

Špecifiká irónie v románovej tvorbe Rudolfa Slobodu

Romana Antalová

ANTALOVÁ, R.: Specifics of irony in selected novels by Rudolf Sloboda
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 72, 2025, no. 1, pp. 32-45

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2025.72.1.3>

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-2950-7667>

Key words: Rudolf Sloboda, irony, romantic irony, subject

Irony is not a simple semantic polarization – it touches on all aspects of a literary text, places them in a state of flux and creates additional layers of meaning. One of its variations is so-called romantic irony, characterized by the tension between the ideal and reality, where the resulting “superstructural” layer of meaning essentially expresses a sense of restlessness or disquiet. This type of irony is also marked by the re-evaluation of the high and the low. Romantic irony was employed by the prose writer Rudolf Sloboda (1938 – 1995). The article examines the specifics of the irony that can be observed in the novels *Narcis* (Narcissus, 1965) and *Rozum* (Reason, 1982). It focuses primarily on the contradictions in the expectations and actions of the protagonists, which are common to both novels. The article also considers the use of parabasis, which, in combination with the fragmentary nature of the text, leads to a weakening of narrativity – one of the fundamental characteristics of Sloboda’s novelistic work. Another aspect analysed is the subversive effect of irony.

Kľúčové slová: Rudolf Sloboda, irónia, romantická irónia, subjekt

Rudolf Sloboda (1938 – 1995) vstúpil do literatúry poviedkou *Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou*, ktorú publikoval v časopise *Mladá tvorba* v roku 1958. Jeho tvorba sa od počiatku vyznačovala výrazným autobiografickým pozadím, relativizáciou samozrejmeho, postavami na hranici periférie so sebaexploratívnymi črtami a takisto filozofickým prehodnocovaním metafyzických tém. Uvedené charakteristiky spolu so štylizovanou autenticitou viedli k tomu, že R. Sloboda býva označovaný za kontroverzného autora.

V prvom románe *Narcis* z roku 1965 využíva postupy grotesky a prehodnocuje narábanie s kategóriami vysokého a nízkeho. Práve znižovanie vysokého otvára priestor pre uplatnenie humoru a komiky. R. Sloboda v románe neakceptuje dobové „schematické“ požiadavky na literárny text a svojou poetikou sa od nich odkláňa (čo umožňovalo vtedajšie čiastočné politické uvoľnenie). Spolu s inými autormi Generácie 56 prináša do literatúry nové témy, ktoré súviseli s obrátením pozornosti na jednotlivca. Okrem toho experimentuje s postupmi – naruša tradičné chápanie sujetu, keď ho prepája s imagináciou, so snovými pasážami, s mystifikáciami a so zmenami rozprávačskej perspektívy. Subverzívny prístup k literárnej tradícii a ku spoločenským konvenciám je prítomný aj v ďalšom jeho románe *Rozum* (1982). Obe prózy sú vysoko reflexívne, s potlačenou dejovou líniou¹ a aj v dôsledku zamerania pozornosti na individuum sa vymykajú ideologickým schémam vtedajšej socialistickej literatúry.

Laurenz Volkmann označuje grotesku za subverzívny postup, ktorý „prolamuje stávajúci rád a ruší ztuhlé protiklady“ (citované podľa Nünning 2006: 373). Zora Prušková vníma R. Slobodu ako „vznešeného ironika“, ktorý prostredníctvom vznešených a priam metafyzických tém, ako sú viera či ontologické otázky, spochybňuje a prehodnocuje všeobecne prijímané hodnoty (Prušková 2008: 165). Slobodove postavy sú uvažujúce, ide o hrdinov filozofov, pričom zdôraznené sú najmä ich ambivalentné črty. Obdobný rys chápe Daniela Hodrová ako jeden zo základných znakov karnevalizácie (Hodrová 2001: 547).

Niekoľko poznámok k irónii

Iróniu nemožno zjednodušene definovať iba ako akúsi „sémantickú polarizáciu“. Ide o fenomén, do ktorého sú vo vysokej miere zaangažované emócie a zahŕňa v sebe celý komplex čiastkových otázok. Břetislav Horyna chápe iróniu ako viacznačný pojem, ktorým sa dá označiť istý druh psychického rozpoloženia, vnímania či správania, literárny text s určitými fyziognomickými špecifikami alebo filozofický prvok (Horyna 2005: 157). V prípade literárnej realizácie irónia zasahuje všetky vrstvy textu, ktoré sa tým dostávajú do stavu excitácie, pulzujú, energicky sa navzájom ovplyvňujú. Zmysel sa neustále pohybuje medzi tézou a antitézou, no zastavuje sa kdesi v strede na ich pomedzí, pričom sa vytvára samostatný, takpovediac nadstavbový význam. Tieto skutočnosti robia z irónie záležitosť axiológie. Linda Hutcheon napríklad uvádza, že irónia je do istej miery aj prejavom postoja jednotlivca, pričom sa stáva hodnotiacim prostriedkom (Hutcheon 2005: 36–37). Ironik často zastáva kontroverzné pozície, aj za miernou výpoveďou sa môže skrývať hlboké podložie negatívnych emócií či

1 To je charakteristické napríklad aj pre romány *Krv* (1991) a *Jeseň* (1995), ale dané texty vznikli už v iných spoločensko-politických (demokratických) podmienkach.

34 roč. 72, 2025, č. 1 agresívnych pohnútok. Ukazuje sa, že irónia (alebo cynizmus) sa dá považovať za istý spôsob obrany pred deprimujúcou skutočnosťou. Ide o prostriedok, ktorý predstavuje možnosť zaujať voči „vysokému“ negatívny postoj a subverzívne ho prehodnotiť (Hutcheon 2005: 39). V prípade analyzovaných románov R. Slobodu ide o subverziu založenú na negácii celistvosti a ostentatívnej problematizácii postavenia subjektu v literárnom texte.

Vnímanie irónie si vyžaduje istý stupeň kritického myslenia. Pre jej správne fungovanie v literárnej komunikácii je potrebné, aby autor aj príjemca mali skúsenosť s identickou či aspoň podobnou realitou a ideológiou (s oboma súčasne). Autor sa môže za iróniu aj skrývať, prípadne ju používať ako masku alebo akýsi „bezpečný priestor“, ktorý je však súčasne nebezpečným priestorom. Ambivalencia irónie spočíva takisto v jej súbežnej afirmatívnosti a deštruktívnosti (Hutcheon 2005: 26). V literárnej komunikácii je však nemenej dôležitý aj samotný príjemca – irónia totiž vzniká až v procese čitateľskej interpretácie. Ironik tak nie je jediným podmieňujúcim činiteľom, ktorý zabezpečuje sémantickú presnosť ironického postupu zobrazovania. L. Hutcheon v monografii *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (Hrana irónie. Teória a politika irónie, prvé vydanie 1995) uvádza niekoľko spôsobov, ktorými ironici môžu dopomôcť k porozumeniu takejto intencie; jedným z nich je napríklad vyzývanie interpreta „do akcie“, čiže v podstate nabádanie k hľadaniu alternatívnych významov (Hutcheon 2005: 143).

