

Nikdy nie si sama ako literárny gýč?

PAVEL MATEJOVIČ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

S Mináčovým literárnym a kultúrnym účinkovaním sú v šesťdesiatych rokoch späté polemické reakcie, ktoré svojimi textami priamo či nepriamo inicioval. Medzi dobovo významné bezpochyby patrí obsiahla polemika s Milanom Hamadom, ktorá bola zároveň aj o charaktere kultúrno-politického uvoľnenia v tomto decéni. V jej tieni sa ocitla diskusia, či skôr súbor recenzií, interpretácií a polemík, ktoré reflektovali Mináčovu dvojnovelu *Nikdy nie si sama* a ktoré v rokoch 1961 – 1963 vychádzali v kultúrnych periodikách (*Kultúrny život*, *Slovenské pohľady*, *Mladá tvorba*). Presnejšie povedané, písanie o dvojnovele nadobudlo kontúry diskusie až po obsiahlejšej interpretácii B. Kováča, ktorá pod názvom O sošnej Maríne a svalnatom Žoržovi vyšla v roku 1962 v *Slovenských pohľadoch*, pričom bola zároveň aj reakciou na recenziu P. Števčeka *Próza tohto života* (vyšla krátko predtým v *Kultúrnom živote*). K hlavným aktérom diskusie tak môžeme rátať B. Kováča, P. Števčeka, L. Ťažkého, J. Boba a samotnú redakciu *Slovenských pohľadov* (zúčastnili sa jej aj iní diskutujúci, no pre náš rozbor sme ako relevantných vybrali práve týchto autorov). Kým polemiky s M. Hamadom mali viac ideovo-filozofický a kultúrno-politický rámec, diskusia o dvojnovele vyrastala z ideovo-estetického podložia a viac sa orientovala na podobu Mináčovej poetiky, pričom zároveň ozrejmla mnohé z toho, čo tvorilo základ jeho autorskej stratégie (z hľadiska hodnotenia celej Mináčovej prozaickej tvorby nám jej rozbor osvetľuje mnohé primárne autorove motivácie a ideové inklinácie). Svoje nepriame pokračovanie akoby našla v diskusii o poézii a odcudzení, ktorá sa konala v roku 1964 na stránkach *Kultúrneho života* (po nej nasledovala známa Mináčova polemická reakcia *Malé vztyčovanie prstov*). Okrem nastolených problémov sú obe diskusie aj o možných podobách čítania, ktoré ich aktérov okrem iného „usvedčujú“ z istej ideovo-estetickéj náklonnosti, ktorú nevnímame len v nejakej neutrálnej interpretačnej rovine.

Obdobie rokov 1962 – 1964 sa dnes javí ako určitý ideovo-estetický zlom, ktorý v sebe koncentruje mohutný intelektuálny potenciál (je nad rámec tejto štúdie spomenúť všetky udalosti, ktoré spoluutvárali dobovú spoločenskú a kultúrnu klímu). Práve spomenuté obdobie je významné aj pre samotnú redakciu *Slovenských pohľadov*, na čo nedávno upozornil aj P. Winczer.¹ Zmenené spoločenské a politické pomery uvoľnili priestor otvorenejšej výmene názorov a zároveň aj vygenerovali nový estetický diskurz (generačné manifesty, volanie po nových výrazových prostriedkoch, experimentovanie, nadväzovanie na európsku modernu a avantgardu). Mináčova dvojnovela (zrejme aj proti samotnej

¹ Pozri: WINCZER, Pavol: „Otváranie okien“ v *Slovenských pohľadoch* v šesťdesiatych rokoch. In: *Slovenská literatúra*, roč. 55, 2008, č. 6*, s. 67 – 75.

vôli autora) v sebe obsiahla značný iniciačný a katalyzačný potenciál a stala sa jedným z kryštalizačných jadier, na ktoré sa postupne nabaľovali aj ďalšie vrstvy, ktoré ju postupne prekryli (z tohto pohľadu možno spomenutú diskusiu chápať ako hodnotovo relevantnejšiu, nakoniec v literárnej histórii nájdeme viacero podobných príkladov).

Mináčova dvojnoveľa *Nikdy nie si sama* ešte pred svojím knižným vydaním (vychádzala najskôr časopisecky) vzbudila značnú čitateľskú pozornosť. S tým kontrastuje skutočnosť, že pri spätnej rekapitulácii Mináčovej tvorby je v období normalizácie „diplomaticky“ obchádzaná (a to už nespomíname deväťdesiate roky, keď je takéto obchádzanie neospravedliteľné). Ako príklad môžeme uviesť Nogeho štúdiu Žánrová dynamika diela Vladimíra Mináča, ktorý sa ju snaží vtisnúť do Prokrustovho lôžka vlastnej interpretačnej koncepcie a v podstate ju tak ideovo a esteticky rehabilitovať, pričom rozlišovacím kritériom tu nie je jej „literárna kvalita“, ale mimoliterárny „presah“ (žánrovo ju priraduje k poviedkovým knihám *Záznamy* a *Tmavý kút*): „Z hľadiska „čisto“ epického, epiky ako žánru, sú v deji, kompozícii i vo výstavbe charakterov menej dokonalým tvarom ako romány jeho trilógie. Kritika im v tomto zmysle všeličo vyčítala, najviac dvojnovele *Nikdy nie si sama* (...) Ale v týchto knihách ide o čosi iné, o vystihnutie novej podoby konfliktov medzi jednotlivcom a spoločnosťou, konfliktov, ktoré už nie sú motivované antagonistickými triednymi protikladmi.“² V podobnom duchu o dvojnovele hovorí aj B. Truhlár, ktorý rovnako zdôrazňuje jej „ideovo-morálny“ rozmer a zároveň sa ju snaží vydeliť z dobovej literárnej produkcie predznamenávajúcej „krízové obdobie“: „Novela *Nikdy nie si sama* sa v čase vychádzania časopisecky v Kultúrnom živote chápala skôr ako oddychové čítanie, presnejšie – ako podľahnutie autora vtedajšiemu trendu, ktorým sa do literatúry vtierala eroticko-citová rovina predznamenávajúca odklon literatúry od vážnych ideových a ľudských konfliktov. V skutočnosti však Mináč len zmenil vonkajší uhol svojho nazerania na príbehovosť, aby tu znova riešil (spolu s novelou *Žoržík*) problémy osobnej a spoločenskej morálky.“³ Ak prečítame Truhlárovo konštatovanie s opačným hodnotovým znamienkom, je výstižné. Ako neskôr ukážeme, Mináčovi naozaj nešlo len o písanie „oddychovej literatúry“. Určitú pozornosť jej v roku 1977 venoval aj V. Petrík, ktorý ju vníma vo svojej protirečivosti – hlavnú hrdinku prózy chápe ako „osamelého bojovníka“ a „mravného človeka“, prostredníctvom ktorého sa autor usiluje „presvedčiť čitateľa, že u nás nikto nie je sám“, na strane druhej však podľa Petríka „v šesťdesiatych rokoch žila totiž naša mládež celkom inými problémami, než s akými prišiel Mináč“.⁴ Veľmi výstižné je Petríkovo konštatovanie, že „Marína (hlavná hrdinka prózy, pozn. autora) zapadá celkom organicky do kontextu ostatných Mináčových hrdinov, ale nezrkadlí takmer nič alebo len veľmi málo zo sveta mladých ľudí“.⁵

Mináčovu dvojnoveľu preto nemožno chápať ako nejaké vybočenie, kaz, či prozaický nepodarok z inak „závažnej autorovej tvorby“ (ako sa to snažil ospravedlňovať B.

² NOGE, Július: Žánrová dynamika diela Vladimíra Mináča. In: *Biografické štúdie 10*. Martin : Matica slovenská, 1981, s. 16.

³ TRUHLÁŘ, Břetislav: *Vladimír Mináč*. Bratislava : LITA, 1986, s. 20.

⁴ PETRÍK, Vladimír: Téma súčasnosti v Mináčovej tvorbe. In: *Hodnoty a podnety*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1980, s. 260 – 261.

⁵ Tamže, s. 261.

