

Náhoda ako subverzívny prvok filozofického a estetického diskurzu šesťdesiatych rokov

PAVEL MATEJOVIČ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

MATEJOVIČ, P.: Chance as a subversive element in the 1960s philosophical and aesthetic discourse
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 2, p. 98 – 104.

The author uses chosen texts (philosophical essays) and films of the 1960s new wave as examples to demonstrate the function of chance serving as a subversive element in the philosophical and aesthetic discourse of the time. In particular he pays attention to M. Forman's film *Černý Petr* (Black Peter), Vladimír Mináč's essay *Paradoxy okolo umenia* (Paradoxes around the arts) and J. P. Sartre's piece of writing *Marxism and Existentialism*. As well as to chance he pays attention to the motifs of everyday life and authenticity, which used to be previously kept in the background – what used to be perceived as marginal and non-systemic becomes a legitimate part of theoretical reflection. In the conclusion the author states the role of chance in the 1960 literature, art and film cannot be reduced to a sort of arbitrariness, or uncontrolled behaviour. Its function tends to be related to moments of playfulness and spontaneity, which at the same time review everyday life as a kind of creative potential present in film and literature as well as music and fine art.

Key words: chance, everyday life, authenticity, story

Problém náhody ako estetickej a filozofickej kategórie nemožno oddeliť od celkovej zmeny hodnotovo-estetickej paradigmy v šesťdesiatych rokoch. Tá nie je tvorená len dobovými spoločenskými a kultúrnymi kulisami (obligátne spomínaný XX. zjazd KSSZ a tzv. proces politického uvoľňovania, chruščovovská kritika stalinizmu, spisovateľské zjazdy a pod.), ale je súčasťou kultúrnych procesov, ktoré majú – predovšetkým v európskom kontexte – širší diskurzívny rámec. S kategóriou náhody sa stretávame najmä v súvislosti s akcentovaním dynamických a otvorených štruktúr (formalizmus, štrukturalizmus, dekonštrukcia, poetika chaosu). Šesťdesiate roky znamenajú obrat, ktorý by sme mohli opísať ako zmenu optiky, nastavenia a zvýšenej citlivosti pre témy, ktoré sa pred tým ocitali akoby v úzadí – to, čo sa dovtedy vnímalo ako marginálne a nesystémové, sa stáva legitímnou súčasťou teoretickej reflexie. Bod obratu je teda spojený najmä so zmenou hodnotovej konfigurácie v zmysle popredie – pozadie, centrum – periféria, slabé – silné, relevantné – marginálne, resp. hegelovské rozlíšenie, kde sú najskôr dejiny a potom subjekt, sa transformuje na foucaultovské, kde je najskôr subjekt a až potom dejiny. Na strane jednej sa témami desaťročia stávajú „moderna, avantgarda, zvlášť poetizmus a nadrealizmus, politicky, kultúrne a literárne angažovaná ľavica, spirituálne tendencie z druhej stra-

ny dobového medzivojnového spektra, lyrizovaná próza, básnici sujetu, nábehy k existencializmu v 40. rokoch“ (Matejov, 2010, s. 63), na strane druhej táto nadväznosť súvisí aj so zmenu hodnotového rastra – väčší dôraz je položený na to, čo má privátnu, intímnu, resp. až rýdzo osobnú povahu: „Ale vždy je prítom treba veľmi pečlivě zvažovať, jak dalece je přirazení k určité škole, směru či tendenci (avantgarda, existencializmus, informel, nová figurace atd.) skutečně důležité, neboť není vyloučeno, že to nejosobnější je skryto v mnohdy zcela osobních ‚šifrách transcendence‘, tedy právě v *privatissimu*, ať už se jeho obsah vyjadřuje jakýmkoli jazykem“ (Petříček, 2010, s. 14). Svoju úlohu tu zohráva práve aspekt náhodnosti a neusporiadanosti, príbeh či rozprávanie sa často drobí do jednotlivých epizód, určitý motív sa variuje, je naň nazerané z rôznych uhlov pohľadu, mení sa kontext a s ním aj celý literárny priestor. Kategória náhodného sa často ocitá práve v blízkosti privátneho a každodenného, či je s nimi úzko spojená. Podľa Reného Bílika, ktorý sa opiera o práce sociológov z osemdesiatych rokov (M. Petrusek), „je však práve upriamenie pozornosti na každodennosť a jej štruktúru exemplárnym znakom orientácie na individuum a jeho bežný život. Je to úsilie reflektovať sociálnu skutočnosť, nie cez prizmu (...) pojmových konštrukcií, ale optiku seba samého“ (Bílik, 2008, s. 76 – 77).