Wolfgang G. Müller vníma z historiografického hľadiska tri druhy irónie (uvádzané podľa Nünning 2006: 354-355). Prvým z nich je irónia ako rétorický trópus, *ironia verbi*, čiže irónia založená na nesúlade medzi doslovným významom „vypovedaného“ a významom, ktorý hovoriaci „vypovedaným“ zamýšľa. Druhý typ, *ironia vitae* (irónia ako životná forma), vychádza z podstaty sokratovských dialógov, je maskou nevinnosti a ignorancie nasadenou so zámerom dosiahnutia cieľa. Tretím typom irónie, ktorý neustále zdôrazňuje rozpor medzi ideálom a realitou, je *ironia entis*, ontologický spôsob irónie. Ide o romantický druh irónie, ktorý je založený na filozofických východiskách zasahujúcich do umenia všeobecne, literárnej kritiky, teórie či hermeneutiky (Horyna 2005: 158). V takýchto dielach čitateľ vníma nesúlad medzi dielom autora a autorským postojom k dielu, pričom dielo môže prostredníctvom „vysokého“ zakrývať „nízky“ obsah, môže obracať poriadok „na *ordo inversus*“ (Horyna 2005: 159). Tento postup je častý práve v textoch R. Slobodu. Na podklade polarít „vypovedaného“ a „nevypovedaného“ sa vytvára súbor akýchsi tretích, nadstavbových významov.

Richard Rorty rozdeľuje autorov (intelektuálov) na metafyzikov a ironikov (Rorty 1995: 89-107). Zatiaľ čo metafyzici siahajú po overenom slovníku a ich jazyk sa obracia na stereotypnosť, stabilitu a nemennosť, ironici sa pohybujú na periférii jazyka a skúmajú jeho pružnosť a hranice, snažia sa o tvorbu vlastného idiolektu, ktorý sa súčasne stáva sebazáchovným gestom. Ich prítomnosť a aktivita sú charakteristické najmä pre liberálnejšie prostredie, formujúce sa na periférii ideologického prostredia, ktoré sa tak javí ako nestabilné. Pozornosť sa sústreďuje najmä na dezintegráciu „overeného“ a nestabilitu zdanlivo jednoznačných protikladov. V kontexte slovenskej literatúry šesťdesiatych rokov 20. storočia nadväzuje na Rortyho rozdelenie Z. Prušková monografiou *Keď si*

tak spomeniem na šesťdesiate roky... (1994), v ktorej zaraďuje R. Slobodu do línie ironikov a poukazuje na to, že „aj vysoká, osobnosťou garantovaná literatúra býva inšpirovaná nízkymi podobami životnej skúsenosti“ (Prušková 2008: 11).

Narcis (1965)

Román *Narcis* sa na literárnej scéne objavil v čase politického a spoločenského uvoľnenia. V polovici šesťdesiatych rokov sa do centra pozornosti literatúry dostáva najmä problematika subjektu. Táto téma je prítomná v celej Slobodovej tvorbe, jej prostredníctvom sa spisovateľ dištancuje od poetologických noriem schematismu a tematizácie kolektívu, od potláčania individuality a vnímania spisovateľa ako svedomia národa. V danom čase sa otvárajú diskusie o individuálnej slobode jednotlivca, s čím súvisí aj „problematika autora ako tvorivého subjektu“ (Bílik 2008: 60). Spoločným znakom aktuálne vznikajúcich diel je tematizácia ľudskej každodennosti a jedinečnosti, v päťdesiatych rokoch potláčanej vplyvom ideológie, so zameraním na osobné a osobnostné problémy jednotlivca, vyplývajúce z odludštenosti režimu (Bílik 2008: 60–61). *Narcis* sa ukazuje ako dovriešenie, súčasne však aj popretie spoločenskej epiky, ako bola chápaná v predchádzajúcom desaťročí, a presúva pozornosť od budovania spoločnosti na „budovanie“ osobnosti. Z. Prušková román vníma ako „biografický experiment: „predel medzi životom a umením spraviť opäť raz neviditeľným“ (Prušková 2008: 61).

Pre román *Narcis* je príznačné striedanie rozprávačských perspektív, priamočiarosť sujetu je do veľkej miery narušaná reflexívnymi digresiami a mystifikujúcimi a snovými pasážami. Denníkovosť a fragmentárnosť úzko súvisia s prenikaním subjektu do prózy šesťdesiatych rokov, ide však aj o gesto vymedzenia sa voči konvenciám režimom preferovaných spôsobov literárneho zobrazovania. Fragment, úlomok, časť celku v literatúre poukazuje na rozpad, je teda metonymiou rozpadu sveta a umenia v ňom (Susini-Anastopoulousová 2005: 13). Naznačuje tiež neukončenosť, napriek tomu, že formálne vieme určiť začiatok a koniec (Nünning 2006: 680–681). Jurij Lotman chápe podstatu sujetu ako prekročenie hranice, čím sa hrdina dostáva do „antipola“. Aby bol sujet zavŕšený, musí hrdina s týmto „antipolom“ splynúť (Lotman 1990: 273), a teda neukončenosť, neuzavretosť sujetu naznačuje opak – jeho nesplynutie. Hrdina je v neustálom protipostavení, je v kontraste voči prostrediu či normám. O Slobodových hrdinoch hovorí Z. Prušková dokonca ako o hrdinoch v seba protipostavení (Prušková 2001: 38). S tým súvisí pojem „kríza subjektu“, prostredníctvom ktorého napríklad František Miko poukazuje na neriešiteľnosť konfliktu pozostávajúceho z kontrastu očakávaní a reality (Miko 1969: 167), čo sa dá chápať aj ako zastrešujúci pojem pre Slobodových večne sa hľadajúcich hrdinov.