Kováč), ale je v podstate organickým pokračovaním Mináčovej prozaickej línie, ktoré má svoj počiatok v próze *Včera a zajtra* (1949). V určitom slova zmysle predstavuje v koncentrovanej forme konglomerát temer všetkých Mináčových prozaických postupov. Mináč pri spätnom rekapitulovaní svojej tvorby (Holkove rozhovory zo začiatku deväťdesiatych rokov) túto dvojnovelu hodnotí veľmi pozitívne, hoci napríklad od prozaickej tvorby z prvej polovice päťdesiatych rokov má kritický odstup. Mináčovo sebahodnotenie je v tomto prípade prinajmenšom zvláštne (dvojnovelu označuje dokonca za čitateľsky najúspešnejšiu knihu) – „problémom“ jeho prozaickej tvorby nie je totiž ani tak dobovo príznakový „literárny schematizmus“ päťdesiatych rokov (prózy *Včera a zajtra*, *Na rozhraní*, *Prielom*, *Modré vlny*), ktorý bol násilne vnútenou normou (nevybočoval z dobovej ideologickej poetiky), ale jeho „slobodnejšia“ tvorba prvej polovice šesťdesiatych rokov. Jej údajnú „problémovosť“ Mináč nachádza v autorskej inklinácii k populárnej literatúre, masovému čitateľovi, čo vraj prekážalo dobovej kritike, ak navyše takáto predstava bola v rozpore s petrifikovaným obrazom jeho „spisovateľskej autority“ (Mináč tu má zrejme na mysli najmä Kováčovu interpretáciu): „Kritika mi skočila do brucha, lebo pobadala môj posun k čitateľovi, k masovému čitateľovi a považovala to za čosi, čo nepatrí ku mne. Inému by to asi neboli vyčítali, ale mňa akosi nechceli prijať v spodnejších terénoch literatúry. Zdalo sa im, že sa nejako banalizujem, že opúšťam vznešenú úlohu a tak ďalej (...) Neľutujem, že som urobil ten pokus, skôr to, že som sa dal odradiť od ďalšej cesty profesionála.“⁶ Mináč tu nespomína pozitívne ohlasy, ani celú diskusiu (ak by sme mali urobiť štatistiku negatívnych a pozitívnych vyjadrení, skôr by sme mohli hovoriť o pozitívnom ohlase). Mináč v rozhovoroch nespomína ani jej dominantný ideový rámec, ktorý znemožňuje čítať tento text „len“ ako populárnu literatúru.

Najproblematickejším momentom nie je však samotný fakt inklinácie k populárnej literatúre (jej charakteristické znaky tam naozaj nachádzame, tie sú však rovnako organicky prítomné aj v iných kanonizovaných dielach slovenskej literatúry, ako na to poukazujú najnovšie interpretácie literárnych historikov), ale celkové estetické a ideové či skôr ideologické vyznenie tejto prózy. Len na okraj spomenieme, že Mináč v uvedených rozhovoroch nepresne časovo situuje dátum jej vydania, resp. vydania aj svojich ďalších próz: „Vlastne po tejto knižke ešte vyšiel tretí zväzok trilógie, dva zväzky poviedok a tým sa moja prozaická úloha skončila.“⁷ V skutočnosti zbierka poviedok *Tmavý kút* vyšla v roku 1960 a po dvojnovele *Nikdy nie si sama* (1962) (dátum jej vydania uvádza nepresne aj J. Noge) vyšli poviedky *Záznamy* (1963). Záverečný diel trilógie *Generácia* pod názvom *Zvony zvonja na deň* vyšli v roku 1961, teda ešte pred dvojnovelou. Naším úmyslom však nie je niekoho prichytávať (navyše pamäť býva medzerovitá a útržkovitá), skôr to svedčí o tom, že Mináčovi svojou tematickou príbuznosťou jednotlivé prózy splynuli do jedného celku (príbuznosť nachádzame najmä s treťou časťou trilógie *Generácia*). Aj preto nie je dôvod túto dvojnovelu chápať ako nejaké Mináčovo literárne faux pas.

⁶ HOLKA, Peter: *V košeli zo žihľavy*. Martin : FATRIN-BOOKS, 1992, s. 65 – 66.

⁷ Tamže, s. 66.

Kontúry diskusie

Je logické a pochopiteľné, že začiatkom šesťdesiatych rokov, napriek celkovej liberalizácii spoločenských pomerov, nebolo možné Mináča uchopiť komplexne (neskôr sa o to pokúša M. Hamada). Komplexný pohľad by totiž musel vystaviť kritickému čítaniu takmer celú vtedajšiu Mináčovu prozaickú tvorbu (s výnimkou debutu *Smrť chodí po horách*) ako svojho druhu „socialistický mainstream“, ktorý v určitých polohách hraničí až s gýčom. Signálny výstrel k diskusii prišiel z českého prostredia. Bezprostredne po časopiseckom uverejnení dvojnovely sa k nej v ankete časopisu *Kultura* vyslovil Jan Řezáč, ktorý ju označil za najhoršie umelecké dielo roku 1961. Na toto hodnotenie sa odvoláva aj B. Kováč a zrejme aj tento moment „odobril“ jej zverejnenie v *Slovenských pohľadoch*. Možno aj preto mohla byť Kováčova kritika taká nekompromisná. Kováčova reflexia dvojnovely je výnimočným kritickým výkonom nielen z hľadiska dobovej reflexie, ale ju zároveň aj presahuje. Bez zveličenia ju možno porovnať s Matuškovým pamfletom *Vajanský prozaik* (oba texty sú písané s osobným zaujatím a oba detronizujú kanonizovanú predstavu literárnej autority). Výnimočnosť Kováčovho textu podčiarkuje aj skutočnosť, že do dnešných dní nebol interpretačne „prekonaný“ a to nielen v súvislosti s predmetnou prózou, ale celou Mináčovou tvorbou. Súčasným jazykom by sme mohli povedať, že jeho čítanie je dôsledne dekonštruktivistické – Kováča na prvom mieste totiž zaujíma jazyková (semiotická) rovina textu, pričom dvojnovelu sa snaží uchopiť prostredníctvom žánrovej klasifikácie, jej ideový plán sa dodatočne vynára až prostredníctvom textovej analýzy. Tento dojem umocňuje aj záverečná diskusná poznámka vtedajšej redakcie *Slovenských pohľadov*, ktorá Kováčovi vytkla prílišné sústredenie sa „len“ na literárnu rovinu Mináčovej prózy. Podľa redakcie Kováčova argumentácia obišla problémy „základnej ideovej a spoločenskej opodstatnenosti dnešnej prózy“, kritik „odmieta uznať ideovú a spoločenskú závažnosť dvojnovely“. ⁸ O to je však Kováčova kritika dôslednejšia a radikálnejšia. Na rozdiel od Hamadových polemík, ktoré sú formulované prostredníctvom „vážnych“ argumentov, Kováčov text je ironický a sarkastický, písaný akoby až s „postmodernou“ ľahkosťou, mladíckou neviazanosťou a „drzosťou“. Kováč sa tak ani nemohol stať Mináčovým protihráčom (ako to bolo v prípade Hamadu), jeho argumentácia sa totiž s Mináčovým svetom úplne míňala. Hypoteticky povedané: Mináč ju buď vôbec nepochopil, alebo ju pochopil až príliš dôsledne, čo vyústilo, aj po ďalších kritických ohlasoch na jeho tvorbu, k rozhodnutiu úplne prestať písať prózu. Podporu k tejto argumentácii nachádzame aj v Holkových rozhovoroch, kde sa Mináč priznáva, že túto kritiku prijal veľmi ťažko: „Kritika je na to, aby školila a škohlila a ťahala za uši ako nás ťahali za uši dakedy v škole, ale predsa len je to mizerný údel, žalostný osud byť takýmto kritikom, pedagogickým kritikom (...)“ ⁹ (krátko po tomto autorovom vyznaní nasleduje už spomenuté konštatovanie o ukončení prozaickej úlohy).

Zhodou okolností dva roky po Kováčovej kritike vychádza Ecova práca *Skeptici a tešitelia* (1964), ktorá sa rovnako zaoberá literárnymi subžánrami prostredníctvom kulturologicko-semiotických analýz (oba texty, samozrejme, nemôžeme mechanicky porov-

⁸ Na záver diskusie. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 3, s. 83.

⁹ HOLKA, Peter: *V košeli zo žihľavy*. Martin : FATRIN-BOOKS, 1992, s. 66.

návať už aj s ohľadom na ich rozsah). V Ecovom aj Kováčovom texte však ide o názorné predvedenie na konkrétnej textovej faktúre ako literárny gýč „funguje“. Kováčov text však na rozdiel od Ecovej práce nie je odbornou staťou, nenesie teda so sebou obsiahly teoretický aparát (hoci je tam implicitne prítomný).

