

Recepčné hry Dušana Taragela (neherca)

Peter Darovec

DAROVEC, P.: Reception games of Dušan Taragel (the non-actor)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 72, 2025, no. 1, pp. 64-75

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2025.72.1.5>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6946-8566>

Key words: literary game, ironic subversion, crime thriller, paradox, genre

The study focuses on the various forms of a specific postmodernist literary game, whose framework and rules are primarily determined by the conventions of pop culture genres. These genre foundations serve as a substrate for creating a unique artistic expression. The transitional period of the 1990s in Slovak literature, marked by significant changes in the socio-political landscape and a shift in literary life, is identified as the typical era for such ironically subversive text-forming practices. This period also saw a shift in readers' genre preferences toward popular culture. The article analyses the forms of literary games with genres on the works of contemporary Slovak prose writer Dušan Taragel (1961), drawing on texts spanning his entire oeuvre from his debut book *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* (Stories for naughty children and their caring parents, 1997) to his latest novel *Mafiánske balady* (Mafia ballads, 2022). A more extensive interpretation is dedicated to this recent novel, as it serves, in many respects, as a bridge between the present and the author's creatively productive decade of the 1990s.

Kľúčové slová: literárna hra, ironická subverzia, kriminálny triler, paradox, žáner

Kultúrno-spoločensky tranzitné obdobie prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia so sebou prinieslo okrem iného aj nové, dovtedy len málo zreteľné prepájanie prvkov populárnej a akademickej kultúry. Tento fenomén je súčasťou širšej postmodernistickej situácie pluralitnej diferenciacie a zároveň eklektickej synkretizácie, pokusov o nájdenie dobovo relevantnej poetiky tvorivou aktualizačnou rekombináciou predchádzajúcich poetík, ktorá sa v literárnej oblasti prejavovala najmä rôznymi variáciami intertextuálnej komunikácie práve vznikajúceho textu s textami predchádzajúcimi – od priamych citácií cez parafrázy konkrétnych textov až po žánrové alúzie či širšie kultúrno-historické odkazy (Barth 1984: 205). Tvorivosť tu môže nadobúdať podobu hry aspoň čiastočne vyviazanej z rámcov priameho referovania o spoločenskej, ale aj intímnej situácii človeka svojej doby. Neznamená to však odtrhnutie sa od látkovej reality, naopak – takáto literárna hra môže byť jej dobovo adekvátnym umeleckým uchopením.¹ Podľa Tatány Petříčkovskej má síce hra výsostný charakter existencie v špecifickom časopriestore, i tak má však určitý vzťah ku skutočnosti. „Je radostným sklouznutím se po skutečnosti. Je zvláštním vzťahem ke skutečnosti, kdy se jí sotva dotýkáme, kdy se k ní vtahujeme s lehkostí až lehkovážností v nejvlastnějším slova smyslu“ (Petříčková 2017: 96). Toto hravé odľahčenie dosahuje umelecká literatúra často aj tým, že sa subverzívne obracia sama k sebe autoreferenčnou parodizáciou vážneho, spoločensky záväzného aktu tvorby. Ide o ďalšiu aktualizáciu vzťahu medzi umením a hrou, ktorý bol „odedávna těsný, proměňovaly se přitom způsoby této vazby, podoby hry a spolu s tím i pojetí jejího smyslu“ (Hodrová 1999: 467).

S novou pluralitnou situáciou kultúry deväťdesiatych rokov súvisí aj nové zhodnocovanie popkultúrnej žánrovej literatúry, ktorá bola dovtedy s istým elitárskym intelektuálnym dešpektom zväčša označovaná za literatúru takzvaných periférnych či rovno poklesnutých žánrov. V tranzitívnom období deväťdesiatych rokov už popkultúrne žánre žijú plnohodnotným životom a tešia sa novému čitateľskému záujmu, ale zároveň sa v súvislosti s rozširovaním kompetenčného priestoru umeleckej literatúry ich významné prvky tvorivo aplikujú aj v nej.

Variácie literárnych hier ako dlhodobá autorská stratégia Dušana Taragela

Práve v tomto období publikačne vstupuje do literárneho priestoru aj Dušan Taragel (1961). Po viacročnom pôsobení v šedej zóne polooficiálnej kultúry² časopisecky debutoval v roku 1989 v relatívne pokročilom veku dvadsaťsedem rokov. Jeho knižný debut *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* prišiel o ďalších osem rokov neskôr (1997).

Medzitým bol však na literárnej scéne výrazne prítomný svojimi aktivitami publikačne spojenými najmä s časopisom *Kultúrný život*, ktoré sa týkali

1 O zmysluplnej funkcii hry v kultúre a umení písal už Johan Huizinga v práci *Homo ludens* (Huizinga 1990: 222).

2 Z jeho rôznorodých literárnych aj neliterárnych tvorivých aktivít, ktoré sa odohrávali na pomedzí populárnej a akademickej kultúry, možno uviesť napríklad dlhodobé angažovanie sa v hudobnej skupine Devínska Nová Vec.

66 širokospektrálneho kolektívneho projektu parodickej lokálnej aktualizácie dobrodružno-špionážnej lektúry *Roger Krowiak* a tiež postupne uverejňovaných *Rozprávok pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov*. Obe tieto iniciatívy si v dobe časopiseckého publikovania získali relatívne široký čitateľský záujem a uznanie, čo D. Taragelovi v literárnych kruhoch vynieslo do istej miery ironické, ale zároveň aj celkom príznačné označovanie za najvýznamnejšieho autora bez publikovanej knihy.³ Už v tomto období akoby nachádzal svoju literárnu seberealizáciu inde ako v písaní a vydávaní štandardnej umeleckej prózy – postupne si tak budoval relatívne unikátnu pozíciu v samom centre (záujmu), ale zároveň stále na okraji (štandardov) umeleckej literatúry.⁴ Jeho základné tvorivé gesto, ktoré sa v zásade nezmenilo ani v nasledujúcich desaťročiach, je síce sofistikované, literárne rafinované, ale v zásade plebejské, antielitárske. Vyvádza ním umeleckú literatúru z prostredia relatívne uzavretého, exkluzívneho akademického okruhu recipientov k širšiemu okruhu čitateľov.

