju pôvodnú dynamizujúcu hodnotu. Na tento fakt poukazuje aj Steven Shaviro, keď upozorňuje, že súčasné civilizačné a kultúrne trendy majú tendenciu asimilovať a valorizovať transgresiu ako pravidlo či normatívny princíp – ak mala v období umeleckých avantgárd transgresia obrodný potenciál, dnes neraz len sprostredkúva a potvrdzuje tekutú nestabilitu postindustriálneho kultúrneho milieua, orientovaného na dynamickú, ničím nehatenú cirkuláciu znakov a komodít (Shaviro, 2015).

Účelom prítomných analýz bolo poukázať na niektoré mechanizmy fungovania transgresívneho písania „na hrane“, a to s ohľadom na vzťahy medzi domácim a cudzojazyčným literárnym kontextom, ako aj na vzťahy medzi tradíciou a inováciou. Tendencie ťažiace z prekračovania hraníc a kategoriálnych vymedzení majú v literárnom procese paradoxnú povahu „kontinuity fraktúry“ – ide o druh písania, ktorý sa nekonštituuje len ako negácia predošlého, ale taktiež aj ako afirmácia východísk, pričom niektoré z nich majú korene už v antike. Táto afirmácia nie je zjavnou, otvorenou afirmáciou toho predošlého, ide skôr o realizáciu „morfo-genetickej príbuznosti“ medzi textami, medzi ktorými „nevládne racionalita hierarchického usporiadania riadená ideou lineárneho a progredujúceho pohybu. Tu dominuje vzťah ako pohyb/vzťahovanie, ako ‚tvarová rezonancia‘ a svojho druhu ‚genetické‘ príbuzenstvo uskutočňované ‚na diaľku‘“ (Bílik, 2021, s. 109 – 110). Z tohto pohľadu nie je namieste slovník „prekonávania“ či „vyčerpávania“ tej či onej poetiky, ako ani lineárne „herderovské chápanie vývinu ako zmeny a pokroku“ (Zajac, 2008, s. 141). Aj javy dlho latentné, sedimentované či až „mŕtve“ sa môžu za istých podmienok stať východiskom pre nové tvorivé iniciatívy. Čo sa týka samotnej transgresívnej negácie, tá sa vyznačuje vzťahom vzájomnej podmienenosti, kde pravidlo (kód) obnažuje svoje vlastné fraktúry, a naopak, fraktúra vyžaduje existenciu stabilizovaného kódu.

Transgresívne texty majú karnevalovú povahu singularnej udalosti v zmysle dočasného suspendovania kódu a prekročenia hraníc. Tento fakt je kľúčový pre Záborského *Faustiádu*, ktorá je vo svojej dialogickej inkluzívnosti<sup>11</sup> text koncepcne antiklasicistický, no nespochybňuje Záborského vzťah ku klasicistickej vážnosti, výlučnosti a monologickej čistote *Žehier* či *Vstúpenia Krista do Raja*; *Faustiáda* sa dá skôr chápať ako príležitostná udalosť karnevalového nahromadenia nízkosti a vulgárnosti, ktorá umožňuje následný návrat k schéme, proporcii, harmónii a poriadku: „Do tohto močidla vylejem všetky svoje surovosti“ (Záborský, 1989, s. 280). Ako dôvodí U. Eco, „jednotlivec musí cítiť majestát obmedzujúcej normy, aby mohol oceniť jej transgresiu. Bez platného zákona je karneval nemožný“ (Eco, 1984, s. 6). Karneval

<sup>10</sup> Ironikov D. F. Wallace v tomto kontexte prirovnáva k revolucionárom krajín tretieho sveta: „Rebelom sa darí demaskovať a zvrhávať skorumpované pokrytecké režimy, no sú omnoho menej schopní následne vykonávať každodenné, ne-negatívne úlohy smerujúce k ustanoveniu lepšej politickej alternatívy. Víťazní rebeli sú v skutočnosti podľa všetkého najlepší v uplatňovaní svojich cynických schopností s cieľom vyhnúť sa možnosti, že niekto bude rebelovať proti nim – inými slovami, stanú sa z nich ešte dôslednejší tyraní“ (Wallace, 1993, s. 183).