Eco spája gýč s funkciou stimulovania efektu, jeho opakovania, iteratívnosti, s imitáciou originálneho zobrazenia – „v skutočnosti se těší pouze druhotnou imitací prvotní síly obrazů“¹⁰. Spomenuté momenty simulácie a imitácie nachádza Kováč aj v Mináčovej dvojnovele, pričom ich označuje ako „literárnu falošnosť“. Podľa Kováča tak prichádza k rozštípeniu pôvodného autorského zámeru a jeho umeleckej realizácie; Mináč si vymyslel „neadekvátnu, lacnú situačnú schému, ktorá autorský úmysel prevracia v jeho opak“.¹¹ B. Kováč aj napriek ostrému kritickému tónu hľadá dôvody tejto „zmenenej“ Mináčovej autorskej stratégie – dvojnovelu chápe ako hodnotovo a esteticky diskontinuálnu s jeho predchádzajúcou tvorbou. Pôvodná Mináčova intencia pri písaní dvojnovely teda vychádza z akéhosi omylu, umeleckého nezvládnutia pôvodného autorského zámeru (toto nezvládnutie je navyše podľa Kováča v rozpore aj s Mináčovou úlohou literárnej autority). Mináčovo primárne autorské gesto Kováč teda nezavrhuje, práve naopak, Mináč stále ostáva autorom „maximálnej náročnosti na literatúru, ktorému by ani neprišlo na um vedome písať nejaký štekľivý bestseller“.¹² Kováč k Mináčovej dvojnoveli pristupuje takpovediac z „vysokého koňa“ – nepatrí sa, aby literárna autorita písala populárnu literatúru. Je tu aj možnosť, že toto tvrdenie myslel ironicky, no túto alternatívu spochybňuje nasledujúca argumentácia: „Zrejme mal odpor voči ustavične sa obnovujúcej panenskosti a jankoaničkovským ľúbostiam na lavičke v parku alebo pri družstevných vrátkach; chcel provokačne podráždiť pretvarujúcu sa cudnosť a rozpačité obchádzanie sexu (no nie cukrovanie) našou literatúrou.“¹³ Pôvodná autorská intencia bola teda podľa Kováča umelecky legitímna – bola ňou snaha provokovať morálny konzervativizmus a falošnú prudériu. S odstupom tridsiatich rokov sa k vlastnému autorskému zámeru vracia aj Mináč: „A Nikdy nie si sama bola aj kniha voľnosti, kniha slobodienky, kniha nie skoro až pochmúrnej povinnosti zrekonštruovať slovenské dejiny v tých desiatich rokoch, o ktorých píšem v Generácii (...) Je to aj kniha spisovateľskej – povedal by som – remeselnej pohody; keďže som bol profesionál sedemnášť rokov, je tam nevýznamný aj moment, že som sa pokúsil napísať knižku pre trh (...) Bola to dosť tučná ovca z môjho prozaického stádočka.“¹⁴

Samotný fakt, že sa Mináč pokúsil písať populárnu literatúru, nie je najproblematickejším momentom Mináčovej dvojnovely (populárna kultúra spolu s európskou avantgardou a modernou boli v šesťdesiatych rokoch platformou takmer všetkých nezávislých tvorivých aktivít). Rovnako sa to týkalo aj odtabuizovania intímnejších sfér ľudského prežívania s upriamením na telesnosť a sexualitu. Inšpirácia modernou a avantgardou

¹⁰ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995, s. 80.

¹¹ KOVÁČ, Bohuš: O sošnej Maríne a svalnatom Žoržovi. In: *K studniciam života*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 25.

¹² Tamže, s. 18.

¹³ Tamže, s. 18 – 19.

¹⁴ HOLKA, Pěter: *V košeli zo žihľavy*. Martin : FATRIN-BOOKS, 1992, s. 65.

mala rozličné podoby (často až kuriózne), pričom prichádzalo k významovým posunom, ktoré sa značne lišili od originálnej matrice (spájanie postupov nového románu s etickými problémami doby či hľadanie rôznych skrytých politických alúzií na stalinizmus v modernom umení). Okrem iného je spojená s tvorbou alternatívnej kultúry, ktorá našla svoj výraz v literatúre, umení, filozofii, hudbe a filme. Táto línia nemala výsostne politický rozmer – bola vo svojej podstate antiideologická, „nesystémová“ – vznikala akoby mimo štruktúr moci, resp. túto moc svojou myšlienkovou nezávislosťou rozrušovala a „nahloďovala“ prostredníctvom tematizácie každodennosti a v dôraze na subjekt. Tým, že moc postupne akoby stráca svoje privilegované centrum, resp. jeho vplyv sa oslabuje, má svoje dôsledky aj v estetickom stvárňovaní skutočnosti. Zmena teda nastáva predovšetkým v zmene výrazových prostriedkov, kde sa stretáva vysoké s nízkym a vznešené s každodenným

V tom istom roku, keď Mináčova dvojnoveľa vychádzala na pokračovanie v *Kultúrnom živote* (1961), vyšiel aj Blažkovej *Nylonový mesiac*, čo redakciu *Slovenských pohľadov* priviedlo k názoru o tematickej príbuznosti oboch próz. Medzi oboma knihami je však zásadný rozdiel už v primárnom autorskom geste: Blažková nepíše erotický bestseller, jej kniha má ambície byť generačnou výpoveďou takpovediac in vivo, je úprimnou snahou o necenzurovaný emocionálny opis života mladej generácie s dôrazom na ženský subjekt (nachádzame tu súvislosti s filmovou poetikou novej vlny). Naopak, Mináčova kniha nemá so životom mladej generácie nič spoločného – na čo upozornil aj V. Petrík – Mináč ho iba imituje a celý text žánrovo posúva ku gýču. Z hľadiska „čistého žánru“ (ako to interpretuje napríklad D. Mocná v prípade „červenej knižnice“¹⁵) by sa rovnako Mináč nemusel dopustiť žiadneho faux pas, Mináč však neostáva len v rovine akéhosi nezáväzného či „slobodného“ písania so snahou osloviť širokú čitateľskú obec, jeho autorská stratégia má zreteľný ideologický podtext, ktorý tematicky nadväzuje na jeho „vážne“ prózy (prostredníctvom rétorických figúr využívaných populárnou literatúrou sa snaží „prepašovať“ ideologické posolstvá). Mináč sa snaží len ozvláštniť svoje písanie postupmi, ktoré sú charakteristické pre populárnu literatúru, nakoniec to robil aj predtým, no až v próze *Nikdy nie si sama* to urobil „najmetodickejšie“.

Na fenomén žánrovej hybridnosti, „kreolizácie“ nízkej a vysokej literatúry upozorňuje v súvislosti s konvenciami populárnej literatúry P. Winczer, podľa ktorého sú dva typy autorov: prvý sa obracia na čitateľa s úmyslom ho „vychovávať“ (Čapkove prózy), tvorivo využívajúc aj „konzumné žánre“, druhý typ autora na túto didaktickú funkciu v podstate rezignuje, pričom „v úsilí uplatniť sa na kultúrnom trhu skôr pamätá na to, že i najvyspelejší vnímateľ chce literárne dielo nielen „študovať“, namáhavo sa cezeň prehrýzať, ale ho chce – a často zároveň – aj „konzumovať““.¹⁶ Mináčova autorská stratégia je špecifická v tom, že on nepíše preto, aby čitateľa zabával, či zabávajúc ho aj vychovával, ale aby prostredníctvom kódov populárnej literatúry artikuloval „generačné pocity“. Preto spájanie žánrových kódov pôsobí tak vykonštruovane a najmä nepresvedčivo, čo je

¹⁵ MOCNÁ, Dagmar. *Červená knižnica: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha – Litomyšl: Paseka, 1996.