Prelomovým obdobím, keď azda najzreteľnejšie pozorujeme tento hodnotovo-estetický zlom, je prvá polovica šesťdesiatych rokov. V tomto období vyšlo viacero pozoruhodných diel či už z oblasti literatúry, alebo filozofie, bolo natočených niekoľko zaujímavých filmových titulov (na šesťdesiate roky sa nedá nazerať mimo rámca česko-slovenského kultúrneho ale aj celoeurópskeho kontextu). Akýsi metonymický vstup do celého decénia šesťdesiatych rokov by mohol reprezentovať debutový film Miloša Formana *Černý Petr*, v ktorom nachádzame viaceré tvorivé postupy, ktoré sa potom v rôznych variáciách objavujú v estetickom diskurze tohto obdobia. Významnú funkciu vo filme plní Giorgioneho obraz *Spiaca Venuša*, ktorý sa v troch krátkych epizódach objaví v rozličných kontextoch.

Azda najzreteľnejšie u Formana vystupuje práve motív každodennosti, príbeh mladého dospievajúceho chlapca, jeho formujúci sa citový a hodnotový svet, ktorý je súčasťou generačnej konfrontácie. Každodennosť je umocnená civilným jazykom, jeho neštylizovanou „jednoduchosťou“, vytvára sa dojem, akoby jednotlivé dialógy neboli režijne inscenované, ale len dokumentaristicky zaznamenávané (poetika „novej vlny“, časté obsadzovanie filmov nehercami). Druhým významným motívom je zrážka vysokého s nízkym (reprodukcia slávneho obrazu je umiestnená v „nedôstojnom prostredí“ medzi regálmi s alkoholom), o obraze sa hovorí ľudovým jazykom. Táto zrážka generuje efekt komickosti – porušuje sa tu akési tabu spoločenskej konvencie –, miesto vznešeného či akademicky dôstojného jazyka sa tu o vážnych veciach hovorí prirodzene a nenútene. Objavujeme tu aj motív telesnosti a oslobodzujúcej sa sexuality: na strane jednej je to nábožensko-konzervatívna a socialistická prudéria, na strane druhej sa nám tu ukazuje telesnosť vo svojej prirodzenosti. Nahota (Giorgioneho *Spiaca Venuša*) je tu vysoko štylizovaná (čím sa paradoxne umocňuje jej prirodzenosť), ale hovorenie o nej, či jej vizualizácia, sú už provokatívne. Aj tu možno pozorovať radikálny rozchod s budovateľskou poetikou päťdesiatych rokov, kde boli postavy zobrazované skôr ako asexuálne bytosti, resp. ľudia, ktorých intímny svet sa často stával témou pracovných kolektívov (film *Anděl na horách*, kde pracovný kolektív spoločne rieši na rekreácii citové problémy dvojíc). Tu

sa naopak stáva opäť súčasťou privátnej sféry, čo je umocnené aj poetikou okolitej krajiny, ktorá už netvorí len funkciu kulisy, ale je integrálnou súčasťou citového sveta postáv.