<sup>11</sup> M. M. Bachtin zdôrazňuje, že karnevalová symbolika binárnu logiku buď – alebo nahrádza inkluzívnym princípom aj – aj, čo znamená, že koncept tu vždy realizuje aj svoju vlastnú negáciu (Bachtin, 1984, s. 125). Explicitne to formuluje aj J. Záborský v predslove k *Faustiáde*, kde píše, že „keď bolesť dosahuje najvyšší stupeň, rev a stony prechádzajú v smiech“ (Záborský, 1989, s. 191). V týchto textoch je operácia binárnej exklúzie kánonu nahradená inkluzívnou interferenčnosťou (hybridnosťou) irónie.

predstavuje paradoxnú rituálno-symbolickú operáciu, ktorej završením je tradične návrat k stabilite a pravidlu – karneval je v tomto zmysle „posväteným uvoľnením“ (licensed release) (Stallybrass – White, 1986, s. 13) či „autorizovanou transgresiou“ (Eco, 1984, s. 6), pričom jeho konečným dôsledkom je „vypudenie“ potláčanej obscénnosti a opätovné nastolenie pravidla. Ak to vzťahujeme na pišťankovskú postmodernú poetiku, tak je to podľa všetkého práve jej karnevalová singularnosť, ktorá je príčinou jej relatívne krátkej životnosti. Kým v USA sa ironická „vyprázdnenosť“ vypovedania stala na dlhý čas – paradoxne – pravidlom a súčasťou prevládajúcej kultúrnej paradigmy, čo malo v kontexte neskorého amerického postmodernizmu za následok kultúrnu stagnáciu, u nás pripravila pôdu pre značné obmedzenie dostredivosti literárneho procesu a jeho následný rozpad na individuálne tvorivé programy.<sup>12</sup>

## LITERATÚRA

### Pramene

- PIŠŤANEK, Peter. 2003. *Rivers of Babylon*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2003. ISBN 80-89129-16-1.
- PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan. 1999. *Sekerou a nožom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 1999. ISBN 80-88897-36-X.
- RABELAIS, François. 1968. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon, 1968.
- STERNE, Laurence. 1985. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985. ISBN 978-80-200-2352-0.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1989. *Dielo I*. Bratislava: Tatran, 1989. ISBN 80-222-0102-2.

### Sekundárna literatúra

- ASSMANN, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. ISBN 978-0-521-76381-3.
- BAKHTIN, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. ISBN 0-8166-1227-7.
- BARBORÍK, Vladimír. 2014. *Vývin slovenskej prózy po roku 1989*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2014.
- BÍLIK, René. 2021. *Mýty a slovenská literatúra alebo od Pišťanka ku Kalinčiakovi (a späť)*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2021. ISBN 978-80-8119-143-5.
- COLEBROOK, Claire. 2004. *Irony*. London: Routledge, 2004. ISBN 0-203-63751-8.
- ČEPAN, Oskár. 1992. *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992. ISBN 978-80-7115-013-8.
- ECO, Umberto. 1984. The Frames of Comic “Freedom”. In: SEBEOK, Thomas A. (ed.). *Carnival!* Berlin: Mouton, 1984, s. 1 – 10. ISBN 978-31-1009-589-0.
- DAROVEC, Peter. 2020. *On, Pišťanek*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2020. ISBN 978-80-8119-125-1.
- HUTCHEON, Linda. 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994. ISBN 0-203-37181-X.
- JANECOVÁ, Tamara. 2022. *Proti wetrysku. O prózach M. Kopcsaya*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2022. ISBN 978-80-8119-144-2.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2014. *Ironie*. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN 978-80-7298-495-4.
- JENKS, Chris. 2003. *Transgression*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-203-42469-7.