Uvedené skutočnosti pripomínajú základnú charakteristiku tvorby autorov ironikov, a to dezintegráciu overeného a „vysokého“, ktorá má v tomto prípade podobu rozvratu príčinnno-kauzálnej štruktúry sujetu a jeho priamočiarej realizácie. Fikčný svet diela sa tak stáva len hypotetickým, jeho úplnosť a jednoznačnosť sú nesamozrejmé. Šesťdesiate roky sú pre R. Slobodu obdobím, keď skúma možnosti literatúry z rôznych hľadísk a experimentuje s nimi.

Rovnako subverzívne voči dobovým požiadavkám pristupuje k formovaniu protagonistu a využívaniu rozprávača. Tematický posun súvekej li-

36 teratúry k subjektu súvisí aj so zmenou postavenia autora, ktorý sa zjednocuje s rozprávačom a často aj so samotným protagonistom; vzniká akási „trojjednota rozprávač-protagonista-autor“, čo je podľa Z. Pruškovej sprievodným znakom fragmentárnosti diela (Prušková 2016: 176-177). Slobodov rozprávač mení perspektívy, osciluje medzi empatickým prístupom a dištancovaním sa. Sám istým spôsobom vstupuje do deja a stáva sa jeho súčasťou, čo je spôsobené najmä jeho personálnou formou, no nie je to absolútny postup. V prípade románu *Narcis* rozprávač pomenúva hrdinu veľmi výstižne – „náš filozof“, no zreteľný je polaritný význam takéhoto pomenovania. Je to trochu horkastá provokácia: Urban robotník je pomenovaný ako filozof individualista, nie je to pomenovanie korešpondujúce s aktuálnym stavom, no ironicky naráža na kontextuálne skutočnosti. W. G. Müller priamo usúvzťažňuje daný typ rozprávača s postupom ontologickej irónie (Nünning 2006: 354-355), čo sa pri románe *Narcis* potvrdzuje.² Aby sa takýto postup stal sémanticky nosným, je potrebná spolupráca čitateľa. Využívaním zvoleného typu rozprávača autor provokuje čitateľa a nabáda ho k aktivite, čo román v jeho fragmentárnej podobe ako celok posúva do roviny (ironickej) hry.

Podobne sa autor stavia k formovaniu protagonistu – i ten je do diela prenesený len fragmentárne, cez akési torzo, ktoré autor vytvára prostredníctvom jeho zasadenia do prostredia a situačného kontextu či (v prípade introspekcií) myšlienkového kontextu. Reálne kontúry dostáva až v čitateľských interpretáciách, čo si všíma aj D. Hodrová: „každý čtenář tím, že při své konkretizaci postavy [...] doplňuje ‚místa nedourčenosti‘ po svém, konstruuje de facto poněkud jinou postavu“ (Hodrová 2001: 557). Takýto typ postavy (aj s ohľadom na rôznorodosť čitateľských interpretácií) vedie v spojení s fragmentárnou podobou diela k heterogénosti a diskontinuite sujetu.

Hrdinom románu *Narcis* je Urban Chromý, ktorý zanechá štúdium filozofie a odíde pracovať do Ostravy, aby našiel sám seba. Táto iniciačná snaha sa hneď v úvode javí ako pomerne paradoxná, obzvlášť v súvislosti s tendenciami šesťdesiatych rokov k literárnemu zobrazovaniu individuality a popieraním kolektívnosti. Individualista Urban odchádza do „stádovitého“ prostredia továrne, aby sa stal členom kolektívu, obýčajným robotníkom. Takýmto obráteným postupom R. Sloboda zintenzívňuje problematiku subjektu, ironicky ju prevracia, čo vyvoláva dojem celkovej relativizácie doposiaľ samozrejmeho „socialistického“ hrdinu, pričom v istom zmysle môže ísť aj o destabilizáciu. V tom je podstata irónie: využívanie jazyka „hlavného prúdu“ zabezpečuje dielu dlhšiu existenciu, čo podľa L. Hutcheonovej tiež zvyšuje šance na jej pochopenie (Hutcheon 2005: 29). Ukazuje sa potreba pevného, no súčasne dynamického vzťahu autora a čitateľa, ktorí sa na tvorbe „nadstavbového“ ironického významu podieľajú rovnakým dielom; bez čitateľových znalostí kontextu pomerov doby, v ktorej román vznikol, by tento sémanticky významný moment zostal pravdepodobne nepochopený alebo sémanticky len čiastočne rozvinutý či vôbec nerozvinutý.

V súvislosti s analyzovanou problematikou je významný aj samotný motív Urbanovho odchodu – hľadanie seba. Cesta spojená s vnútornou pre-

2 Podobne k hrdinovi pristupuje aj rozprávač románu *Britva* (1967). Označuje ho ako „náš výrastok“ alebo „náš žiarlivý hrdina“, čo v kontexte románu vyznieva ako kruté zosmiešňovanie hrdinu zakrývané privlastňovacím zámenom, ktoré vyvoláva empatiu.

menou je jednou zo základných charakteristík hagiografických žánrov, ale napríklad aj výchovného románu. Urbanova úvodná iniciačná snaha pripomína znaky iniciačného románu, ktorý Michail M. Bachtin považuje za jednu z modifikácií barokového románu, takzvaný román skúšok (Bachtin 1980: 159-165). Urban je počas ostravského pobytu skutočne vystavovaný sérii skúšok, za skúšky sa dajú označiť napríklad nádejné intímne príležitosti – ich neúspešné vyriešenie však spôsobuje „ochladnutie“ úvodných iniciačných snáh. Román sa tak – trpkou ironicky – stáva antiiniciačným. Vznešene pôsobiaci motív odchodu sa mení na záverečné konštatovanie: „roky, ktoré prežil mimo domova, sú jeho prehrou“ (Sloboda 2014: 218). Iniciácia (a voči nej antagonistická pointa) tak nie je len rámcom románu, Urbanova neschopnosť naplniť úvodné iniciačné snahy sa stáva sémantickým spojivom diela. Kľúčom k dekódovaniu ironie v románe je tiež Urbanovo priezvisko – Chromý, ktoré v sebe koncentruje istú sociálnu indisponovanosť.