Osobitú funkciu, na ktorú som už upozornil, má v jednotlivých epizódach reprodukcia slávneho obrazu. Najskôr do deja vstúpi motív náhody, keď obraz „náhodne“ spadne a rozbije sa. V druhej epizóde sa o obraze hovorí ako o čomsi neprítomnom, čo umocňuje jeho provokatívnosť. V tretej epizóde sa s reprodukciou manipuluje a „slávny obraz“ nadobúda ďalší rozmer; reprodukcia je vytrhnutá zo sterilnej sféry vysokého umenia a stáva sa súčasťou prirodzenej ľudskej konverzácie mladej dvojice.

Súčasťou filozofického a estetického diskurzu šesťdesiatych rokov sa stávajú práve náhoda a každodennosť v rôznych variáciách – každodennosť má niekedy podobu volania po autenticite, inokedy evokuje pocity odcudzenia. Náhoda je zase spätá s tajomstvom, neprítomnosťou, s tým, čo nie je vyslovené alebo len tušíme, resp. máme zvláštny pocit iracionality života.

Téma každodennosti sa objavuje aj vo filme *Slnko v sieti* Štefana Uhra (1962). Aj keď motív náhody tu nie je explicitne manifestovaný, civilistická poetika (ošarpané dvory, strešné zákutia, hra svetla a tieňa, autentický hovorový jazyk) tu spoluutvárajú kaleidoskop „náhodných obrazov“, ktoré dotvárajú celkovú atmosféru životnej spontánnosti a hravosti.

Motívy každodennosti a civilistickej poetiky začínajú dominovať aj v literárnej tvorbe: za všetky by som spomenul zbierku poviedok Jána Johanidesa *Súkromie* alebo *Perličky na dně* Bohumila Hrabala, obe vydané v roku 1963. Vo filozofii je to predovšetkým Kosíkova *Dialektika konkrétneho*, kde autor jednu z kapitol venuje „metafyzike každodenného života“, aj keď každodennosť tu má viac negatívne prívlastky ako fetiš či anonymita. „Odcizenosť každodennosti se promítá ve vědomí jednou jako nekritický postoj a podruhé jako pocit absurdity (...) vznešený svět neguje a pohled se soustřeďuje na tříšť každodenních příběhů, na pouhé záznamy a dokumentární snímky prostého života“ (Kosík, 1963, s. 60). Krivánkov film *Deň náš každodenný* Kosíkovu predstavu akoby vizualizoval, keď stiera hranicu medzi hraným filmom a dokumentom. V polovici šesťdesiatych rokov sa kategória náhody stáva aj samostatným predmetom filozofickej reflexie – v roku 1965 vychádza práca J. Bartoša pod názvom *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení*.

Pojmy ako autenticita, odcudzenie a náhoda v poetike šesťdesiatych rokov vystupujú vedľa seba, pričom ich spoločným znakom je subverzívny podtext, ktorý však nemožno redukovať len na snahu narušovať ideologickú monolitnosť socialistickej kultúry, ale súvisí s celkovou zmenou dobovej poetiky šesťdesiatych rokov. Kategória náhodnosti sa objavuje najmä v súvislosti s modernými a avantgardnými tvorivými postupmi – je využívaná ako jeden z prostriedkov narušania tradičných foriem.

Šesťdesiate roky však so sebou prinášajú nielen tému modernosti, ale aj módnosti (prijímanie nových intelektuálnych podnetov má často podobu epigónstva), a preto vyvoláva aj opačné reakcie – oproti modernej provokatívnosti sa kladú nielen tradičné hodnoty, ale aj kritika, ktorá má ideologické rámce. Modelovým príkladom takéhoto uvažovania je esej Vladimíra Mináča *Paradoxy okolo umenia*, ktorá bola zaradená do výberu esejí pod názvom *Paradoxy* z roku 1966. Mináč vo svojom texte per negationem odkrýva