Taragelovo relatívne rôznorodé pôsobenie v literatúre posledných desaťročí sa dá suborne označiť za variantnú literárnu hru s rôznymi popkultúrnymi žánrami. V tejto hre sa synergicky prelínajú zdanlivo nesúrodé prejavy literárne vysokého a nízkeho, vážneho a nevážneho, akademického a populárneho. Základnou technikou je parodická subverzia foriem žánrového písania. Široké portfólio popkultúrnych žánrov využíva autor vždy viacsmerne. Vo svojich textoch poučene akceptuje ich bazálne atribúty, zároveň ich však paroduje a v ďalšom pláne prepisuje žánrovú literatúru na diskurzívnu.

Práca s popkultúrnymi žánrami má u neho ambivalentnú, protirečivú povahu. Na základe hlbokého porozumenia ich implicitným zákonitostiam funkčne využíva celý žánrový potenciál, čomu sa dá rozumieť aj ako autorskej akceptácii daného žánru. Zároveň je však vždy aj prezentáciou ironického odstupu od žánru, ktorý v sebe nesie tiež hodnotiaci prvok upozorňovania na jeho výpovedné limity. D. Taragel sa popkultúrnym žánrom svojim písaním zároveň vysmieva a zároveň ich vyznáva.⁵ Odchádza za nimi do priestorov subkultúry a súčasne ich transformuje do rôznych verzií rafinovaných literárnych hier.

Zo všeobecne známych zásad žánru vytvára herný plán v podobe až demonštratívne odkrytej štruktúry prózy, ktorý potom tvorivo napĺňa samotnou li-

3 Z tohto obdobia pochádza aj prídomek „neherec“, ktorý D. Taragel sebaironicky používal najmä v druhej polovici deväťdesiatych rokov a sporadicky ho používa dodnes. Viaže sa na vtedajšie verejné vystúpenia jeho takmer menovca herca Dušana Taragela, ktorý zrejme z neznalosti protestoval proti zneužívaniu svojho známeho mena, ktoré kritici mečiarovského režimu podľa neho neoprávnene pripisovali pod rôzne občianske protestné petície. Samozrejme, v skutočnosti išlo o regulárne podpisy literáta D. Taragela.

4 Jedinečnosť Taragelovho autorského rukopisu v čase vzniku ranných próz publikovaných neskôr v spoločnej zbierke s Petrom Pištankom *Sekerou a nožom* (1999) dávala pritom silný predpoklad, že by sa dokázal plnohodnotne etablovať na slovenskej literárnej scéne aj ako umelecky produktívny prozaik „štandardného“ typu. Taragelove vlastné prózy v tejto zbierke, najmä poviedka *Matto Grosso*, sú jemnejšie a emočne pestrejšie než poviedky Pištankove a tiež ich prózy spoločné. Ivana Taranenková dokonca v tejto poviedke vidí natoľko odlišnú poetiku od ich spoločných poviedok, že uvažuje o prihlásení sa autora „k ponímaniu detstva, s ktorým sme sa v slovenskej literatúre stretli u Osamelých bežcov“ (Taranenková 2011: 132).

5 Linda Hutcheon hovorí v tejto súvislosti o protirečivom vzťahu súbežnej príťažlivosti a odpudivosti voči všeobecne známym štruktúram a vzorcom, ktorým vysvetľuje parodický spôsob ich využitia v postmodernistických textoch (Hutcheon 1988: 133).

terárnou hrou. Diskurzívneho čitateľa necháva priamo nazerať na mechanizmus vzniku textu a súbežne oceňovať hernú variabilitu v rámci vopred stanovených rámcov.

V raných poviedkach z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia, ktoré neskôr vyšli v spoločnej Pišťankovej a Taragelovej zbierke *Sekerou a nožom* (1999), nie je ešte tento žánrový herný plán zreteľný; v zásade sa obmedzuje na voľné dodržiavanie spoločného ironicky poňatého programu tejto autorskej dvojice nazvaného SOLSKRP (Slovenská obrozená lyrizovaná sociálno-kritická realistická próza), ktorý sa okrem paródie typického modernisticko-avantgardného gesta skupinového programu dá chápať aj ako formulácia spoločne akceptovaných pravidiel literárnej hry.⁶

Výpravny projekt vybudovaný okolo fiktívnej postavy špióna Rogera Krowiaka bol už priamo založený na dodržiavaní implicitných zákonitostí žánrovej hry. D. Taragel bol jeho spoluiniciátorom a dlhodobo aj najaktívnejším tvorcom. Na jeho počiatku stál kolektívny román *Roger Krowiak – Vlastnou zbraňou zblízka* (v neskoršom knižnom súbore celého projektu z roku 2002 uvedený aj so žánrovo spresňujúcim podtitulom „detektívny román“). Táto kolektívna literárna hra, založená na parodovaní subžánrov dobrodružnej popkultúrnej lektúry a zároveň fabulačno-sujetovom nadväzovaní jednotlivých autorov na predchádzajúce časti románu, sa pôvodne odohrávala na zadnej strane porevolučného týždenníka *Kultúrny život* v rokoch 1992 a 1993. Knižné vydanie obsahuje aj následné žánrové odnože krowiakovského projektu ako *50 poviedok Rogera Krowiaka*, Taragelovu vlastnú novelu *Ruské leto*, komiks, na ktorom D. Taragel spolupracoval s výtvarníkom celého projektu Jozefom Danglárom Giertlim, mystifikačné autorské poznámky, komicky presné štatistiky špiónskych výkonov v rôznych oblastiach a ďalšie doplnky.