¹⁶ WINCZER, Pavol: Prenikanie konvencií populárnej literatúry do umeleckej literatúry v próze po druhej svetovej vojne. In: *Slovenská literatúra*, roč. 25, 1978, č. 6, s. 710.

aj ústrednou témou Kováčovej kritiky. Problém však nie je v samotnom spájaní týchto štýlových vrstiev, ale v primárnej autorskej intencii; Mináč netvorí nejakú avantgardnú parodickú koláž na určitý literárny žáner, proces spájania je založený na umocnení primárneho ideologického posolstva. Na tomto mieste teda Kováčovo konštatovanie o pôvodne inak mienenom autorskom zámere, ktorý sa zmenil vo svoj opak, nemusí byť celkom presné – Mináč, naopak, takúto stratégiu mohol použiť zámerne aj s vedomím rizika, že bude kritikou (s prihliadnutím na jeho predchádzajúcu tvorbu) prijatá nejednoznačne. Mináč si navyše sám občas uvedomí, že jeho písanie niekedy sklzne k sentimentalite a gýču – prostredníctvom ironického odstupu prítomného v pásme vnútorného monológu postáv sa akoby pred prípadným odhalením z gýčovitosti imunizuje: „*Je sama ako ranená srna. Ale ranená srna, to je banálne. To je gýč*“ (s. 104). Mináčova dvojnovela sa teda „nezvrháva“ vo svoj opak – v rozpore s pôvodnou autorskou intenciou –, takýto zámer mohol byť, naopak, „v pláne“. Vedľajším produktom tejto žánrovej kolízie je však „čaro nechceného“, komický efekt, na ktorý upozorňuje aj B. Kováč: „Táto falošnosť sa prejavuje ako nezámerná paródia.“¹⁷ Kováčova kritika je okrem iného zaujímavá aj tým, že už v čase vydania bolo možné prečítať Mináčovu knihu v takomto interpretačnom kľúči, nebolo teda treba čakať ďalších tridsať rokov, kým postmoderná a dekonštruktivistická kritika demaskuje iluzívnosť a falošnosť ideologických monštier z éry socialistického realizmu poukázaním na mechanizmus generovania efektu nezámernej paródie.

V inom interpretačnom kľúči prečítal Mináčovu dvojnovelu Pavol Števček. Jeho recenzia vyšla v *Kultúrnom živote* (Próza tohto života, 1962) ešte pred Kováčovou kritikou, pričom reprezentuje opačnú polohu kritickej reflexie. V celej diskusii zohráva dôležitú funkciu, stáva sa akýmsi jej spúšťačom – Kováčov text je zároveň aj polemikou so Števčekomou recenziou (na viacerých miestach Števčekovo uvažovanie ironizuje), čím diskusia o Mináčovej dvojnovele nadobúda ďalší rozmer – nie je už len o samotnom predmete sporu, ale aj o tom, ako čítať a interpretovať literárny text (spolu s novými tvorivými iniciatívami zo začiatku šesťdesiatych rokov generuje nový estetický potenciál).

V zmysle Ecovho rozlíšenia dvoch základných modelov čítania ju na rozdiel od Kováčovej kritickej interpretácie možno označiť za sémantickú interpretáciu. Kým kritická interpretácia je metajazyková aktivita, „jež se snaží popsat a vysvětlit, z jakých formálních důvodů daný text produkuje danou reakci“, sémantická interpretácia je výsledkom procesu, „při kterém čtenář tváří v tvář lineární manifestaci naplňuje tento text daným významem“.¹⁸ Števčekov kongeniálny výklad tak zároveň naplňuje predstavu naivného čitateľa (s týmto pojmom okrem Eca pracuje Tomaševskij, neskôr ho prevzal J. Števček), ktorý sa submisívne podriaďuje pôvodnej autorskej intencii (Števčekovu interpretáciu v podstate prevzali aj Noge a Truhlář). Charakteristickou črtou Mináčovej dvojnovely je podľa Pavla Števčeka svojská „empirická filozofia“. P. Števček upozorňuje predovšetkým na Mináčovo „mravné rozhorčenie“ – cez postavu Maríny prezentuje po-

¹⁷ KOVÁČ, Bohuš: O sošnej Maríne a svalnatom Žoržovi. In: *K studniciam života*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 27.

¹⁸ ECO, Umberto: *Malé světy*. In: *Meze interpretace*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 87.

hľadá na život, jeho autorskou motiváciou je ponúknuť „intímnejší dotyk s mravnosťou a nemravnosťou súčasných ľudí“. ¹⁹ V intenciách „mravnej perspektívy“ sú potom vnímané aj motívy telesnosti a erotiky, podľa Števčeka je v Mináčovej erotike „viac intelektuálnosti“, „miluje sa pravdaže citom, avšak ‚premyslene‘, dokonca aj s akýmsi ideovým plánom“. ²⁰ Števček ide dokonca vo svojom etickom maximalizme ešte ďalej ako samotný autor, v dvojnovele mu totiž chýbajú hrdinovia s heroickým poslaním, sú v nej „len kreatúry a figúry, ktoré majú, ktoré musia čitateľa prinútiť myslieť – napríklad o tom, ako zvýšiť podiel v tvorbe súčasnej socialistickej etiky“. ²¹ Števčekov interpretačný kľúč preberal a rozvinul aj Ladislav Ťažký, ktorý ako súčasť argumentácie prerozprával celý dej dvojnovely a vykreslil jednotlivé postavy presne v duchu Mináčovho autorského zámeru (ako Mináčov modelový čitateľ podáva akúsi didaktickú inštrukciú jej „správneho čítania“): „Marínin *strýko* je lakomý, protivný pedant, právnik páchnuci buržujstvom, meštiactvom. *Svagor* je suchý ekonóm, ktorý chce veľa vedieť, veľa urobiť, je veľmi usilovný, pracovitý, veľmi poriadny a je členom strany. *Sestra*, to je čistá, naivná dobrá duša, ktorá kedysi verila v ideál veľkej lásky a spravodlivosti. *Gazdiná* nechce byť oklamaná. Marínin *domov* sa podobá vlčincu, ktorý sa Maríne protiví. Marína je ľahostajná, kdesi na dne duše *urazená*, delenie pozostalosti je jej odporné, urážajúce. *Sväzáci* sú moralizátorskí duševní vlci. *Štáb*, to je súd. *Vilo Gažik*, zbabelý milenec, funkcionár, ktorého Marína milovala (...) *Žoržik*? Vieme o ňom najmenej, lebo jediný nepredstavuje *zápor*, má byť tým novým, nádejným v našom živote.“ ²² Rovnako ako Števčekovi, aj Ťažkému sa zdá, že Mináč vo svojom kriticisme zašiel príďaleko (aj tu možno postrehnúť pretrvávajúce reziduá socialistickeho realizmu prvej polovice päťdesiatych rokov): „Niekedy však Mináčova kritika, ktorá by mala padnúť na mladícku tvrdohlavosť jednotlivcov (...) padá na adresu *Sväzu* mládeže, čo je nesprávne.“ ²³

Na dokreslenie celej diskusie ešte uvediem reakciu Jozefa Boba (ten o Mináčovej knihe napísal aj niekoľko paralelných recenzií) a stal sa azda jej najradikálnejším obhajcom. Podľa J. Boba sa „Tmavý kút i dvojnovela Nikdy nie si sama stali vážnymi lekciami o súčasnosti“. ²⁴ Zároveň sa snaží hľadať určité paralely s Nekrasovovou Kirou Georgijevnou, Blažkovou Vandou a dobovou mladou českou prózou (najmä prózou I. Kříže *Oheň chce dobré dřevo*). Jeho rečnícka otázka rovnako smeruje k problému aktuálnej podoby literárneho hrdinu: „Ale kde sa vzali tieto Maríny, Kíry, Vandy atď.? Môžu nahraďovať garnitúry počestných, ideálnych hrdinov, ktorí brali na seba celú vážnosť doby, takže nebolo ani pochyb, že by ju nemohli reprezentovať?“ ²⁵

Práve na pozadí týchto diskusií ešte vystupuje do popredia Kováčova kritika, ktorá akoby do dobovej literárnej situácie nepatrila, resp. aktuálnym kritickým a teoretickým inštrumentárium ju nebolo možné „rozkódovať“. V polemických reakciách si nik ne-

¹⁹ ŠTEVČEK, Pavol: Próza tohto života. In: *Kultúrny život*, roč. 16, 1961, č. 37, s. 3.

²⁰ Tamže, s. 3.

²¹ Tamže, s. 3.

²² ŤAŽKÝ, Ladislav: Nikto nie je sám. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 1, s. 57.

²³ Tamže, s. 58.

²⁴ BOB, Jozef: Mináčova ilustrácia problémov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 1, s. 79.

²⁵ Tamže, s. 79.

všimával motív nezámernej paródie, ktorý sa ocitol v centre Kováčovej kritiky, naopak, jednotliví diskutujúci ďalšiu nezámernú paródiu produkovali, čím tak Kováčovu interpretáciu nepriamo posvätili. Nezámernú paródiu môže totiž pozorovateľ identifikovať zvonka, až keď má odstup od predmetného javu. Naopak pozícia vo vnútri (aktívna spoluúčasť na riešení dobových „spoločenských problémov“ v duchu ideologických a kultúrno-politických noriem) ju znemožňuje odhaliť, nie je jednoducho viditeľná. Aj preto vybrané časti dvojnovely, ktoré Kováčovi pripadali ako komické, pre iných komické byť nemuseli.