viaceré dobové emblémy „modernosti“ (resp. toho, čo sa v tom čase chápalo pod pojmom „byť moderný“), ktoré sú aktuálne prítomné aj v súčasných diskusiách (problém komercializácie umenia, kríza príbehu, téma autenticity a štylizovanosti, autor a tvorba a pod.). Mináčova pamfletická esej však nevyrastá ani tak z marxistického podložja (klasikovo vôbec necituje), ale smeruje viac k obhajobe tradície – tu by som upriamil pozornosť na spor tzv. tradicionalistov a modernistov, ktorý bol v tom čase prirodzenou súčasťou literárneho života. Všetky tieto označenia Mináč chápe ako módne emblémy a súčasť vyprázdneného teoretizovania: „Čo sa teda deje v teoretickom záhumní i pred humnami? Čo sa nám núka? Teoretizujúci praktik hovorí: *Sondy do hlbín*. Recenzent ho dopĺňa: *Sondy do hlbín modernej duše*. A kritizujúci teoretik či teoretizujúci kritik: *Obnažiť živé jadro ľudského bytia*“ (Mináč, 1966, s. 35). Ako ideológ sa Mináč prejavil až v úplnom závere svojej eseje, čím otupil jej sarkastické a ironické vyznenie: „Nuž socialistické umenie by malo trvať na tom, aby táto podoba bola podľa obrazu človeka všestranného, múdrego a slobodného; slovom, malo by dobýjať možnosti pre renesanciu celistvého človeka. Je to úloha, áno, je to služba: služba pre človeka, pre bratstvo ľudí“ (Mináč, 1966, s. 70).

Odhladnuc od manifestačného záveru, ktorý už v tom čase nemusel byť obligátnou súčasťou argumentačného aparátu, je zvyšná časť textu písaná v odlišnom žánrovom kóde: Mináčov polemický štýl tu viac pripomína eseje Alexandra Matušku z tridsiatych rokov: „Vždy znova a znova dodávajú všelijakí čaptaví nadháňaci, recenzentskí Fickovia, povinne prežutú umeleckú potravu do železného náručia systému. Na šťastie sa to tým nekončí, nebohé panny vstávajú z mŕtvych – pokiaľ boli skutočne živé“ (Mináč, 1966, s. 34). Z hľadiska „prirodzeného“ fungovania pluralitného literárneho života by sme Mináčovo polemické gesto mohli chápať ako legitímne – priklon k tradičným a konzervatívnym hodnotám (rodina, vlasť, národ) je organickou súčasťou aj súčasných diskusií.

Osobitnú pozornosť vo svojej eseji Mináč venuje práve náhode, ktorá metonymicky zastupuje „buržoázne umenie“ – je synonymom mravnej ľahostajnosti, výsledkom demoralizovanej spoločnosti (ako amorálne je podľa takýchto kritérií posudzované každé umenie, kde nie sú explicitne manifestované morálne, resp. humanistické postoje). Mináčova esej je zároveň polemikou s textami francúzskeho estetika Rogera Cailloisa, ktoré v tom čase uverejnili *Slovenské pohľady*. Po obsiahlejšom citáte z jeho eseje Mináč píše: „A hovorí sa tam ďalej, že návrat k náhode je znovudobytie čistoty. Že po nesmiernej okľuke sa umenie vracia k svojim prapraveňom. A podobne“ (Mináč, 1966, s. 36). Rovnako aj u Mináča sa náhoda ocitá v blízkosti autenticity. Mináč tento pojem chápe skôr v hovorovom slova zmysle, čiže nie ako filozofickú a estetickú kategóriu, ale ako prejav ľubovôle a nespútanej živelnosti – náhoda tu reprezentuje úpadok a de facto aj koniec umenia: „Namiesto voľby nastupuje náhoda, namiesto osobnosti – najhlbšia autenticita, namiesto hierarchie ľubovôľa. Vzdanie sa náhode a ľubovôli zasahuje podstatu umenia: je to presne mierený výstrel (...) Návrat k náhode je návratom k čistote, k absolútnej čistote realizácie. Je to vraj koniec nádherného oblúka: na jeho začiatku sú začiatky umenia vôbec (...) Nejde o koniec oblúka, ide o slepú uličku“ (Mináč, 1966, s. 40).