R. Sloboda sa vo svojich románoch zaoberá najmä kontradikciou ontológie človeka a jeho spoločenským (či intelektuálnym) bytím (Prušková 2008: 51), čím zaujíma nepretržité reflexívne postavenie. Reflexie sú zamerané v širšom zmysle najmä na neustále prehodnocovanie a znovuvytváranie problému tvorby v súvislosti s otázkami osobnostného sebahodnocovania. Aj *Narcis* je týmto typický – je štandardne definovaný ako próza subjektu, no subjektivita je nestabilná, protagonista neustále prechádza procesom sebautvárania a sebahodnocovania, subjekt si sám seba uvedomuje, no súčasne o sebe pochybuje, nie je sám pre seba samozrejímavý. V románe vystupuje do popredia sujetové usporiadanie, ktoré je v dôsledku svojej reflexívnej „redundancie“ nositeľom estetickú kvalitu diela, pričom dej pozostáva len zo základného pohybu v priestore, ktorý sa tiež realizuje len v reflexiách protagonistu, vo svojej hlbokaj podstate neustále premýšľajúceho. Aj diskurzívne epizódy (výstup na Horu Premenenia či rozhovor Hegela so Spinozom) odkazujú na bohatý vnútorný život hrdinu a v kontexte diela majú tieto výrazne surrealistické prvky presah do sebatvorby. Podľa Pavla Matejoviča je problém subjektu vo všeobecnosti úzko prepojený s postavou mytologického Narcisa (Matejovič 2013: 142). Subjekt determinuje smerovanie diela, je centrom, od ktorého sa jednotlivé fragmenty sujetu odvíjajú a subjekt formujú. R. Sloboda však mytologické zaľúbenie sa do vlastného odrazu sémanticky prevrátil – namiesto pocitu veľikášstva operuje s „uvedomením si vlastnej neidentifikovateľnosti“ (Matejovič 2013: 142), a teda aj názov románu je posunutý do ironickej roviny. Označenie nezodpovedá označovanému: *Narcis* je antinarcistický. Spisovateľ ním podľa vlastných slov chcel zistiť, „čo za prelud to v sebe človek obdivuje“ (Sloboda 1988: 42), čím sa román stáva experimentálnym aj v tomto zmysle.

Sémantická štruktúra románu sa tak každou motivickou a tematickou rovinou odvíja od kľúčového pojmu potreby hľadania vlastnej individuality, ktorá je však ironicky podriadená túžbe po kolektívnosti, a hoci sa epizódy a reflexie odvíjajú od centra, ktorým je subjekt protagonistu, ten sa vzpierajú sebadefinovaníu a konštatuje nenaplnenie vytýčeného cieľa.

Podobný problém R. Sloboda často tematizuje aj vo svojich denníkových zápisoch, čím sa sám dostáva do kontroverznej pozície. Predstava „vysokého“ postavenia spisovateľa sa u neho dostáva do ostrej konfrontácie s realitou,

38 v ktorej autora podľa jeho slov literatúra nikdy skutočne nezaujímal (Sloboda 2002: 282) a je z písania „hrozne deprimovaný“ (Sloboda 2002: 411). Vzniká silný rozpor medzi očakávaným (ideálom) a realitou, čo v spojení s uvedenou rozporuplnosťou Urbanovho konania v súvislosti s príchodom do Ostravy pripomína základný pôdorys romantických textov. K tomuto tvrdeniu prispieva aj odhaľovanie fikčnosti zobrazovaného prostredníctvom postupov parabázy, oslošovania čitateľa a pozývania ho na spoluprácu. V dôsledku toho sa literárny text stáva do istej miery hrou, ilúzia fikcie je narušená. To dokazuje, že ide o ironický paradox stojaci na ontologickom základe.

V danom kontexte je rozhodne významný aj fakt, že Urbanov odchod a zanechanie štúdia filozofie je autobiografickým prvkom. Takéto sebareferenčné momenty v dielach R. Slobodu majú za následok neustálu osciláciu textu medzi „skutočným“ a „vymysleným“, istú mystifikáciu a hru s čitateľom, v ktorej ide o dotýkanie sa hraníc estetického „vysokého“, a tým aj o ich spochybňovanie. „Skutočné“ by totiž mohlo narušiť estetickú funkciu textu, v prípade R. Slobodu je však inšpirácia „skutočným“ do istej miery sebazáchovná. Autor sa podrobuje sebakritike, čo sa podľa Z. Pruškovej dá interpretovať ako „nástočivé, takmer terapeutické eliminovanie (odpisovanie) frustrujúceho zážitku existencie“ (Prušková 2001: 13).

K subverzii tradície, ktorá je jednou zo zakladajúcich funkcií irónie, často dochádza priamym využívaním jazyka „hlavného prúdu“, ktorý sa však konotačne dostáva do významovej opozície, čím dochádza k deštrukcii konvencie prostredníctvom jej vlastných prostriedkov. R. Sloboda však siaha nielen po dobových vyjadrovacích prostriedkoch (od individuality ku kolektívite). Jednou zo základných charakteristík Urbana (aj ďalších Slobodových protagonistov) je oscilácia medzi vierou a ateizmom a tendencia k neustálemu spochybňovaniu a zároveň hľadaniu Boha. Autor sa tak dotýka aj tradície v širšom zmysle, presahujúcej dobový kontext – v relatívne vysokej miere využíva kresťanské motívy. Ide napríklad o hrdinovú sebaštylizáciu do polohy Ježiša Krista: „Urban pozrel k nebu a povedal svojim učeníkom: Kráľovstvo nebeské je podobné horčičnému zrnku“ (Sloboda 2014: 28). Vzápätí však podobenstvo aktualizuje a dopĺňa na základe asociatívnosti, surrealistickej imaginatívnosti: „Najmenšie zo všetkých semien rozrastie sa na mohutný strom, takže vtáci nebeskí priletujú a bývajú v ňom. Po jeho kôre putuje osa, v jeho tieni je dobre pútnikom, kvetom a trávou. Kvitne ľalia Panna, ale i Matka, ľalia azyl a počiatok ticha, perfektná, pretože množivá studnica halucinácií, mravcova búdka proti vetru...“³ (Sloboda 2014: 28). Jeho sebaštylizácia pokračuje:

„Keď si v aule všetci posadali, Urban sa sklonil k mikrofónu a povedal:
,Či ste o mne nečítali:
,... a on vás spasí.
Bude nosiť striebornú členku,
logika mu je milenkou?‘“ (Sloboda 2014: 29).