Nezámerná paródia ako potenciálna umelecká hodnota?

Nezámerná paródia je identifikovateľná hneď v expozícii dvojnovely – komický efekt (čaro nechceného) tu vzniká na mieste stretnutia dvoch motívov: vnútorný monológ hlavnej hrdinky (personálny rozprávač v tretej osobe) je prerušený triviálnou, eroticky podfarbenou scénou charakteristickou pre žáner „červenej knižnice“:

„Zobudila sa náhle, bez vonkajšieho popudu, okolo nej bolo ticho a prítmie, ale cítila, že sa musela zobudiť, zdalo sa jej, že niečomu unikla. Nikdy si nepamätala sny. Vo vedomí jej ostávali len farebné závesy, zelené, žlté, fialové: akoby sa za závesmi skrývalo nebezpečenstvo. Ale potom sa závesy tiško rozplynuli – videla, ako sa rozplývajú – potom už nebolo nič. Nemohla mať ani radosť z toho, že unikla, nikdy nevedela, čomu uniká. Bolo tu len vedomie, že čosi naozaj nebolo, čosi trápne a neodbytné sa vracajúce. V tej chvíli pred úplným zobudením mala vždy strach. Prichádzal znútra, nevidela jeho začiatok, ale vedela, že kdesi bol začiatok, prapričina, a vedela, že tú prapričinu nikdy neodhalí (...) Potom zrazu všetko zmizlo bez jej pričinenia, samo od seba. Budík ticho a pracovito tikal, svet sa stal skutočným“ (s. 7).

Len o niekoľko riadkov ďalej vnútorný opis psychických pochodov hlavnej hrdinky, ktorý by sme pokojne mohli prirovnávať k johanidesovským ponorom, neorganicky narúša druhá štýlotvorná rovina, ktorá tam akoby nepatrila, pričom je žánrovovým „prekódovaním“ celej lektúry – vážna poloha je deklasovaná na úroveň lascívnych dievčenských románikov – z „existenciálneho sna“ sa, povedané slovami B. Kováča, stáva pubertálno-naivný erotický sen:

„Bol to ešte len chlapec, celý svetlý, s jasnými očami, sedel tu a pil kávu a hladil ju po kolene a povedal: ‚Nevyzlečieme sa?‘ Predtým spolu tancovali, prišiel po ňu, sedeli s Nadou a smutne pili ovocný mušt a potom prišiel ten svetlý chlapec, oči mal vlhké a trocha sa mu leskli, iste je trochu napitý, pomyslela si, ale to nevadí, inak je bezva. Tancovali spolu, chlapec bol naozaj bezvadný, bol to veselý chlapec s dobromyseľným úsmevom mladšej šelmy, mal plné ústa bielych zubov a bol vysoký a dobre tancoval, bol to bezvadný chlapec. Prisadol si k nim a pil kyslé víno“ (s. 8).

Zároveň prichádza k zmene pozície rozprávača, pôvodne heterodiegetický rozprávač, ktorý hlavnú hrdinku opisuje prostredníctvom vnútorného monológu (prekonávanie

osamelosti, strachu, pocity ničoty) sa strieda s intradiegetickým pohľadom (zúženie rozprávačského horizontu reflektora), ktorého opis však nekorešponduje s pôvodnou literárnou faktúrou (na hrdinku nazerá ako na infantilnú bytosť, ktorej vnútorný svet je vzdialený od vážnych existenciálnych úvah). Podľa B. Kováča je ťažké odlíšiť, „kedy postavy dvojnovely hovoria vážne a kedy ironizujú“.²⁶ Striedanie oboch naratívnych postupov je v modernej literatúre legítimnou autorskou stratégiou, u Mináča je však toto striedanie spojené aj so žánrovým prekódovaním, pričom obe rozprávačské perspektívy sú v opozitnom postavení – aj preto dej dvojnovely vyznieva nedôveryhodne. Podľa B. Tomaševského aj pri realistickej motivácii je dôležité vytvoriť dojem „ilúzie“, vnímanie diela teda „musí sprevádzať pocit, že to, čo sa v ňom odohráva, je skutočnosť“.²⁷ Každý motív teda musí byť pravdepodobný – umelecká realizácia je potom „dôsledkom kompromisu medzi realistickou ilúziou a požiadavkami umeleckej stavby“.²⁸ Realizmus však Mináč v duchu normatívnej estetiky socialistického realizmu chápe ako „pravdivé“ či „správne“ zobrazovanie skutočnosti, momenty „iluzívnosti“ či „umeleckosti“ sú teda uňho pociťované ako marginálne a v podstate rušivé. Snaha o verné a objektívne zobrazenie reality však v sebe obsahuje vnútorný rozpor, na ktorý upozorňuje R. Wellek: „Naprosto věrné zobrazení reality by teoreticky vylučovalo jakýkoli společenský záměr nebo propagandu.“²⁹ Dominantným rysom Mináčovej autorskej stratégie je však ideologická motivácia a tomu je podriadená aj celková sujetová výstavba, preto ozvlášťujúce eroticko-sentimentálne motívy pôsobia tak bizarne. Generovanie efektu reality musí totiž pôsobiť dôveryhodne (má svoje pravidlá), no tento moment nikdy Mináča osobitne netrápil a umenie skôr chápal ako „nutné zlo“ (kritika „intelektuálnej a formalistickej samoučelnosti“), literárna tvorba teda nie je pre neho cieľom, ale len prostriedkom. Mináč – povedané v duchu Wellekovej charakteristiky – tak zostáva predovšetkým propagandistom: „Když se romanopisec pokoušel být sociologem nebo propagandistou, vytvořil prostě špatné umění, nezajímavé umění; předvedl svůj materiál netečně a spojil beletrii s ‚reportáží‘ a ‚dokumentem‘.“³⁰ Mináč si túto vnútornú protirečivosť (byť zároveň realitom i ideológom) neskôr uvedomil, čo uňho vyústilo až k radikálnemu odmietnutiu literárnej fikcie ako takej.

Momenty nezámernej paródie sa ešte zreteľnejšie prejavujú na miestach, kde sa erotika stretáva s ideológiou. Aj tu Mináč strieda dve rozprávačské perspektívy: pohľad „vševedúceho“ (v tomto prípade skôr „vševidiaceho“ rozprávača) je kombinovaný s vnútorným monológom personálneho rozprávača, nie je však zreteľné a jednoznačné, kde končí jeden a začína druhý (kurzívou sú odlíšené jednotlivé rozprávačské perspektívy, graficky odlíšil P. M.):

²⁶ KOVÁČ, Bohuš: O sošnej Marine a svalnatom Žoržovi. In: *K studniciam života*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1992, s. 27.

²⁷ TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971, s. 211.

²⁸ Tamže, s. 215.

²⁹ WELLEK, René: Pojetí realismu v literární vědě. In: *Koncepty literární vědy*. Jinočany : Nakladatelství H&H, 2005, s. 120.

³⁰ Tamže, s. 128.

„*Prala belasú košeľu, sväzacky belasú košeľu, košeľa bola špinavá, pod pazuchami bolo niekoľko vrstiev potu (...) Vetrík duje dolinou. Zrelé slivky voňajú. Je opálená do kávova, má na sebe len biele tričko a trenirky a pod tenkou látkou pevné mladé telo. Stojí pevne na zemi, stojí pevne pri rieke, je to ich zem a ich rieka. Nám patrí budúcnosť. Človek, to znie hrdó. Budú z nich ľudia. Má už len maličký kúsok mydla a prepotená košeľ sa ťažko perie a voda je špinavozelená. Nech, nech, je to jej pot, čestný pot, čestný zápas. Stavíme priehradu, priehrada stavia nás. Kde dnes zvoní krompáč, zajtra budú hučať turbíny. Hurá. Hurá. Hurá. Slnku trikrát hurá. Starému dobrému Váhu trikrát hurá. Vôni sliviek trikrát hurá. Komunizmus je mladosť sveta. Svet patrí mladosti. Košeľu prestrela na vybielené kamene“ (s. 17 – 18).*