Taragelove *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* (knižne 1997) nie sú len hrou so žánrom príznačne avizovaným priamo v titule, ale aj s predpokladaným dvojakým recipientom – detským (zástupne naivným) i dospelým (zástupne diskurzívnym). Protirečivý, subverzívny a hravý charakter týchto netradičných rozprávok si všímala už dobová kritika, ktorá ich zasadila do kontextu „plnokrvne postmodernej, t. j. nekontrolovateľnej intertextuálnej protihry“ (Marčok 2001: 10). V centre hry stoja opäť využívanie, ale aj relativizácia, ironické spochybnenie žánrových, teda rozprávkových postupov. „Ak už východiskový žáner tradičnej, napr. ľudovej rozprávky je postavený na určitom zveličení, na fantazijnej extenzifikácii stvárnovaného sveta, v Rozprávkach pre neposlušné deti... sa tento princíp uplatňuje ad absurdum: hyperbolizácii podliehajú aj štandardné princípy rozprávkového žánru, napr. postup trojnásobného opakovania, ktoré Taragel znásobuje (v Rozprávke o Katke, ktorá sa všade stratila, sa protagonistka stratí prvý, druhý, tretí, ale aj dvestosedemdesiaty tretí raz)“ (Barborík 2104: 57).

D. Taragel bol iniciátorom a editorom antológií *Sex po slovensky. Dvoj-pohlavná antológia o sexe* (2004) a *Sex po slovensky 2. Dvoj-pohlavná poviedková*

6 V kapitole Autorské poznámky v závere zbierky *Sekerou a nožom* obaja autori podrobne – a najmä pre poviedkový žáner dosť netradične – vysvetľujú okolnosti vzniku jednotlivých poviedok, najmä rôzne formy spolupráce na písaní spoločných textov (Pišťanek – Taragel 1999: 267–278).

68 roč. 72, 2025, č. 1 *antológia o sexe* (2005). Ich princípom bolo vytvorenie hravého rámca, v ktorom sa stierajú hranice medzi vysokou literatúrou ako osobnou umeleckou výpoveďou na strane jednej a žánrovým písaním s pravidlami či dokonca písaním na objednávku na strane druhej. V tomto prípade sa cielene operuje na hranici umenia a pornografie, ale aj širšie ponímanej komerčne orientovanej lektúry. Taragelom paradoxne nastavené pravidlá hry (vyžadované použitie aspoň jednej scény explicitného sexu v umeleckých poviedkach renomovaných autorov a autoriek)⁷ umožňovali skúmať, čo je ešte možné považovať za priestor umeleckého textu, kde sú jeho hranice a či a ako je možné tieto hranice prekročiť. Z pozície iniciátora projektu sa D. Taragel odvoláva na potrebu implementovať tému sexu do umenia, nenechať ju výhradne v kompetencii masových médií a popkultúry. Sex je podľa neho „bežným palivom bulvárnych magazínov, kdejakých medializovaných sránd, ba i reklamy, ale umenie, to je predsa len „iné kafé““ (Taragel 2004: 10).

Ani komický komiks *Jánošík! Pravdivý príbeh zločinca a jeho družiny* (knižne v roku 2006), ktorý demýtizuje slovenského národného hrdinu, nie je celkom tradičným komiksom. I keď v danom prípade je to čiastočne spôsobené aj tým, že ide o nevelmi ambicióznú knižnú fruktifikáciu predchádzajúcej spotrebnej denníkovej aktivity – oddychového, takzvaného letného čítania. Túto subverziu národnej legendy tvorí deväť krátkych príbehov, „ktorých rozsah určovali noviny a rytmus leta“ (Kasarda 2007). Voči Taragelovi dlhodobo nevelmi prajný kritik Viliam Marčok spojil úvahu o žánrových špecifikách jeho komiksu s hodnotiacim aspektom, keď publikáciu vyhlásil za „križenca honosnej knihy s leporelom a skladačkou“ (Marčok 2007: 3).

Kniha *Vražda ako spoločenská udalosť* (2006) zasa parodicky imituje žáner príručky vhodného spoločenského správania, ale aj v súčasnosti komerčne prosperujúci žáner praktickej „how-to“ literatúry. Ironické prepólovanie všeobecne prijímaných spoločenských pravidiel na pravidlá vlastné autorskému fikčnému svetu generuje travestiu tragického (vražda) na komické (paradox vraždy ako spoločenskej udalosti) a seriózneho (formálna etiketa) na zábavné: „Podobne ako pri Krowiakovi či iných počinoch aj pri písaní tohto textu sa Taragel nepochybné dobre zabával“ (Tichá 2006: 318). I tu má hra so žánrom svoju extenziu v podobe mystifikačnej hry s autorstvom. Podľa údajov na obálke D. Taragel knihu len „poslovenčil“, pričom za jej autorov je vyhlásená fiktívna dvojica nájomných vrahov s kontextuálne komickými signálnymi menami Paul Guterman a Joe Colohnatt.

Jediná autorova kniha z uplynulej dekády, zbierka poviedok *Polrok bez sexu. Erotické poviedky pre ženy i mužov* (2013), je opäť ironickou ponáškou – tentoraz na žáner vzťahovej sentimentálnej romance, pervertovanej do erotickej literatúry. Do hry vstupuje aj rodový paradox – tieto texty primárne o ženách (práve ony sú napospol hlavnými postavami poviedok) a z hľadiska deklarovaného žánru aj tradične určené ženskému publiku sú písané mužom, čím sa ironicky i sebaironicky odkazuje na v súčasnosti často diskutovaný fenomén „men writing women“.