3 Citácia pripomína 31. – 33. verš z 13. kapitoly Evanjelia podľa Matúša.

Využívanie biblického jazyka má v spojení s asociatívnosťou a imaginatívnosťou jasne subverzívny podtón. V kontexte románu pôsobia takéto prvky ako stupňovanie (ironicky) kultivovaného „vysokého“ jazyka až na úroveň prejavu pripomínajúceho glosoláliu, ktorá vychádza zo stavu istej náboženskej eufórie, paradoxne zvýrazňujúcej Urbanov ateizmus. Následne je situácia vygradovaná Urbanovým vystúpením na Horu Premenenia: „Rozhodli sa, že vyčkajú, až slnko sadne nižšie, a potom vystúpia na Horu Premenenia“ (Sloboda 2014: 37). Urbanov výstup má opäť oporu v Biblii (Evanjelium podľa Matúša, 17: 1-13). Ide o príbeh Ježišovho premenenia v prítomnosti Mojžiša a Eliáša, v ktorom sa trom Ježišovým učeníkom prihovril Boh s výzvou, aby Syna poslúchali. Aj Urban je v spoločnosti troch ľudí: chlapca Lea, Anjela a Alberta. V súvislosti s Urbanovou predchádzajúcou sebaštylizáciou je nápadná aluzívnosť na Bibliu degradovaná na úroveň prostriedku „narcistického veľikášstva“, ktoré je ale konštatovaním hrdinu v závere románu rovnako negované.

V románe *Narcis* ide v konečnom dôsledku vždy o rozpor medzi vysokým a nízkym, túžbou a realitou. Dochádza k narušaniu základných väzieb medzi „označujúcim“ a „označovaným“, čo odporuje semiotike v jej najvšeobecnejšom zmysle. Román tak vystupuje ako kompaktný znak kódovaný v systéme irónie založenej na ontologických východiskách, ktorý „vznešeným označujúcim“ zakrýva „nihilistické označované“. Napríklad názov kapitoly *Pokus o smrť v duši* má „vysoký pôvod“, pochádza z románu Jeana-Paula Sarrtra *Smrť v duši* (1949). Sartrova hypotéza, že existencia je voči jej zmyslu prvotná, pričom zmysel vzniká v dôsledku jeho aktívneho kreovania počas života, tu však naráža na neúspešné snahy Urbana Chromého nájsť zmysel života. Aj názvy románových kapitol fungujú ako „kúsky skladačky“, fragmenty celku, ktorým R. Sloboda tematizuje sociálne frustrovaného človeka, pričom je ovplyvnený „existenciálnym vnímaním a hodnotením ľudskej socializačnej dispozície“ (Prušková 2008: 53).

Rozum (1982)

Jednotlivé texty R. Slobodu sú si tematicky veľmi blízke, v dôsledku čoho je jeho románové dielo často označované ako „veľký text jedného života“ (Prušková 2016: 23). Jednotlivé romány tohto „veľkého textu“ možno vnímať ako určité fragmenty aj hrdina románov je pomerne „univerzálny“. Jeho základnou charakteristikou naprieč textami je intenzívna reflexívnosť a z nej prameniaca neustála sebatvorba, ktorá sa podľa Z. Pruškovej realizuje ako „zdanlivo ‚odvrátená‘ tvár pozitívnej socializácie“ (Prušková 2008: 63). Hrdinovo pozorovanie seba a najbližšieho okolia je východiskom pre Slobodove texty typického „filozofovania“, no úvahy vo veľkej väčšine ústia do obviňovania hrdinovho okolia z jeho vlastnej neschopnosti presadiť sa či zaradiť sa (to je však v románoch rozvinuté v rôznej miere). Výsledkom konania a prežívania postáv je ich prechod do samoty, „outsiderstva“ či vytvorenie spoločenskej alebo osobnej stigmy. Tá je teda prirodzeným dôsledkom ontologického protikladu: hrdinove iniciačné snahy sú od začiatku predurčené k porážke – budú negované. Z. Prušková v tejto súvislosti dodáva, že „slobodovský zápas o autenticitu, sociálne plnohodnotnú osobnosť, zostáva neustále nedobojovaný, v dôsledku čoho je Slobodov hrdina vystavený ustavičným sociálnym prehrám za cenu všeludsky platných etických víťazstiev“ (Prušková 2008: 63).

Pri románe *Rozum* sa pomerne často poukazuje na problematiku autobiografickosti. Autobiografické prvky v diele nie je možné interpretovať ako priamy záznam autorovej skutočnosti, pretože ide vždy o texty s primárne estetickou funkciou. No práve takýto postup – zdanlivý prepis vlastného života a vlastných myšlienok prostredníctvom postavy – je efektívnym nástrojom na nepriamu kritiku či reflexiu doby a spoločnosti. *Rozum* je krokom od socialisticko-realisticky jednoznačného, v istom zmysle pomerne jednostranného zamerania literárnych textov, z tohto uhla pohľadu sa dá vnímať ako forma protestu.

Irónia sa pre svoju zložitosť a sémantickú nejednoznačnosť stala „elitárskou“ a vnímala sa ako výsada intelektuálov. Na jej základe možno vzhľadom na určité sociálne skupiny hovoriť o póloch inkluzívnosti a exkluzívnosti. V súvislosti s polarizáciou inkluzívnosti a exkluzívnosti autorov vzhľadom na kultúrno-spoločenské dianie sa aj hrdina románu *Rozum* dostáva do kontroverzej pozície. Je scenáristom, priamo sa zúčastňuje kultúrneho života, čo predpokladá jeho „vážnosť“ (elitárstvo), zamestnanie je však preňho zdrojom nešťastia. Opakovane vyjadruje svoju frustráciu: „A pomyslel som si, že smrť ma raz oslobodí nielen od manželky, ale aj od tejto hnusnej roboty“ (Sloboda 2005: 229). Ide o autobiografický prvok, čo dokladajú denníky R. Slobodu. Podľa vlastných slov bol pri písaní limitovaný neustálym premýšľaním, čo si autorsky môže dovoliť a čo by už cenzúra neprijala: „Veď ako môže vlastne dnes a predtým vôbec mať čestný človek [...] záujem o publikovanie, keď vlastne nie je sloboda slova? Keby som vedel robiť hocičo, čo by ma uživilo, nepísal by som“ (Sloboda 2002: 282). Autor je teda inkluzívnou súčasťou kultúry, no súčasne sa z nej sám vylučuje. To však platí aj pre scenáristu: vyčleňuje sa aktívne – explicitnými vyjadreniami o nespokojnosti v práci, ale aj implicitne – nechutou tvoriť. V románe *Rozum* sú vyjadrenia o nechuti k práci či tvorbe pomerne časté: „Bol som na seba nahneváný. Keby som text toľko nerozťahoval, mohol som námet napísať na jeden dúšok, a už by som sa tým nemusel zaoberať. Lebo keď si predstavím tie mesiace roboty, ktorá ma čaká ešte so scenárom!“ (Sloboda 2005: 210). Scenárista je po návrate z nemocnice nešťastný, lebo musí „znova žiť a pracovať“ (Sloboda 2005: 10), núti sa do písania scenára a samotná práca mu je utrpením. Jeho neschopnosť prinútiť sa k práci (písaniu) prechádza až do frustrácie. Staví sa do pozície nepochopeného génia, ktorého všetci vyrušujú a ktorý nemá priestor na prácu. Prípadné neúspechy dáva za vinu okoliu, to sa musí pokoriť a „poslúchať“. V spojení s fragmentárnou a do veľkej miery reflexívnou formou sa román stáva pre autora priam sebazáchovným aktom. *Rozum* teda v tomto ohľade predstavuje opovážlivé gesto, ktorým sa R. Sloboda vymedzuje voči konvencii – tento prvok označuje L. Hutcheon za jednu zo základných funkcií irónie (Hutcheon 2005: 48). Aj napriek hrdinovmu nesúhlasnému postoju však jeho snahy, prípadne činy zostávajú len „výkrikom do tmy“ bez reálneho efektu, pretože je skôr či neskôr donútený akceptovať spoločenské pravidlá. Napriek nechuti k tvorbe či vedomému dištancovaniu sa od spoločenského či kultúrneho života a dobrovoľnému zaujatiu outsiderského postavenia je možné považovať protagonistu za intelektuála.