<sup>12</sup> Po roku 2000 u nás tradície literárnej irónie v rozličných formách rozvíjajú napríklad Balla, Edmund Hlatký, Mária Kopcsay (k aspektom irónie a grotesknej telesnosti v jeho tvorbe pozri Janecová, 2022, s. 44 – 65, 82, 86 – 91), zo staršej generácie Stanislav Rakús a Pavel Vilikovský (Passia a kol., 2014, s. 90 – 100).

- KIRKE, Eugene P. 1980. *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*. New York: Garland Publishing, 1980. ISBN 978-08-2409-533-8.
- MATEJOVIČ, Pavel. 2022. Démon kontroverznosti. Autor a jeho tvorba – súlad alebo rozpor? *Slovenská literatúra*, 2022, roč. 69, č. 1, s. 35 – 43. ISSN 0037-6973.
- MEZEIOVÁ, Adelaida. 2009. Záborský, Jonáš (1812 – 1876). Faustiáda. In: CHMEL, Rudolf (ed.). *Slovník diel slovenskej literatúry 19. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2009, s. 317 – 321. ISBN 978-80-8101-280-8.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987. ISBN 0-203-39614-6.
- MIKULA, Valér. 1997. *Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A., 1997. ISBN 978-80-8889-707-1.
- PASSIA, Radoslav a kol. 2014. *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2014. ISBN 978-80-8119-085-8.
- PAZ, Octavio. 1974. *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1974. ISBN 0-674-11625-9.
- PETŘÍČKOVÁ, Taťána. 2017. *Apologie klouzavého pohybu. O hře a Štepním vlku*. Praha: Hermann & synové, 2017. ISBN 978-80-87054-50.5.
- PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan. 2010. Spisovateľ Peter Pišťanek: Písať sa mi už nechce, ale iné robiť neviem. Sme: kultúra [online], 14. 06. 2010 [cit. 1. 05. 2023]. ISSN 1335-4418. Dostupné na: <https://kultura.sme.sk/c/5188469/spisovatel-peter-pistanek-pisat-sa-mi-uz-nechce-ale-ine-robit-neviem.html>.
- SHAVIRO, Steven. 2015. *No Speed Limit* [online]. [Minneapolis (Minnesota)]: University of Minnesota Press, 2015 [cit. 25. 5. 2023]. Dostupné na: <https://manifold.umn.edu/projects/no-speed-limit>.
- STALLYBRASS, Peter, Allon WHITE. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. ISBN 0-8014-1893-3.
- ŠIMEČKA, Milan. 2018. *Konec nehybnosti*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 2018. ISBN 978-80-89008-56-8.
- TARANENKOVÁ, Ivana. 2018. Rivers of Babylon – postmoderný Bildungsroman, román konca dejín. *Slovenská literatúra*, 2018, roč. 65, č. 3, s. 183 – 197. ISSN 0037-6973.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban. 1990. *Literatúra a život*. Bratislava: Tatran, 1990. ISBN 978-80-2220-168-1.
- WALLACE, David Foster. 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 1993, roč. 13, č. 2, s. 151 – 194. ISSN 0276-0045.
- WICKS, Ulrich. 1974. The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach. *PMLA*, 1974, roč. 89, č. 2, s. 240 – 249. ISSN 0030-8129.
- ZAJAC, Peter. 2005. Kocúrkovo ako slovenský antimýtus. *Slovenská literatúra*, 2005, roč. 52, č. 4 – 5, s. 348 – 368. ISSN 0037-6973.
- ZAJAC, Peter. 2008. Národná a stredoeurópska literatúra ako súčasť stredoeurópskej kultúrnej pamäti. *Slovenská literatúra*, 2008, roč. 55, č. 2 – 3, s. 138 – 148. ISSN 0037-6973.

.....

Mgr. Patrik Miskovics  
Katedra slovenského jazyka a literatúry  
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave  
Priemyselná 4  
918 43 Trnava  
Slovenská republika  
[patrik.miskovics@truni.sk](mailto:patrik.miskovics@truni.sk)