7 Tieto pravidlá D. Taragel explicitne formuluje aj pre čitateľov knihy v Predslove (Taragel 2004: 9-11).

Špecifiká žánrových hier v románe *Mafiánske balady*

Román *Mafiánske balady* (2022), na ktorý sa táto štúdia zameriava, je rozsiahla, 455-stranová epická exploatácia dobrodružného žánru z prostredia organizovaného zločinu, ktorý sa v staršej terminológii označoval aj za gangsterku a v novšej zasa za kriminálny triler (Miskovics 2023).

Táto kniha, vzdialená tri desaťročia od autorových publikačných začiatkov, sa s nimi prepája rôznymi spôsobmi, nielen štýlovo prakticky totožnými Danglárovými ilustráciami a Taragelovým opätovným využitím subverzie popkultúrneho žánru. Ako by sa dalo podľa názvu knihy už vopred usudzovať, *Mafiánske balady* sa môžu aj tematicky vzťahovať na deväťdesiate roky. V súčasnej vlne retro záujmu o takzvané „divoké deväťdesiate“ sa totiž organizovaný zločin vo verejnom diskurze konzervuje práve ako ich typický dobový atribút.⁸

Daný predpoklad sa však v texte románu napĺňa len sčasti: *Mafiánske balady* sú naozaj o zločincoch, ktorí sa správajú podľa rovnakých vzorcov ako tí, ktorí pre súčasné publikum tvoria obraz typického mafiána deväťdesiatych rokov. Lenže D. Taragel prekvapujúco vystrihuje svoj kriminálny príbeh zo spoločenskej reality i z atmosféry deväťdesiatych rokov a v podstate ahistoricky ho vkladá do dobovo nekompatibilnej súčasnosti. Románová fikcia tak prirodzene stráca svoju očakávanú historickú ukotvenosť a s ňou aj priamy vzťah k spoločenskej realite. Text rezignuje na možnosť byť čítaný ako dobový spoločenský román či historická freska a ostáva otvoreným priestorom hravej fabulácie, ktorá je vyviazaná z blízkeho vzťahu k látkovej realite.

Práve preto tu časové rámce nie sú explicitne vymedzené. Dokonca aj súčasnosť, do ktorej je románový mafiánsky príbeh vložený, sa avizuje len nenápadnými nepriamymi odkazmi – napríklad dospelá postava spomína na film z roku 1999 ako na už dávnu históriu zo svojho detstva: „Keď som bol malý, tatko ma zobral do kina na taký film. Volal sa Blair Witch Project“ (Taragel 2022: 94). Veľmi sporadicky a zväčša len na okraji príbehu sa v texte objavujú tiež ironické odkazy na typicky súčasné, v predchádzajúcich spoločenských diskurzoch neprítomné naratívy. Napríklad o jednej z postáv, ktorá sa v románe len mihne, si iná vedľajšia postava myslí, že ju platia „mimovládky, aby sa ukazoval na ich sorošovských akciách“ (Taragel 2022: 244). Taragelov mafiánsky príbeh sa teda neviaže nijako záväzne ani na súčasnosť; nechce byť jej autentickou súčasťou a už vôbec nie jej zrkadlom, prozaickou správou o jej stave. Využíva ju len ako nezáväzný rámec, ihrisko pre hru s vlastnými pravidlami.

V románovej súčasnosti sa paradoxne odohrávajú deje, ktoré sa v dnešnom spoločenskom vedomí úzko viažu prakticky výhradne s prvou ponovembrovou dekádou. Platí to o príbehu ako celku, ale aj o parciálnych motívoch odvodených z kriminálnej reality deväťdesiatych rokov, ktoré už pre súčasnosť nie sú typické, ako napríklad takzvané výpalníctvo, maskované za bezpečnostnú

8 Spájanie prvej porevolučnej dekády s dominanciou organizovaného zločinu sa často vyskytuje nielen v publicistike či literatúre faktu, ale aj v rôznych oblastiach umeleckej fikcie – v divácky úspešných filmoch aj v čitateľmi vyhľadávaných knihách, situovaných práve do oných dnes atraktívnych deväťdesiatych rokov – napríklad filmy režisérky Mariany Čengel Solčanskej *Únos* (2017) a *Sviňa* (2020), druhý na motívy rovnomennej knihy Arpáda Soltésza z roku 2018.

70 roč. 72, 2025, č. 1 službu: „Reku, Ruža? Áno, podniká, ale trocha ináč, ako si myslíš, Šalena. Dáva si platiť za ochranu a podobne“ (Taragel 2022: 210).

Na „divoké“ deväťdesiate roky sa autor odvolá len vtedy, keď už je príbeh pre súčasnosť až príliš drsný či bizarný: „bolo to niekedy v deväťdesiatych rokoch“ (Taragel 2022: 35); prípadne sa k týmto ranokapitalistickým časom, ku ktorým patrilo aj verejné prezentovanie brutality podsvetia, vzťahuje nepriamo: „Lenže Lakatoš bol úplne od vecí, strieľať naňho pred diskotékou nemienil, takéto časy sa už dávno skončili“ (Taragel 2022: 118).