Z vnútorného monológu je zrejmé, že hlavná hrdinka prózy Marína Palanská je mentálne uzavretá vo svete dobového budovateľského nadšenia, čo ilustrujú aj politické slogany, ktoré sa jej nutkavo v mysli vynárajú (politické slogany tu plnia podobnú funkciu ako mládežnícky slang). Pohľad na jej mentálny svet je tu ironický, ironický však už nie je „všvedúci“ rozprávač, ktorý sa štylizuje do úlohy voyeur (veľmi výstižná je v tejto súvislosti grafika na obale knihy od A. Brunovského). Táto štylizácia je umocnená ďalšou postavou, zväzáckym veliteľom Viliamom Gažíkom, ktorý kúpajúcu sa Marínu pozoruje ďalekohľadom. Mináč tu pracuje s dvoma motívmi – oproti budovateľskému komunizmu päťdesiatych rokov aj s jeho morálnou prudériou a revolučným asketizmom postavil až fyziologicky obnažené vnímanie telesnosti a sexuality. Táto motívická kontrastnosť sa prejavuje aj v lexikálnej rovine – politické slogany sú tu kombinované s opisom erotickej scény. Mináč zároveň využíva obligátnu schému, ktorá sa často objavuje v erotickej a pornografickej žánri: vnímanie erotickej scény je umocnené práve prítomnosťou voyeur, ktorý reprezentuje akoby čitateľov (divákov) pohľad (celkový efekt sa tak ešte viac zintenzívňuje). Mináč navyše porušuje aj dobové tabu, ktoré sa týkalo zverejňovania erotickej a pornografickej literatúry:

„*Poobzerala sa dookola, ale nie, nikoho nevidela, je dobre skrytá za jelšami v záhybe rieky. Vyzliekla si tričko. Nedotknutá nahota. Má rada svoje telo, je to mocné, mladé telo. Nádherné slnko. Vetrík sa zľahka dotýka hrotov prs. Nádherný vetrík. (...) Na stráni jej za hlavou zachrastili kamene. Gúľali sa dolu stráňou. Naľakane dvihla hlavu. Na stráni stál mladík v krátkych nohaviciach, na košeli mal hodnotné odznaky. Bol celý čierny ako približujúca sa búrka. Na prsiach mu visel ďalekohľad“ (s. 18).*

Ďalšie smerovanie deja má rovnako obligátnu schému, štandardne využívanú v dievčensky sentimentálnej a erotickej literatúre: po zoznámení sa oboch aktérov nasleduje rozprávanie o nahote, ktorá je „prirodzeným stavom“, Vilo Gažík Marínu očarí svojou telesnou konštitúciou, čo nakoniec po niekoľkých stretnutiach končí „konzumovanou láskou“. Počas jednej z milostných schôdzok sú obaja aktéri prichytení táborovou strážou, Viliam Gažík zbabelo utečie a Marína je za svoje „nemorálne správanie“ z budovateľského kolektívu vylúčená.

Scéna s kúpajúcou sa Marínou sa ocitá aj v centre Kováčovej interpretácie (Kováčovi nahá Marína pripomína kúpajúcu sa nymfu alebo najádu vo zväzackej košeli a Gažík

idyllického šuhajka a satyra s mocnými rukami, ktorý je ozbrojený ďalekohľadom). Kováč zároveň ukazuje na žánrovú neukotvenosť Mináčovej dvojnovely, reálny obraz je tu „sparodovaný trojitým anekdotickým prelínaním anakreontskej idylky, dnes už len historickej kontrastnej romantiky a aktuálnej realistickej motivácie faktov“³¹ (v diskusii sa objavili aj hlasy, ktoré sa snažili hľadať analógie medzi Mináčovou a Sládkovičovou Marínou). Podľa Kováča tu však nemôžeme hovoriť ani o pornografickej zámernosti, pretože tá je u Mináča priveľmi smiešna na to, aby mohla byť vnímaná ako svojho druhu „čistý žáner“. Umelecký zámer je tu produkovaný nanajvýš ako vedľajší efekt, ktorý môže byť druhotne zužitkovaný (príklady takéhoto zhodnocovania fragmentov a derivátov subžánrov môžeme nájsť v súčasnom umení, či už sú to filmové paródie alebo svet najrozličnejších bizarných postavičiek z Taragelových a Pišťankových próz). Kováč upozorňuje na tento ešte aktuálne nezužitkovaný „umelecký potenciál“ Mináčovej dvojnovely: „Táto neumelecká zámernosť je súčasťou nezámernej paródie, ktorá potencionálne obsahuje aj umelecký zámer.“³²

Na podobnom „kontrastnom“ princípe či žánrovom krížení (striedanie subžánrov a socialisticko-realistickej faktúry) je vybudovaná celá dvojnovela. Mináč nechce teda úplne opustiť arénu „vysokej literatúry“, nechce byť len autorom lacných románikov. Viac než o žánrovej fúzii by sme tu mohli hovoriť o žánrovej kontaminácii, v snahe „priblížiť“ sa mladému čitateľovi a čitateľskému vkusu (hľad po takomto type literatúre bol po prvej polovici päťdesiatych rokov prirodzený) mení Mináč dovtedajšiu autorskú stratégiu. Ide teda jednoznačne o konjunkturálne rozhodnutie – v snahe byť „univerzálnym“ prozaikom chce vyhovieť všetkým. Na strane jednej je to využívanie moderných tvorivých postupov (vnútorný monológ, ponor do intímnych sfér, dôraz na telesnosť), ktoré tak ocenili viacerí literárni kritici, na strane druhej je imitácia mládežníckeho slangu (*bez-va, makám, mucinka, fajn pipka, báječné, hotovka*) a viac-menej otvoreného zobrazovania erotických scén (bujaré večierky mládežníkov a pracovných kolektívov, kúpanie nahej Maríny, opis pohlavného styku), ktoré oslovili pre zmenu určité vrstvy mladých čitateľov. Mináč napísal dvojnovelu ako štyridsiatnik, čo samozrejme nie je prekážkou pri simulácii „efektu reality“, Mináčove ambície však mali aj iné motivácie – chcú byť priam generačnou výpoveďou. Mináč teda nepíše o tom, čo má zažité in vivo, ale ako si predstavuje, čím asi žije mladá generácia, no táto predstava, ako už poznamenal V. Petrík, sa úplne míňa s predstavami vtedajšej mladej generácie a nemá s nimi už nič spoločné (aj preto používanie mládežníckeho slangu pôsobí veľmi krčovito a neprirodzene).

V súvislosti s dvojnovelou *Nikdy nie si sama* treba spomenúť román *Modré vlny* z roku 1951, kde je ústrednou témou budovateľské prostredie pri stavbe priehrady. Mináč sa teda k tejto téme po desiatich rokoch opäť vracia, pričom ju len trocha inak nasvecuje: kým predtým jednoznačne prevažoval ideologický kľúč v duchu poetiky socialistického realizmu prvej polovice päťdesiatych rokov, dvojnovelu *Nikdy nie si sama* ozvlášťňuje erotickými scénami a opisom intímneho života hlavných protagonistov. Oba texty však majú rovnaký žánrový pôdorys, ktorým je príklon k žánru populárnej

³¹ KOVÁČ, Bohuš: O sošnej Maríne a svalnatom Žoržovi. In: *K studniciam života*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1992, s. 26.

³² Tamže, s. 31.

literatúry (resp. využívanie jej štýlotvorných postupov). V *Modrých vlnách* je hlavným hrdinom chudobný dedinský chlapec Jančuš, proti ktorému Mináč postavil triednych nepriateľov (krčmára, mäsiara, živnostníka a zahraničného agenta). Podobne ako to vidíme v dvojnovele, aj tu Mináč pracuje s prvkami dobrodružného a sentimentálneho žánru, ktorý bol implicitne zastúpený v dobovej literárnej produkcii – tá po likvidácii „buržoázneho braku“ preberá jeho niektoré funkcie (kompozičná schematickosť, čierno-biely princíp kontrastu založený na vymedzených opozíciách, bezsubjektívna postava ako ilustrácia ideologickej tézy, tematizácia ideálu, heroický pátos, naivný sentimentalizmus, operatívnosť, perzuazívnosť). Podľa D. Mocnej a J. Peterku³³ môžeme hovoriť o ideologizácii dobrodružnej látky, ktorá zároveň znamenala aj určitý posun od rigidnej budovateľskej koncepcie smerom k širšiemu poňatiu socialistickej literatúry. Na snahy spájať v rámci jedného toposu prvky starej populárnej literatúry s budovateľskou kultúrou upozorňuje aj P. Janáček.³⁴

V *Modrých vlnách* dominuje žáner dobrodružnej, „westernovej“ (v tomto prípade skôr „osternovej“) literatúry, ktorá čerpá svoju látku z prostredia prvých pionierov osídľujúcich nehostinné pustatiny. Tomu zodpovedá aj geograficky otvorený priestor, ústredná mužská postava, sled dramatických scén, sentimentálny či erotický motív, hrdinov protihráč alebo sok, permanentná prítomnosť nebezpečenstva reprezentovaného či už nepriateľom alebo nehostinnou prírodou, iniciačný motív.