Nechuť k tvorbe sa však v neskorších Slobodových románoch po zmene režimu v roku 1989 vytráca, na základe čoho je možné uvažovať, že táto téma mohla byť dôsledkom konkrétnej spoločensko-politickej situácie. Podľa

Z. Pruškovej sa „vytratila [...] potreba seba proti-postavenia voči spoločnosti, voči neprijateľnej inakosti neautentických názorov a postojov“ (Prušková 2001: 38), v dôsledku čoho majú texty viac denníkový či esejistický charakter, vyznačujú sa početnými opismi a reflexiami a „stávajú sa čoraz zreteľnejšími aj na tematickej, motívickej a fabulačno-naračnej úrovni“ (Prušková 2001: 38). Spisovateľ sa vzdáva (seba)íronie a obnažuje sám seba – „náš hrdina“ sa vytráca a najmä v románe *Jeseň* (1995) sa trpké konštatovania zlej situácie presúvajú k pólu zmierenia sa s nimi, stráca sa aj tematizácia nechuti k tvorbe.

Román *Rozum* nie je veľmi bohatý na akciu, v popredí je dynamika protagonistovej osobnosti. Ako konštatovala Viera Žemberová: „málo sa udeje, ale dostatočne sa hovorí priamo i nepriamo [...] o všetkých okolnostiach, aké k akémukolvek postoju, rozhodnutiu alebo činu viedli...“ (Žemberová 2010: 25). Hrdina v pointe skladá svoju masku. Román so svojou zložitou stavbou v dôsledku množstva reflexívnych pasáží či iných digresíí v závere odhaľuje protagonistu, ktorý priznáva definitívnu porážku: „otupenosť citov, ktoré sa mi motajú v hlave, to je smrť. Som zabitý človek“ (Sloboda 2005: 303).

Je to paradoxná pointa. Napriek „smrti“ hrdina „žije“ ďalej, čo Peter Zajac chápe ako bezprostredné vyjadrenie neschopnosti byť človekom (Zajac 1983: 28-29). Scenáristovi dáva autor výsadu intelektuála, ktorý siaha po hlbokých filozofických úvahách a disponuje bohatým vnútorným životom, no ten mu je, zdá sa, len na príťaž. Opäť tak dochádza k rozporu „označujúceho“, čiže postavenia scenáristu a jeho vznešenej, intelektuálnej podstaty, a „označovaného“, a síce skutočne prežívaného, žitého. Práve to je kľúčom k interpretácii názvu románu. Hrdina – neustále premýšľajúci a podrobujúci filozofickej analýze takmer všetko, s čím príde do kontaktu – sa stáva obeťou vlastnej reflexívnosti. Jeho rozhodnutie konať s rozumom a postaviť racionalitu na piedestál vedie k impulzívnym reakciám a k „útrpám z rozumu“. „Vysoké“, to jest nadmerný intelekt a filozofické sklony protagonistu, sa stáva príčinou trápenia, čo v konečnom dôsledku pojem rozumu trpkó nihilizuje a posúva do ironickej roviny. Motív rozumu chápe Z. Prušková ako zdroj eticko-intelektuálnej seba projekcie (Prušková 2008: 61-62). Hrdina, spoliehajúci sa na vlastný rozum, je však napokon vlastným rozumom „zahnaný do kúta“, vypomstí sa mu „slepá dôvera v kontrolovanú rozumovú činnosť“ (Prušková 2001: 29).

Inak povedané, hrdina románu *Rozum* je vo svojej podstate symbolom, ktorý poukazuje na rozdvojenosť ľudskej osobnosti. Motív dvojníctva je v literatúre široko tematizovaný, poukazuje na také momenty v introspekcii, ktoré sa týkajú sebareflexie – človek vníma seba vždy s určitým odstupom, nazerá na seba ako na svojho dvojníka či svoj odraz v zrkadle. V chápaní D. Hodrovej je dvojníctvo inkoherenciou postavy, ktorá je okrem iného výsledkom vedomia, že náš odraz je možné poznať len čiastočne. Medzi odrazom (dvojníkom) a „pravým ja“ je totiž vždy istý odstup, ktorý toto priame poznanie znemožňuje (Hodrová 2001: 553). Introspekciu v súvislosti s nemožnosťou úplne poznať dvojníka (rodiaceho sa v reflexiách) tematizoval napríklad už Fiodor M. Dostojevskij v románe *Dvojník* (1846): čím hlbšie do introspekcii sa postava dostáva, tým sa čitateľovi zdá jej konanie absurdnejšie, a dvojník tak akoby strácal spojenie s „pravým ja“, čo tematizuje aj R. Sloboda.

Slobodov rozprávač je teda aj v dôsledku varírovania motívu dvojníctva nespoľahlivý – deklarované správanie protagonistu nekorešponduje s jeho vnútornými úvahami. Je to v rozpore s očakávaným a tradičným: vznešené pohútky hrdinu sú ironicky „zmarené“ jeho protichodným konaním. To umožňuje definovať *Rozum* ako román s postmodernými prvkami.