S vlastným tvorivo produktívnym obdobím deväťdesiatych rokov autor korešponduje aj stabilnými charakteristickými atribútmi svojho písania. Príkladom môže byť pretrvávajúca totálna absencia kladných či aspoň neutrálne vnímaných postáv. Aj v *Mafiánskych baladách* každá postava napĺňa len svoje biologické a mocenské potreby. Žiadna z nich nedisponuje empatiou, dokonca ani k blízkym príbuznými či partnerom, a už vôbec nie schopnosťou vnímania nejakého nadosobného záujmu, dobrovoľného rešpektovania všeobecne prijatých eticko-morálnych noriem. Tak ako v textoch z deväťdesiatych rokov aj tu D. Taragel konštruje svet bez výnimky zaplnený výhradne chamtivcami a sebcami, plochými bytosťami bez úcty k sebe i iným – živým či mŕtvym: „Bolo mu jedno, ako mŕtvy leží, nech si leží, ako chce, zahádže ho a pôjdu preč“ (Taragel 2022: 7). Neplatí to len o z povahy vecí cynických profesionálnych zločincov, ale aj o tých, ktorí sa mafiánom pri ich cestách Slovenskom pripletú do cesty. Teda aj o vulgárnych dedinských primitívoch, ktorí dokážu reagovať na emočné podnety len vegetatívnou nervovou sústavou:

„Ferovi to stačilo. Žiadna trtkacka z toho nebude. Črevá akoby mu zovrela neviditeľná ruka, zakrútila nimi a on zacítil prudký krč. Vedel, že bolesť povolí až vtedy, keď sa vyprázdni, a to príde samo od seba, nezadrží to, poserie sa a bude to. Jeho žena o tom dobre vedela, už dávno vedela, že keď niečo príde, Fero sa musí ísť vykadiť, ináč to pustí rovno do trenírok. Naposledy, keď zomrel Jožo, jeho brat“ (Taragel 2022: 10-11).

Totálna absencia vyšších citov a svedomia je však rovnako evidentná aj pri postavách, ktorých intelektuálne kapacity nie sú také úbohé. Napríklad mafiánske manželky v záujme zachovania ilúzie rodinného šťastia radšej nič nevidia a nepočujú. Prípadne zradné, bezcitné milenky bez schopnosti hodnotovej sebareflexie: „Nerobila nič zlé, muži v nej videli nádherný sexuálny objekt a ona si dávala za to zaplatiť“ (Taragel 2022: 253). To isté však platí aj o solídnych strednotriednych malomeštiakoch tajne túžiacich po sexe, peniazoch a vplyve a tiež o predstaviteľoch takzvaných kultúrnych elit: „Igor osloví aj naozajstných umelcov, to nebol problém, ak budú peniaze, zahrajú a zaspievajú aj v márnici“ (Taragel 2022: 301). Ak už postavy tejto knihy radikálnej irónie nad niečím premýšľajú, tak z toho vždy vyjde len ofenzívne kliše: „Počúvaj, moja, a nie je ten tvoj Edward žid? A k tomu ešte aj teploš?“ (Taragel 2022: 255). A ak sa dovolávajú svojej cti, tak výhradne tej mafiánskej: „Ale tu šlo o rešpekt“ (Taragel 2022: 373).

Prepojenia s Taragelovými literárnymi začiatkami sú zreteľné aj na úrovni jazyka. Ako rezíduá predchádzajúcej tvorby sa objavujú obľúbené stylistické figúry autorskej dvojice Pišťanek – Taragel z prelomu osemdesiatych a de-

väťdesiatych rokov, napríklad používanie írečitého onikania („Otec skuvíňali“, Taragel 2022: 16), ľudového výplňového slova „reku“, ktoré charakterizuje postavy s nižšou jazykovou kultúrou („Reku, to muselo byť vážne, že si sa tu skoro týždeň neukázal, hovorili. Reku, snáď si nemal nejakú cudzokrajnú chorobu?“, Taragel 2022: 25) či uvažovanie postavy o sebe v tretej osobe s použitím zámena „on“ – známe najmä z Pišťankovho románu *Rivers of Babylon* (1991), ale využívané aj v Pišťankových a Taragelových spoločných poviedkach zo zbierky *Sekerou a nožom* („On, Malatinec, ich našiel“, Taragel 2022: 15). Z dlhodobovo využívaného jazykového arzenálu pochádzajú aj komicky pôsobiace slovné spojenia, ktoré autor využíval spolu s P. Pišťankom v prozaických textoch spred troch dekád: „bude ju musieť vysoko sklamať“ (Taragel 2022: 151). Prítomný je i odkaz na štylistickú figúru príznakovo často používanú v Taragelových *Rozprávkach pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov*, pričom aktuálne vyzerá takto: „Niektorí by jej ešte pred chvíľou nedávali ani najmenšiu šancu, ani päť centov by jej nedali. Iní by zas hovorili, že naozaj mala zavolať policajtov“ (Taragel 2022: 203; zvýraznil P. D.).

Uvedenými príznačnými lexikálno-štylistickými ornamentmi sa však celkovo v *Mafiánskych baladách* šetrí viac ako v predchádzajúcich autorových textoch. Jazyk románu je relatívne neutrálny, čím vlastne takisto rešpektuje žánrovú konvenciu kriminálneho trileru, podľa ktorej sa čitateľská pozornosť upriamuje na sujetovo-fabulačný rozmer textu, nie na špecifické výrazové prostriedky. To isté platí o celom príbehu, ktorý si tentoraz vystačí bez výraznej komicko-bizarnej hyperbolizácie dejov, typickej pre autorove texty z deväťdesiatych rokov. Neznamená to, že by sa Taragel pokúšal o realistický spoločenský román. Jeho štylizovanosť spočíva najmä v selektívnosti románových dejov, javov a charakterov. Je to ostro vymedzený úzky výsek veľmi špecifickej reality, ktorý priamo korešponduje so zvoleným žánrom gangsterskej kriminálky. Jasná žánrová sebadeklarácia tu funguje ako oslobodenie sa od nutnosti reflektovať zložité súvislosti sveta mimo vymedzených rámcov.