Mináčovu inklináciu k dobrodružnému žánru nachádzame aj v štylisticko-lexikálnej rovine (dynamická procesuálna lexika s dôrazom na slovesá a adverbiá, perifrastické opisy, krátke vety, dramatická gradácia textu) a v príznakovej literárnej topografii, kde je krajina modelovaná ako miesto dobrodružstva (roklina, strmina, žľab, praskanie konárov): „Spustili sa do hlbokéj rokliny s prudkými žľabmi. Roklinu vyhltila voda stekajúca po prudkých búrkach z vrchov. Na dne rokliny zašuchotalo staré listie. Jančuš sa zvalil do listia, zapraskalo niekoľko konárikov. (...) Hneď potom sa ozvalo tiché zahrešenie. Pavlík chytil Jančuša za rameno a ukázal rukou hore. Jančuš prikývol hlavou. Začali sa škriabať pomaly, opatrne, z centimetra na centimeter hore zrázom. Keď sa dostali hlavami nad úroveň zrázu, videli medzi stromami človeka s puškou v ruke“ (s. 190 – 191). Dramatickosť príbehu je tu umocnená ďalším kompozičným prvkom charakteristickým pre dobrodružný žáner, ktorým je postava neznámeho strelca (kapitalistického záškodníka) – jeho odhalenie je jednou z vrcholných scén románu. Zápas s nepriateľom rovnako evokuje dobrodružnú lektúru: „Chlap s puškou stál chvíľu ako primrznutý k zemi, keď sa odrazu pred ním vynorila vysoká postava Pavlíka. Potom sa rozbehol dlhými skokmi k roklíne. Pavlík ho chytil na kraji strminy. Vrhol sa mu rukami po nohách, podkosal ho. Chlap sa zvalil, kotúľal sa po strmine do rokliny, ťahal so sebou Pavlíka“ (s. 192).

Rozdiel medzi *Modrými vlnami* a dvojnovelou *Nikdy nie si sama* je v ich pragmaticko-recepčnom nasmerovaní: kým *Modré vlny* sú skôr určené pánskej čitateľskej obci, próza *Nikdy nie si sama* má osloviť „druhé pohlavie“.

³³ Pozri: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Jozef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.

³⁴ Pozri: JANÁČEK, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938 – 1951*. Brno : Host, 2004.

Obe knihy však spája ešte jedna, takpovediac privátna epizóda, ktorá sa viaže s Mináčovou biografiou zo začiatku päťdesiatych rokov. Určitým spôsobom môže osvetliť či dokresliť Mináčove primárne autorské motivácie (táto téma sa v rôznych variáciách potom objavuje aj v ďalších Mináčových prózach). Ako priamy svedok tejto udalosti o tom píše Štefan Drug: „Literárny vývin sa dal ovplyvňovať aj ináč: do budovy Zväzu slovenských spisovateľov vtrhli ozbrojení mládežnícki funkcionári a žiadali zhabanie Mináčovho románu *Modré vlny*, lebo vraj uráža budovateľské nadšenie staviteľov Priehrady mládeže. A v lete zorganizovali na tejto stavbe doslova súd nad knihou a nad jej autorom. Desiatky sfanatizovaných diskutérov v zorganizovaných príspevkoch surovo a bezohľadne napádalo spisovateľa. Na ich stranu sa postavil aj spisovateľský predseda. Ostatní členovia delegácie iba počúvali (a poučali sa).“³⁵

Mináč mal teda až nutkavú potrebu sa k tomuto traumatickému zážitku ustavične vracáť. V prípade dvojnovely *Nikdy nie si sama* sa transformačne realizuje v postave Maríny v podobe „morálneho odsúdenia“ budovateľským kolektívom a následného ľudského deklasovania a vyhnania z pracovného tábora (núka sa tu, samozrejme, analógia s „vyhnaním z raja“).

Z pohľadu literárnej sociológie možno o Mináčovej dvojnovele hovoriť ako o zaujímavom kulturologicko-sociologickom fenoméne. Text vznikol totiž krátko po období, keď žáner červenej knižnice bol ako literárny brak z literárneho obehu vytesnený na okraj. Mináč tak v podstate dvojnovelou túto medzeru zaplňuje, aj keď nemožno ešte hovoriť o jej „čistej“ forme, tak ako ju definuje Dagmar Mocná. Mináč sa navyše dotýka dvoch spoločensky príťažlivých tém – politiky a sexuality (tu možno nájsť korene čitateľského úspechu dvojnovely). Z pohľadu dobovej lektúry už samotné zobrazovanie intímneho života budovateľov priehrad vyznievalo ako „nová literárna kvalita“. Kritické vyrovnávanie sa s dedičstvom päťdesiatych rokov Mináč uchopil typicky „chruščovovsky“ – kritika stalinských deformácií sa tu chápe ako forma ideovej očisty socializmu.

Túto funkciu plní predovšetkým druhá časť dvojnovely pod názvom *Žoržík*, kde podľa B. Kováča oproti prvej novele prichádza k významovému posunu – formou poznania tu už nie je erotika, „ale vzťah k práci a zaradenie človeka do pracujúceho kolektívu“.³⁶ V postave Žoržíka (Juraja) tak nachádzame genézu „chlapstva“ naplňujúceho romanticko-erotickú víziu Maríny tým, že ju zbavuje osamelosti. Aj tu sa objavuje obligátna schéma typická pre „dievčenské romány“ (v rozprávkach to býva postava princa, ktorý bozkom prebúdzajú spiacu pannu). Patriarchálno-virilný motív „muža-stavbára“ tak tvorí kontrapunkt k Maríninmu buržoáznemu pôvodu a predchádzajúcim „morálnym pokleskom“. Osamelosť sa stáva súčasťou nečistej minulosti (tmavá noc ako minulosť, svetlý deň ako budúcnosť): „*Osamelé dievčatko. Ešte nikdy si ju nepredstavil ako maličkú, ako osamelé dievčatko. Akiste to bolo tak. Bolo to osamelé dievčatko, zúfalo hľadalo lásku medzi ľuďmi. A v noci sa bálo, lebo bolo osamelé*“ (s. 243). Kým teda Marína dozrieva ako žena vďaka mužskej vitalite (muž ako ochranca a spovedník), Žoržík vďaka

³⁵ DRUG, Štefan: Čo sa dialo po „víťaznom februári“? In: *Literatúra a politika po slovensky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2003, s. 120.

³⁶ KOVÁČ, Bohuš: O sošnej Maríne a svalnatom Žoržovi. In: *K studniciam života*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992, s. 41.

sile pracovného kolektívu, ktorý ho zbavuje falošných obvinení zo sabotáže (kolektív ako garant istoty a očistnej iniciácie). Tento proces dozrievania je podobný dozrievaniu iných Mináčových mužských postáv: v románe *Včera a zajtra* je to postava Petra Lotára, v trilógii *Generácia* je to Marek Uhrín. Tento motív prerodu si všima aj L. Ťažký: „Žoržík (...) tak ako Marek Uhrín v treťom diele trilógie sa zmení na nepoznanie. Ak v prvej časti poznávame Žoržika ako ‚chuligánika‘, i keď ešte neskazeného, v druhej časti sa stretávame so Žoržíkom ako ‚chlapákom‘, hrdinským stavbárom, ktorý sa z chlapeckého trucu nevenuje Maríne (hoci po nej neskonale túži), ale venuje sa stavbe (...)“³⁷ Ťažkého interpretácia má mimovoľný psychoanalytický podtext – u Mináča odhaľuje sublimáčny motív (pohlavný pud je tu sublimovaný do podoby budovateľsko-stavbárskej aktivity).