Postmoderna sa ako nový umelecký smer začala v literatúre etablovať v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Podľa Tibora Žilku sa irónia (a paródia) v literatúre vyskytovala odjakživa, nebola však dominantnou estetickou kategóriou, takou sa stala práve v období postmodernity (Žilka 2012: 132). Charakteristickými znakmi postmodernity sú okrem iného zvýšený dôraz na akciu čitateľa a recepciu, metafikcia vytváraná najmä autoreferenčnosťou alebo sebareflexivitou, čitateľ vedome vníma fikčný svet ako autorom vytvorený konštrukt (Nünning 2006: 501-502). Narácia môže mať viacero podôb, napríklad Franz Stanzel odlišuje dva typy: telling (rozprávanie) a showing (zrkadlenie). V románe *Rozum* vystupuje do popredia najmä stratégia showing, ktorá „reálnosť“ a pravdivosť textu spochybňuje a čitateľ si uvedomuje, že text je „vymyslený“ (Stanzel 1958: 65-66). Stratégiu showing (zrkadlenie) v textoch R. Slobodu potvrdzujú početné sebareflexívne prvky, ktoré nevytvárajú dojem „fikčnosti“. Podľa Stanleyho J. Grenza niektorí postmodernistickí autori kontrastujú realitu a skutočnosť tým, že sa do diela sami vložia (Grenz 1996: 29), čo má v prípade štylizovanej autenticity v románe *Rozum* podobu vysokej miery reflexívnosti a sebareferenciality. Naznačuje to, že Slobodov román je založený na princípoch metafikcie, čo sa potvrdzuje najmä odhaľovaním vytvárania fikcie v procese hrdinovho písania scenára. Veľkú časť románu tvorí opis práce hrdinu scenáristu, pričom scenár sa v beletrizovanej podobe prelína s textom románu, no rozprávač opakovane „uistuje“ čitateľa, že ide o scenár, nie o realitu textu. Lubomír Doležel však tvrdí, že literárny text je založený na výhradnej fikčnosti zobrazovaného, formujúc tak fikčný svet (Doležel 2003: 163). Spomenutým postupom priameho odkazovania na „nefikčnosť“ dochádza k anulovaniu takto chápanej koncepcie naratívneho textu.

Jedným zo základných a spoľahlivo identifikovateľných znakov irónie v umeleckom texte je parabáza, explicitné poukazovanie na fikčnosť napísaného.⁴ Dôsledkom parabázy sa prostredníctvom rozprávača dekonštruuje fikčnosť textu, čo potvrdzuje využívanie stratégie showing (zrkadlenia); ide priam o juxtapozíciu, ktorá je aj podľa S. J. Grenza jedným z výrazných znakov postmodernistických postupov (Grenz 1996: 28-29). Na takýto postup (tematizáciu tvorby) poukazuje aj D. Hodrová: podľa nej prostredníctvom tematizácie tvorby dochádza k už spomínanej hre s čitateľom (k jeho vyzývaniu „do akcie“), ktorá je už sama osebe založená na irónii (Hodrová 1989: 31-41). Postmodernizmus a irónia sú teda úzko prepojené. Už štylizovaná autenticita môže byť vo svojej podstate ironická, a to v tom zmysle, že do istej miery dekonštruuje fikčnosť diela. Podľa Jeana-Françoisa Lyotarda naratívne funkcie strácajú svoje funkčné zložky – „veľkého“ hrdinu, „veľké“ nebezpečenstvá, „veľké“ ciele. Nahrádzajú ich naratívne jazykové prvky, ale takisto opisné alebo reflexívne pasáže (Lyotard 1984: 24).

4 Uvedenej problematike sa venuje napríklad Paul de Man (Man 1996: 178).

V románe *Rozum* sa juxtapozícia realizuje napríklad takto: „Na tomto mieste som prerušil prácu na Donovi Juanovi zo Žabokriek. Tu som sa zamotal. Bol som spokojný, že som dostal situáciu do tejto podoby, ale keď sa budem priveľmi ponáhľať, všetko pokazím“ (Sloboda 2005: 217). V spojení s nabádaním čitateľa k aktivite, jeho priamym oslovovaním a zdôraznením jeho postavenia je vyčlenenie „textu v texte“ aj napriek grafickému neodčleneniu zrejmé: „Ako som písal tieto scény, dozvie sa trpezlivý čitateľ v nasledujúcich kapitolách“ (Sloboda 2005: 217).

Názov scenára Don Juan zo Žabokriek poukazuje tiež na ironické „prevzatie“ a parodické znovu-komponovanie známeho príbehu Dona Juana (Dona Giovanniho). Podobne pracuje R. Sloboda aj s aluzívnymi odkazmi na iné texty. Napríklad pri románe *Narcis* uvádza: „keď bolo treba, odpísal som z nejakej knihy celé vety, ako napr. pri rozhovore hrdinu Urbana s Hegelom [...]. Predpokladal som, že tým vzruším znalcov Hegela, ktorým sa bude toto vloženie „priamej reči“ páčiť“ (Sloboda 1988: 39).

Rozum ako román, ktorý sa v otázkach autobiografickosti nachádza na poli kontroverzie a je často chápaný ako akási „arteterapia“⁵ autora, sa stáva prostriedkom istej hry autora s čitateľom. Práca hrdinu scenáristu spočívala aj v neustálom prepracovávaní scenára a prehodnocovaní jednotlivých častí textu. Práve táto znovutvorba je paralelou k vnútornému životu protagonistu. Vedomie necelistvosti a neúplnosti scenára, ktorý si stále vyžaduje „dotvorenie“, sa v istom zmysle dá usúvzťažniť s fragmentárnou (necelistvou, neúplnou) podobou románu. Fragmentárnosť zasahuje do každého plánu diela: zasahuje nielen jeho formu, ale je aj jednou zo základných povahových čŕt protagonistu.