Skutočnosť, že Mináč spája náhodu s autenticitou, má svoju príčinu – v dejinách dialektického materializmu, kde reprezentuje „kaz“, ktorého nositeľom je individuum,

jeho nedokonalosť či „historické zlyhanie“. Takýmto náhodným dejinným „kazom“ bola podľa Mináča osoba Josifa Vissarionoviča Stalina. V eseji *Adam, Adam, kto si?*, v súvislosti s kritickým vyrovnávaním sa s „kultom osobnosti“, o tom hovorí: „Vieme, pravda, aj to, že dejiny nepoznajú len zákonitosti, ale aj vybočenie z nich, náhody. Deformácia je náhodná; jej odhalenie zákonité“ (Mináč, 1966, s. 28). Mináč tu vychádza z Marxovho chápania náhodnosti, jej úlohy v dejinách: „Svetová história by mala veľmi mystický charakter, keby v nej nebolo miesto pre náhodu. Táto náhoda sa prirodzene stáva súčasťou všeobecnej vývojovej tendencie a je vyrovnávaná inými formami náhod, avšak zrýchlenie alebo spomalenie závisí na takých ‚náhodách‘, ktoré v sebe zahŕňajú ‚náhodný‘ charakter jedincov, ktorí sú na čele hnutia na jeho počiatku“ (cit. podľa Carr, 1967, s. 103). Na Marxovu „obhajobu“ náhody neskôr nadviazal Lev Davidovič Trockij: „Celý historický proces je narušovaním historických zákonitostí náhodnosťami. V biologických pojmoch by sme sa mohli vyjadriť asi tak, že historické zákonitosti sa uskutočňujú prirodzeným výberom náhod“ (cit. podľa Carr, 1967, s. 103).

Názor, že náhoda v dejinách odráža len mieru našej neznalosti – napríklad predčasná smrť Lenina a postupné upevňovanie moci Stalina –, je podľa Carr rovnako neprijateľný, ako jej radikálne odmietanie a marginalizovanie ako určitého „kazu“, ktorý narušuje ich hladký chod. Konštrukt „dejinnej nevyhnutnosti“ skôr súvisí s neobyčajnou zhodou faktov, ktoré majú vyššiu pravdepodobnosť než iné udalosti, pričom až pri spätnej rekonštrukcii sa nám javia ako nevyhnutné a zákonité. Carr v tejto súvislosti upozorňuje na skutočnosť, že história je nielen výberovým systémom – dôležitú funkciu tu zohráva najmä selekcia –, ale rovnako sa v nej prejavuje aj určitá kauzalita: „Skutočnosť je taká, že niektoré ľudské činy sú zároveň slobodné i determinované“ (Carr, 1967, s. 97). Takýto koncept histórie úzko súvisí so štatistickou interpretáciou náhodnosti, ktorú v šesťdesiatych rokoch rozvíjajú Jaromír Bartoš (*Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení*) a Stanisław Lem (*Filozofia náhody*). Z hľadiska štatistiky je každá udalosť vo svojej podstate náhodným javom. Náhodnosť alebo nenáhodnosť udalosti potom závisí na komplexe podmienok, za ktorých udalosť nastáva (je spojená s pravdepodobnosťou a distribúciou jednotlivých udalostí, ktoré potom možno opísať napríklad prostredníctvom Gaussovej krivky).