Aj v tejto časti dvojnovely nachádzame truizmy, slogany, traforetné a okridlené výrazy, tie však už nie sú deklamované s ironickým nadhľadom (ako pri scéne s kúpajúcou sa Marínou), ale stávajú sa súčasťou vážnej ideologickej agitácie okrem iného aj tým, že patria k chlapáckemu svetu: „*Život je nato, aby ho dobýjali odvážni. Plával sám a obrástol svalstvom*“ (s.138), „*Útočíme na plán, na budúcnosť. Útočíme na prekliatu, hmusnú daždovú a vetristú rovinu. Som v prvej línii (...) To je predsa robota pre poriadnych chlapov*“ (s. 153), „*Som raz navždy vmontovaný do konštrukcie. Železobetón ľudskej súdržnosti*“ (s. 246). Mináč sa tak na konci dvojnovely vracia k budovateľskej poetike päťdesiatych rokov (a práve tu nachádzame najproblematickejší rozmer tejto prózy) – ironia z prvej časti je tu preklopená do vážnej polohy. Toto inverzné prepólovanie je obsiahnuté v jednom zo Žoržíkových monológov: „*To sme my, ktorí neznášame múdru iróniu*“ (s. 154). Stalinské deformácie sa tu teda neprekonávajú intelektuálnou iróniou, ale opäť prácou a budovateľsko-bojovým entuziazmom, v ktorom je obsiahnutý rudimentárno-chlapácky antiintelektualizmus.

Prísľub šťastnej budúcnosti je u oboch hlavných protagonistov dvojnovely – Maríny aj Žoržika – umocnený spoločným manželstvom, čím sa očistný proces završuje (socializmus a šťastný spoločný život partnerskej dvojice tvoria organickú jednotu). Teda v podobnom duchu ako aj jeho predchádzajúce prózy – román *Včera a zajtra* a trilógia *Generácia*.

Včera a zajtra (1949):

„Potom išli, držali sa za ruky a išli mlčky, až kým sa nezjavili svetlá Klančov. Vtedy Peter povedal: – *Zajtra bude krásne. – Pravdaže, – povedala Haňa. Vysoko nad Klančekmi zabrechal pes a vrchy vyzerali útulne a domácky. Držali sa za ruky a tak vošli do dediny*“ (s. 201).

Zvony zvonja na deň (1961):

„Vo dverách sa obrátila a usmievala sa na Marka, teraz, keď si tu, teraz mi je ťažko odísť od teba čo len do kúpeľne. Teraz sa už od teba nepohnem. Teraz sa ma už nestrasieš, Marek, do smrti, to je veľmi dlhý čas“ (s. 401).

³⁷ ŤAŽKÝ, Ladislav: Nikto nie je sám. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 1, s. 60.

Nikdy nie si sama (1962):

„Chcem to isté, čo ty, ' povedal. ' Chcem všetko, alebo nič. ' Tuho mu stiskala ruku. Zdalo sa mu, že mu ju už nikdy nepustí. Že sa na ňu definitívne zavesila. ' Žoržík, ' povedala. ' Chlapček môj. ' A ešte povedala: ' Aký si chudučký. ' A potom povedala: ' Nemám nikoho, len teba. Na celom božom svete. Teba, alebo nikoho '“ (s. 248).

Záverečnou happyendovou pointou tak Mináč svoje prózy ideovo a žánrovo uzatvára, čím im definitívne dáva punc populárnej literatúry („červenej knižnice“, romance): „Těžiště červené knihovny tvoří **dojímavý příběh** o seznámení a postupném sbližování muže a ženy, víceméně závazně dovršený sňatkem. Předem daná dějová kostra je permanentně oživována rozmanitými **překážkami** (...) Příčinou komplikací bývá zejména odlišný sociální původ milenců, jejich nevyjasněná minulost, momentální citové selhání, vazby k dalším partnerům, intriky nepřejících, ale i osudové náhody.“³⁸ Takmer všetky tieto motívy nachádzame aj v dvojnovele *Nikdy nie si sama*, aj preto ju nemožno chápať ako nezáväzné kurizovanie so „spodnejšími suterénmi literatúry“, ale skôr by sme mohli hovoriť o otvorenejšom obnažení tvorivých postupov, ktoré sú prítomné aj v predchádzajúcich Mináčových prózach.

B. Kováč, V. Petrík a P. Zajac už predtým upozornili na problém žánrovej klasifikácie Mináčovej tvorby, ktorá v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch nadobúda formu exemplárnej a populárnej literatúry (tradícia kalendárovej literatúry), čím vytvorili pôdu na jej hodnotové prevrstvenie. V snahe byť „ľudovým autorom“ chce Mináč vyhovieť všetkým – podstatnú časť prozaických textov budovateľského experimentu, ale aj viacerých diel obdobia „socialistickej literatúry“ z obdobia šesťdesiatych rokov tak možno interpretovať ako svojho druhu populárnu literatúru písanú v socialistickom duchu. K Ecovej definícii midcultu by sme teda v Mináčovom prípade mohli zvoliť prívlastok socialistický.

PRAMENE

MINÁČ, Vladimír: Modré vlny. In: *Vybrané spisy Vladimíra Mináča*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.

MINÁČ, Vladimír: *Nikdy nie si sama*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.

MINÁČ, Vladimír: *Včera a zajtra*. Bratislava : Tatran, 1949.

MINÁČ, Vladimír: *Zvony zvonía na deň*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961.

LITERATÚRA

DRUG, Štefan: Čo sa dialo po „víťaznom februári“? In: *Literatúra a politika po slovensky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2003, s. 96 – 124.

ECO, Umberto: Malé světy. In: *Meze interpretace*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 73 – 111.

ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.

HOLKA, Peter: *V košeli zo žihľavy*. Martin : FATRIN-BOOKS, 1992.

³⁸ MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Jozef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004, s. 86.

- JANÁČEK, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938 – 1951*. Brno : Host, 2004.
- KOVÁČ, Bohuš: O sošnej Marínc a svalnatom Žoržovi. In: *K studniciam života*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 17 – 44.
- MOCNÁ, Dagmar: *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha – Litomyšl : Paseka, 1996.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Jozef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- NOGE, Július: Žánrová dynamika diela Vladimíra Mináča. In: *Biografické štúdie 10*. Martin : Matica slovenská, 1981, s. 9 – 18.
- PETRÍK, Vladimír: Téma súčasnosti v Mináčovej tvorbe. In: *Hodnoty a podnety*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1980, s. 242 – 263.
- ŠTEVČEK, Pavol: Próza tohto života. In: *Kultúrny život*, roč. 16, 1961, č. 37, s. 3.
- ŤAŽKÝ, Ladislav: Nikto nie je sám. In: *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 1, s. 55 – 61.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971.
- TRUHLÁŘ, Břetislav: *Vladimír Mináč*. Bratislava : LITA, 1986.
- WELLEK, René: Pojetí realismu v literární vědě. In: *Koncepty literární vědy*. Jinočany : Nakladatelství H&H, 2005, s. 107 – 128.
- WINCZER, Pavol: „Otváranie okien“ v Slovenských pohľadoch v šesťdesiatych rokoch. In: *Slovenská literatúra*, roč. 55, 2008, č. 6*, s. 67 – 75.
- WINCZER, Pavol: Preníkanie konvencií populárnej literatúry do umeleckej literatúry v próze po druhej svetovej vojne. In: *Slovenská literatúra*, roč. 25, 1978, č. 6, s. 693 – 716.

SUMMARY

The author deals with interpretation of Mináč's prose *Nikdy nie si sama* (*You Are Never Alone*), published in 1962. He also pays attention to wider discussion appeared in literary magazines in 1962-1963 concerning that literary double-noveltte. He stressed the significance of the critical reaction of Bohuš Kováč's critical achievement exceptional in the historical context of the first half of the 60-tieth. It was comparable with critical articles and polemics of M. Hamada. B. Kováč pointed out a problem of genre classification of Mináč's literary works, which in 50-tieth and 60-tieth had a form of exemplary, popular literature (tradition of literature in calendars). That way he created a platform for overlapping of both the types of literature in the area of genre and values. The mentioned problem becomes the central theme also in the author's study. He comes out from the semiotic and cultural analyses of U. Ecco from the first of the 60-tieth. They have several common parallels with Kováč's critical argumentation. The author of the study was also inspired by the works of Czech literary theorists and historians (D. Mocná, P. Janáček). They pointed out some genre – typological similarities between Social Realism and popular literature. The author came to conclusion that Mináč's double novelette *Nikdy nie si sama* (*You Are Never Alone*) is a typical example of "socialist midcult" performing mainly ideological functions, while aesthetic function was suppressed. That Mináč's auctorial intention was clearly identifiable mainly in the end of his prose, in which he comes back to constructional poetics typical for the 50-tieth. It is also the most problematic dimension of his prose. Mináč attempted to make that part interesting through motifs of sentimental and erotic literature (those motifs were there to draw attention of the readers). Altogether with ideological facture those auctorial courses created a genre hybrid.