Záver

„Vznešená irónia“ R. Slobodu je v slovenskej literatúre špecifickým fenoménom. Relativizovanie a prehodnocovanie vysokého a nízkeho vedie k vytváraniu ďalších, „nadstavbových“ významov. Z. Prušková v súvislosti s tým konštatuje, že Slobodovo budovanie literárnych textov „na princípe vnútorných paradoxov medzi poznaným a zobrazeným“ (Prušková 2008: 57) sa prejavuje ako „nepomer medzi motivicko-fabulačným a sujetovokompozičným plánom literárneho diela“ (Prušková 2008: 57), istou fragmentárnosťou, čo interpretované romány *Narcis* a *Rozum* jednoznačne potvrdzujú. Irónia R. Slobodu má základ v ontologickej irónii, *ironii entis*, ktorá sa zvykne označovať aj ako romantická irónia.⁶ Aj Detlef Kremer za jeden zo základných znakov textov, ktoré nesú prvky romantickej irónie, považuje fragmentárnosť. Uvádza tiež, že romantická irónia nik-

5 Valér Mikula nazval Slobodovu tvorbu „arteterapiou“ (Mikula 2014: 236), podľa neho prozaik tvorí najmä „kvôli sebe“, je to akt sebazáchovy. V denníkovom zápise z 8. augusta 1981 R. Sloboda píše: „Pre mňa je písanie určitým oslobodzovaním sa od zlých duchov, liečením“ (Sloboda 2002: 28). Aj denníkové zápisky sú v rokoch 1979 – 1982 zredukované, čo azda môže naznačovať, že písanie románu *Rozum* bolo pre autora istou náhradou za písanie denníka.

6 Typickým autorom využívajúcim tento druh irónie je španielsky spisovateľ Miguel de Cervantes (1547 – 1616), k obdivu ktorého sa R. Sloboda vo svojich denníkoch a v knihe *Pokus o autoportrét* (1988) niekoľkokrát priznáva. Cervantes vo svojich dielach zdôrazňoval rozpor medzi ideálom a skutočnosťou, jeho rozprávač zaujíma silný ironický postoj (parafrázované podľa Nünning 2006: 354). R. Sloboda konštatuje, že Cervantes v istom ohľade polemizoval s dobou, čím sa aj on sám (ako autor) dostal do podobnej pozície (Sloboda 1988: 49).

- 44 dy neoznačuje jednu špecifickú výpoveď, pretože ide výhradne o vzťah medzi jednotlivými výpoveďami, ktoré prepájajú poeticky-asociatívnu obraznosť s filozofickou diskurzivitou (parafrázované podľa Nünning 2006: 680-681). „Veľký text jedného života“ R. Slobodu tak vystupuje ako jeden celistvý znak v systéme romantickej irónie.

Pramene

- SLOBODA, Rudolf, 1988. *Pokus o autoportrét*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- SLOBODA, Rudolf, 2002. *Z denníkov*. Vybrali a zostavili Eva Jenčíková, Zora Prušková a Viera Prokešová. Bratislava: Slovenský Tatran. ISBN 80-222-0504-4.
- SLOBODA, Rudolf, 2005. *Rozum*. Bratislava: Petit Press. ISBN 84-9189-025-8.
- SLOBODA, Rudolf, 2014. Narcis. In SLOBODA, Rudolf. *Narcis a iné*. Výber zostavila, komentáre, vysvetlivky, kalendárium života a diela a doslov napísala Zora Prušková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 19-218. ISBN 978-80-8101-766-7.

Literatúra

- BACHTIN, Michail Michajlovič, 1980. *Román jako dialog*. Preložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon.
- BÍLIK, René, 2008. *Duch na reťazi*. Bratislava: Kalligram. ISBN 978-80-8101-028-6.
- DE MAN, Paul, 1996. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-2204-3.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- GRENZ, Stanley James, 1996. *A primer on postmodernism*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishings. ISBN 978-0802-808646.
- HODROVÁ, Daniela, 1989. Román jako otevřené dílo. *Poetika románu* Umberto Eca Jméno růže. *Estetika*, roč. 26, č. 1, s. 31-41.
- HODROVÁ, Daniela, 2001. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-140-1.
- HORYNA, Břetislav, 2005. *Dějiny rané romantiky*. Praha: Vyšehrad. ISBN 80-7021-810-X.
- HUTCHEON, Linda, 2005 [1995]. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Taylor & Francis e-Library. ISBN 0-203-35925-9.
- KRITICI diskutují o Slobodovom Rozume, 1983. Prispeli: V. Šabík, V. Mikula, P. Palkovič, K. Rosenbaum, S. Šmatlák, J. Števček, P. Zajac, R. Sloboda. *Rom-boid*, roč. 18, č. 2, s. 14-32.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič, 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Preložil Milan Hamada. Bratislava: Tatran. ISBN 80-222-0188-X.
- LYOTARD, Jean François, 1984. *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 0-7190-1450-6.
- MATEJOVIČ, Pavel, 2013. Podoby Narcisa v autobiografických textoch. In TARANENKOVÁ, Ivana, ed. *Možnosti autobiografickosti*. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, s. 141-150. ISBN 978-80-8876-22-5.

- MIKO, František, 1969. *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- MIKULA, Valér, 2014. Mladosť silnejšia ako smrť. In SLOBODA, Rudolf. *Hudba*. Bratislava: Ikar, s. 235-239. ISBN 978-80-551-4007-0.
- NÜNNING, Angsar, ed., 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Preložili Zuzana Adamová a Aleš Urválek. Brno: Host. ISBN 80-7294-170-4.
- PRUŠKOVÁ, Zora, 2001. *Rudolf Sloboda*. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-395-3.
- PRUŠKOVÁ, Zora, 2008. *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Bratislava: Ars poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-89-283-13-2.
- PRUŠKOVÁ, Zora, 2016. *Ako si porozumieť s literatúrou. Niekoľko poznámok o vzťahu medzi autorom, rozprávaním a žánrom v modernej próze*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-099-5.
- RORTY, Richard, 1995. Púť pragmatizmu. In ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine. *Interpretácia a nadininterpretácia*. Preložila Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa, s. 89-107.
- STANZEL, Franz, 1988. *Teorie vyprávění*. Preložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon.
- SUSINI-ANASTOPOULOVOVÁ, Françoise, 2005. *Fragmentárne písanie*. Preložila Mária Vargová. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-752-5.
- ŽEMBEROVÁ, Viera, 2010. K poetike (prozaickej) postavy v autorskej stratégii. *Slavica litteraria*, roč. 13, č. 1-2, s. 23-32. ISSN 1803-7399.
- ŽILKA, Tibor, 1987. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran.
- ŽILKA, Tibor, 2012. Metafikcia v slovenskej postmodernej próze. In POSPÍŠIL, Ivo – ŠAUR, Josef – ZELENKOVÁ, Anna, ed. *Postmodernismus: smysl, funkce a výklad (jazyk, literatura, kultura, politika)*. Brno: Masarykova univerzita, s. 131-138. ISBN 978-80-210-5903-0.

Mgr. Romana Antalová
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity
Priemyselná 4
P. O. BOX 9
918 43 Trnava
Slovenská republika
E-mail: romana.antalova@tvu.sk