Kategória náhody sa u Mináča objavuje aj v texte *Marxizmus, Sartre a tí druhí* (*Kultúrny život*, 1967), v ktorom reaguje predovšetkým na práce Jean-Paula Sartra *Marxizmus a existencializmus* (1966) a Milana Průchy *Kult člověka* (1966), rozvíjajúc témy, ktoré nastolil už v eseji *Adam, Adam, kto si?*, kde je Sartrov vplyv tiež zrejмый. Mináč sa v druhej polovici šesťdesiatych rokov voči Sartrovi vymedzuje čiastočne polemicky, čiastočne v ňom nachádza podnety, prostredníctvom ktorých hľadá argumenty na kritické vyrovnávanie sa s marxizmom stalinskej epochy. Náhoda sa tu opäť ocitá v spojitosti s historickým „vybočením“ ako „dočasný omyl“ a „deformácia marxizmu zvonku“. Mináč sa stotožňuje so Sartrom na mieste, kde odmieta mechanistický a deterministický výklad dejín: „Jinými slovy: stalinští marxisté jsou k událostem slepí. Když zredukovali jejich smysl zcela na obecnou, ochotně uznají, že tu zbyvá jakési reziduum, ale to považují za účinek náhody“ (Sartre, 1966, s. 103). Opierajúc sa o „progresívno-regresívnu“ metódu francúzskeho filozofa Henriho Lefebra Mináč prichádza k presvedčeniu, že „dejiny

sa majú rekonštruovať tak, aby sa subjektívne javilo ako nevyhnutný moment objektívneho procesu (...) Práve štúdium konkrétneho, jedinečného, zvláštneho vylučuje iracionalitu a náhodnosť, vylučuje to, čo Lenin nazval ľstivosťou dejín“ (Mináč, 1967, s. 8). Vylučovanie náhody z uvažovania o histórii je súčasťou aj Sartrovej argumentácie, on ju však odmieta spájať s historickým zlyhaním „konkrétneho individua“, naopak, takéto chápanie náhodnosti vytyka práve marxistickej filozofii. Konkrétne danosti ľudského života nie sú podľa Sartra podriadené abstraktnému univerzalizmu, ale majú antropologicko-existencialistický rozmer. Takúto podobu náhody v dejinách chce preto Sartre redukovať na minimum, aby tak zabránil procesu „odľudšťovania človeka“ – subjekt a jeho cítenie nemôže byť vytesnené do sféry iracionálna ako niečo „nedokonalé“, čo nie je v súlade s fatalitou dejinnej nevyhnutnosti: „Existencializmus na to reaguje tak, že zdôrazňuje špecifickosť dejinnej udalosti a rozhodne odmieta pojetí, podľa něhož udalosť je jen nesmyslným setkáním nahodilého rezidua a apriorního významu“ (Sartre, 1966, s. 109 – 110).

Mináč so Sartrom polemizuje z leninských pozícií (vytyka mu najmä odmietanie leninskej teórie odrazu) – návrat k Leninovi tu zároveň znamená odmietnutie Stalina. Sartre sa rovnako snaží očistiť marxizmus od „stalinských deformácií“, jeho metóda má však podobu integrácie existencializmu v rámci marxizmu. Mináčov marxizmus, na rozdiel od Sartrovo, mal v šesťdesiatych rokoch skôr charakter „mimetickej antitezy“ ako istej formy estetizácie politiky: kým iní filozofi a esejisti hľadali v marxizme zdroje, ktoré boli pre nich odrazovým mostíkom k širšie formulovaným filozofickým tézám.

Mináč teda chápe náhodu a celé moderné umenie predovšetkým ako „odraz historickej situácie buržoáznej spoločnosti“ a v ňom nachádza snahy smerujúce k atakom na podstatu (socialistického) realizmu. S týmito pojmami Mináč pracuje veľmi voľne, pričom ich spája jednak s „meštianskym individualizmom“, tvorivou ľubovôľou, jednak ich chápe v zmysle módnosti ako štylizované intelektuálne gesto či určitý mentálny kód charakterizujúci správanie jednotlivca.