Podobne ako väčšina predošlých Taragelových kníh aj *Mafiánske balady* avizujú svoju žánrovú príslušnosť už v názve. V tomto prípade dokonca viacnásobne a kontradiktórne: adjektívum „mafiánske“ je nepriamym príslubom novodobého dobrodružného žánru, teda popkultúrnej lektúry plnej napätia a dynamickej akcie v čitateľsky atraktívnom prostredí druhej strany zákona; „balady“ sú v protiklade k tomu priamym pomenovaním historicky príznakového básnického epického žánru s pochmúrnym dejom a tragickým koncom.⁹

Paradoxné spájanie popkultúrneho žánru s historicky vnímaným žánrom vysokého umenia autor produktívne prenáša z názvu aj do základného kompozičného nápadu celej knihy: na konci každej kapitoly baladicky zomiera ten, komu je daná kapitola venovaná. Týmto vopred prezradenými baladickými pointami všetkých siedmich kapitol autor zároveň ironicky vystupuje z druhého

9 Vedomé autorské využívanie tohto žánrového protikladu v názve románu potvrdzuje rozhovor s D. Taragelom publikovaný po vydaní knihy, v ktorom označuje jej kapitoly za skutočné balady, pretože sa končia „primeranou smrťou“. Z obavy, že by čitatelia „mohli mať pocit, že ide o čosi veršované z 19. storočia“, zvolil názov, naznačujúci, že ide o román, ktorý sa odohráva v súčasnosti“ (Kasarda – Taragel 2022), čím vysvetľuje adjektívum „mafiánske“ v názve.

avizovaného žánru – úmyselne totiž ruší napätie potrebné pre mafiánsky kriminálny triler. Zvolená žánrová subverzia patrí do arzenálu umeleckej prózy, ktorá je iba postavená na pôdoryse žánru, s ktorého naratívnyymi stratégiami hrá vlastnú hru. Tak ako sa Taragelov román sofistikovane emancipuje od vzťahu k látkovej realite (a pritom s ňou ostáva v stálom produktívnom spojení), tak sa oslobodzuje aj od pravidiel žánru (a pritom z neho stále rovnako produktívne ťaží).¹⁰

Žánrovo podmienený je aj ústredný motív knihy – motív smrti. Významovo prepája oba inak značne nesúrodé žánre kriminálneho trilera a balady. Dôsledne opakovaným, schematickým umiestňovaním daného motívu na významovo najzataženejšiu pozíciu pointovaného záveru každej kapitoly a zároveň aj na interpretačne rovnako kľúčový post v názve každej kapitoly sa parodicky doťahujú žánrové konvencie do dôsledkov. Okrem ironického avizovania žánrového klišé však návratný motív smrti prináša do románu aj neironický, významovo zatažený existenciálny rozmer. Naivná, zločinná, amorálna, zároveň však stále aj ľudsky autentická cesta jednotlivých postáv za šťastím je vždy náhle, z hľadiska postavy prekvapujúco prerušená násilnou smrťou. V tejto súvislosti môže Dado Nagy konštatovať: „Mafiánske balady však majú niečo, čo z nich robí Literatúru. Presah. Prozaik Dušan Taragel vytvoril na báze mafiánskej noirovej žánrovky silnú existenciálnu drámu“ (Nagy 2022). Existenciálny rozmer románu spojený s motívom smrti si všíma aj Ivana Zacharová: „Z hraničných situácií, v ktorých sa chtiac-nechtiac ocitli, mohli včas vycúvať, ale autorov zámer bol iný. Necháva ich do poslednej chvíle snívať o veľkolepej budúcnosti a dúfať, že všetko pôjde podľa predstáv“ (Zacharová 2022).

Motív smrti má takisto organizačnú a kompozičnú funkciu: smrťou sa končí každá kapitola a zároveň sa ňou šartuje dej kapitoly nasledujúcej, venovanej už inej postave, ktorá napokon vlastnou smrťou odovzdá štafetu príbehu ďalej. Motív násilnej smrti – a občas, ako výnimka potvrdzujúca pravidlo, aj prirodzenej smrti – tiež rámcuje celý román a funguje aj ako jeho tematické spojivo. Násilná smrť sa ohlasuje hneď v prvej vete románu: „Ruža si presne pamätal každý detail toho dňa, keď tam to telo zahrabali“ (Taragel 2022: 5). Opisom prichádzajúcej smrti, umierania je aj veta posledná: „Chcel otvoriť dvere, aby vystúpil, ale odrazu to nešlo, srdce mu kmitalo, kľúč mu vypadol z ruky a on pochopil, že nevstane ani neotvorí dvere, mal by zavolať Vierke alebo aspoň zatrubíť, určite ho začuje a príde mu pomôcť, prinesie lieky, keby sa aspoň mohol nadýchnuť, ale nešlo to, nedalo sa, svetlo v garáži sa vyplo a on sa uvoľnil, podvolil sa a čakal, čo príde“ (Taragel 2022: 454).

Úmrtia sú spúšťačom všetkých udalostí a zároveň vždy aj ich dôsledkom. Smrť ako corpus delicti, ktorého sa mafiáni potrebujú zbaviť, stojí dokonca pred vlastným príbehom knihy – v krátkom neoznačenom texte pred prvou kapitolou predstavuje „prequelovú“ kontinuitu príbehu smerom do „predtextovej“ minulosti, kde naznačuje fungovanie stále rovnakého mechanizmu kolobehu smrtí a ich dôsledkov.

10 Literárnokritické ohlasy na túto knihu tiež reflektujú obe zdanlivo protichodné charakteristiky románu: na jednej strane pomenúvajú hru odohrávajúcu sa vo vnútornom priestore literatúry ako „špásy so žánrovými formami“ (Boszorád 2023: 22), na strane druhej však konštatujú silný vzťah textu k látkovej realite, vďaka ktorému je román „presvedčivým obrazom skutočného sveta“ (Handzová 2022).

Pravidelné úmrtia napospol záporných postáv na konci kapitoly nemajú ambíciu byť morálnym apelom a nie sú ani v náznakoch prezentované ako spravodlivý trest za nemravný život, hoci sú jeho priamym dôsledkom. Román sa nepokúša byť obžalobou etických nedostatkov doby či spoločnosti. Postavy a ani ich činy nemajú morálny, ideový ani citový rozmer. Nevzbudzujú ani čitateľovu sympatiu, len spontánny záujem o pokračovanie príbehu a diskurzívny záujem o spôsob, akým sú napísané. Pestrosť variant gangsterských životov a úmrtí je tak okrem druhoplánového existenciálneho rozmeru stále najmä sebavedomou prezentáciou autorskej fabulačnej nápaditosti a štylistickej precíznosti. Práve autorov osobitý jazyk a štýl, ktorý román vyčleňuje z typicky spotrebnej žánrovej literatúry, si všimla nielen literárna kritika (Búry 2023: 61), ale aj porota najvýznamnejšej slovenskej ceny za umeleckú prózu Anasoft litera. Podľa oficiálneho vyjadrenia porotkyne Renáty Deákovej sa tento text, „ktorý paroduje žáner trileru“, dostal do finálového výberu ceny pre umeleckú prózu, pretože „je napísaný skvele“ a je „remeselne dokonale vypracovaný“ (Deáková 2023).

K spomenutej Taragelovej pisateľskej spôsobilosti patrí aj nadhľad nad témou, ktorý sa prejavuje pochopiteľným odstupom od nehumánnych dejov a primitívnych postáv, najmä však jemnou, nenápadnou iróniou. Napríklad v prehovore jednej ženskej postavy k druhej je séria mimoriadne vulgárnych nádvok a vyhrážok zakončená obvinením adresátky z „ordinárnosti“, čo dodáva expresívnej výpovedi aj sekundárny ironický rozmer: „Mám tu zopár kamarátov a tí ťa dajú do poriadku, tak ťa dobijú, že sa z toho poserieš, ty piča vymalovaná jebnutá slovenská ordinárna!“ (Taragel 2022: 220).

Objektivizujúce vonkajškové písanie z pozície autorského odstupe od dejov a postáv skutočne charakterizuje drvivú väčšinu rozsiahleho románového textu. Vo významovo zaťaženom závere románu sa však nenápadne zjaví aj neironická, oveľa osobnejšia linka, ktorá odkazuje k životným reáliám samého autora. Veľmi okrajovo a interpretačne neisto sa azda dá v texte identifikovať aj skôr, napríklad v podobe kódovaného hravého odkazu generačným druhom, konkrétne spisovateľovi Antonovi Pižurnému v podobe mena vedľajšej postavy dedinského krčmára: „A zakričal by na Pižurného, reku, daj to hlasnejšie, Tóno“ (Taragel 2022: 30).

Oveľa zaujímavejšou, významovo zaťaženejšou sa táto osobná linka ukazuje byť v záverečnej časti románu, kde sa spolu s ústrednou postavou kapitoly, mafiánskym bossom Kalmanom, presúva dej do prostredia autorovho detstva a dospievania, teda do Devínskej Novej Vsi. V tomto Taragelom osobne zažitom priestore minulosti sa beh udalostí v protiklade k predošlej dynamike deja spomaľuje a objavujú sa dokonca aj nostalgické spomienkové pasáže. Časť poslednej kapitoly sa odohráva v priestore devínskonovoveského cintorína, kde sa počas prechádzky aktuálne scitliveného mafiána Kalmana medzi hrobmi zjaví letmá spomienka nielen na autorovho miestneho spisovateľského predchodcu Rudolfa Slobodu, ale vzápätí aj na Taragelovho najbližšieho priateľa a spisovateľského druhu P. Pišťanku, ktorého románový Kalman „dokonca poznal osobne“ (Taragel 2022: 391). Vzápätí príde aj na samého autora, nemenovaného, no ľahko identifikovateľného práve vzhľadom na jeho kolegiálny vzťah s Pišťankom: „Z oboch sa stali spisovatelia“ (Taragel 2022: 392). Práve týmto dvom neskorším spisovateľom venuje mafián Kalman svoju najcivilnejšiu, takmer až dojímavú

74 roč. 72, 2025, č. 1 spomienku na mladosť počas normalizačného bezčasia: „Obaja tu v Devínskej bývali, poznal ich ešte z dávnej mladosti, koniec sedemdesiatych rokov, spoločne sa potľkali po krčmách a bavili sa spolu o hudbe, inú tému nemali“ (Taragel 2022: 391). V protiklade k predchádzajúcim dejom smrtiaceho násillia stojí napokon aj síce náhla, ale aspoň prirodzená smrť Kalmana, ktorá tak tvorí paradoxnú pointu románu. Na konci rozsiahleho textu plného násillností totiž dokáže čitateľa vyrušiť a prekvapiť už iba obyčajná ľudská prirodzenosť – hoci jej prejavom je len infarkt postaršieho mafiána.

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA 1/0315/21 *Poetika slovenskej prózy 18. – 20. storočia 2*. Zodpovedný riešiteľ: prof. PhDr. Miloslav Vojtech, PhD. Doba riešenia: 2021 – 2024.