Svoju pozornosť by som upriamil ešte na jeden moment Mináčovej eseje, ktorá s kategóriu náhodnosti súvisí viac-menej nepriamo a týka sa „krízy príbehu“ a modernej epiky všeobecne, ktorú identifikoval ako v literatúre, tak aj vo filme: „Kríza príbehu v najnovšej meštianskej epike existuje; pravdaže, to bude mať vplyv aj na osudy románu ako druhu. Ba kríza epiky sa objavuje už aj v takom epickom umení, ako je film. Aj tam v niektorých pokusoch dochádza k paradoxu: príbeh je to, čo sa nestalo. Alebo: príbeh je to, keď sa nič nedeje“ (Mináč, 1966, s. 64). Zaujímavé je, že diskusia o konci príbehu sa potom ešte s väčšou razanciou objavuje v deväťdesiatych rokoch, kde súvisela s nástupom postmodernity (prítom odmietnutie tradičného rozprávania a príbehu je programovo prítomné vlastne len v novom románe). V tomto kontexte sa na scéne opäť objavuje kategória náhody, ktorá je spojená s poetikou chaosu nadväzujúcej na štrukturalizmus, postštrukturalizmus a dekonštrukciu. Podľa Daniely Hodrovej to, že tradičný román bol v 20. storočí vystriedaný neúplným, neistým, skrytým či nekonečným príbehom, neznamená smrť príbehu, ale skôr sa mení naša predstava o tom, ako má príbeh vyzerat': často sa nekončí podľa zaužívaných schém, naopak mení sa na viacero hypotetických variantov, prípadne sa dostavuje moment sklamaného očakávania – napríklad začne sa zrazu rozvíjať podľa pravidiel iného žánru (román sa zmení na esej), udalosť býva popisovaná

z rôznych uhlov pohľadu viacerými pozorovateľmi, prípadne do rozprávania vstupuje prvok náhody, ktorý narušuje jej linearitu. Literatúra 20. storočia tak neosciluje podľa Hodrovej medzi príbehom a ne-príbehom, ale skôr medzi príbehmi rôzneho druhu (pozri Hodrová, 2001). Mináčova kritika modernej epiky ústi na konci šesťdesiatych rokov do rezignácie na príbeh, resp. na literárnu fikciu ako takú.

Príčin, prečo v šesťdesiatych rokoch prichádza k oslabovaniu príbehového epického rámca, je niekoľko. Na strane jednej vplyv európskej moderny a najmä nového románu, čo je sprevádzané snahami experimentovať a narušovať pevné epické tvary, na strane druhej je to krach „budovateľského románu“ päťdesiatych rokov, ktorý sa ukázal ako iluzórno-utopický projekt. Rovnako môžeme pozorovať aj odklon od epiky smerom k esejistike, čo je pochopiteľne dôsledkom liberálnejších spoločensko-politických pomerov: do komunikačného obehu sa dostáva väčšie množstvo informácií, súčasťou myslenia sa stáva žánr diskusie, na knižnom trhu vychádza množstvo prekladov z modernej európskej filozofie a literatúry.

Kategória náhodného zohráva v šesťdesiatych rokoch významnú funkciu – nemožno ju redukovať len na akúsi ľubovôľu či nespútanú živelnosť. Jej funkcia skôr súvisí s momentmi hravosti a spontánnosti, ktoré rehabilitujú každodennosť ako určitý tvorivý potenciál prítomný nielen vo filme a literatúre, ale aj hudbe a výtvarnom umení.

LITERATÚRA

- BÍLIK, René: *Duch na reťazi*. Bratislava : Kalligram, 2008.
CARR, Edward Hallet: *Co je historie?* Praha : Svoboda, 1967.
HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu...* Praha : Torst, 2001.
MATEJOV, Fedor: Čo zostáva. In: *Slovenská literatúra*, roč. 57, 2010, č. 1, s. 60 – 72.
MINÁČ, Vladimír: Marxizmus, Sartre a tí druhí. In: *Kultúrny život*, roč. 22, 1967, č. 6, s. 5 – 8.
MINÁČ, Vladimír: *Paradoxy*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1966.
PETŘÍČEK, Miroslav: Padesátá. In: *Naděje a deziluze. Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957*. Mezioborové sympozium, 17. – 18. júna 2010. Praha : Městská knihovna, 2010, s. 9 – 14.
SARTRE, Jean-Paul: *Marxismus a existencialismus*. Praha : Svoboda, 1966.

Mgr. Pavel Matejovič, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
SR
e-mail: matejovic@stonline.sk