Pramene

- PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan, 1999. *Sekerou a nožom*. Levice: Koloman Kertész Bagala L. C. A. ISBN 80-88897-36-X.
- SEX po slovensky. *Dvojpoľhľavná antológia o sexe*, 2004. Bratislava: Ikar. ISBN 80-551-0820-X.
- SEX po slovensky 2. *Dvojpoľhľavná poviedková antológia o sexe*, 2005. Bratislava: Ikar. ISBN 80-551-1176-6.
- ROGER KROWIAK, 2002. Levice: Koloman Kertész Bagala L. C. A. ISBN 80-88897-98-X.
- TARAGEL, Dušan – GERTLI, Jozef [DANGLÁR], 2006. *Jánošík! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny*. Bratislava: Slovart. ISBN 80-8085-233-2.
- TARAGEL, Dušan, 1997. *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov*. Levice: L. C. A. ISBN 80-88897-17-3.
- TARAGEL, Dušan, 2006. *Vražda ako spoločenská udalosť*. Levice: Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group. ISBN 80-89129-62-5.
- TARAGEL, Dušan, 2013. *Polrok bez sexu. Erotické poviedky pre ženy i mužov*. Bratislava: Dixit. ISBN 978-80-89662-05-2.
- TARAGEL, Dušan, 2022. *Mafiánske balady*. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-556-5772-1.

Literatúra

- BARTH, John, 1984. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. New York: G. P. Putnam's Sons. ISBN 978-03-9912-997-1.
- BOSZORÁD, Martin, 2023. Áčkové literárne béčko. *Knižná revue*, roč. 33, č. 3, s. 22. ISSN 1210-1982.
- BŮRY, Juraj, 2023. Medzi spravodajstvom a beletriou. *Knižná revue*, roč. 33, č. 7-8, s. 60-62. ISSN 1210-1982.
- HODROVÁ, Daniela, 1999. Dilo a hra. *Česká literatura*, roč. 47, č. 5, s. 467-470. ISSN 0009-0468.
- HUIZINGA, Johan, 1990. *Jeseň stredoveku. Homo ludens*. Bratislava: Tatran. ISBN 80-22-202-11-8.
- HUTCHEON, Linda, 1988. *A poetics of postmodernism*. London – New York: Routledge. ISBN 978-04-15007-06-1.
- MARČOK, Viliam, 2001. Roztrúsené zemetrasenie alebo O prerastaní „exkluzívnej“ literatúry pre deti postmodernou. *Bibiana. Revue pre deti a mládež*, roč. 8, č. 2, s. 9-15. ISSN 1335-7263.
- MARČOK, Viliam, 2007. Komiks ako gýč, ale aj... *Knižná revue*, roč. 17, č. 7, s. 3. ISSN 1336-247X.
- PETŘÍČKOVÁ, Taťána, 2017. *Apologie klouzavého pohybu*. Praha: Herrmann & synové. ISBN 978-80-87054-50-5.

- PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan, 1999. Autorské poznámky. In PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan. *Sekerou a nožom*. Levice: L. C. A., s. 267-278. ISBN 80-88897-36-X.
- TARAGEL, Dušan, 2004. Predslov. In *Sex po slovensky*. Bratislava: Ikar, s. 9-11. ISBN 80-551-0820-X.
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2011. K podobám fantastiky v slovenskej próze po roku 1989. In TARANENKOVÁ, Ivana, ed. *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 139-149. ISBN 978-80-88746-16-4.
- TICHÁ, Hana, 2006. Dávka vražedného smiechu. *Let*, roč. 2, č. 14, s. 316-319. ISSN 1336-6904.

Elektronické zdroje

- BARBORÍK, Vladimír, 2014. *Vývin slovenskej prózy po roku 1989 (Vysokoškolské skriptá k predmetu Dejiny slovenskej literatúry 8: Slovenská literatúra po roku 1989)*. Dostupné z: https://www.academia.edu/11502524/Skript%C3%A1_-_pr%C3%B3za_po_r_1989
- DEÁKOVÁ, Renáta, 2023. Vyhlásenie desiatky ceny Anasoft litera 2022. In *Anasoft litera*. Dostupné z: <https://www.anasoftlitera.sk/main/anasoft-litera/autori/taragel-dusan/mafianske-balady>
- HANDZOVÁ, Zora, 2022. Kniha týždňa: Mafiánske balady o nečakanom šťastí. *Pravda*, 17. 12. 2022. ISSN1336-197X. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/650875-kniha-tyzdna-mafianske-balady-o-necakanom-stasti/>
- KASARDA, Martin – TARAGEL, Dušan, 2022. Neriešim technológiu zločinu, zaujíma ma, ako žije ten, čo zločin spácha. *Sme*, 1. 12. 2022. ISSN 1335-4418. Dostupné z: <https://kultura.sme.sk/c/23082913/dusan-taragel-neriesim-technologie-zlocinu-zaujima-ma-ako-zije-ten-co-zlocin-spacha.html>
- MISKOVICS, Patrik, 2023. Pulp Fiction po slovensky. *Platforma pre vedu a výskum*, 10. 6. 2023. ISSN 2353-9147. Dostupné z: <https://plav.sk/node/296>
- NAGY, Dado, 2022. O mafii. *Denník N*, 13. 11. 2022. ISSN 2729-9198. Dostupné z: <https://dennikn.sk/3105865/o-mafii/>
- ZACHAROVÁ, Ivana, 2022. Dušan Taragel Mafiánske balady. *Sietovka*, 27. 11. 2022. Dostupné z: <https://www.sietovka.sk/?p=17741>

Doc. Mgr. Peter Darovec, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta Univerzity Komenského

Gondova 2

811 02 Bratislava

Slovenská republika

E-mail: peter.darovec@uniba.sk