

Tvorba I. Kadlečíka na pozadí deväťdesiatych rokov

PAVEL MATEJOVIČ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Medzi pátosom a iróniou

Medzi témy, ktoré rezonujú v literárnom diskurze deväťdesiatych rokov, patrí kritické vyrovnávanie sa s problémom pátosu. Odmietanie tejto literárnej štylizácie súvisí nielen s nástupom subverzívnej, „ironicky hravej“ postmodernej a zmenenej literárnej optiky (problematická tradičných predstáv o literatúre a nedotknuteľnosti jej tvorcov, rúcanie národných mýtov, diskusie o novom postavení spisovateľa v spoločnosti, nekonvenčné interpretačné postupy), ale je de facto pokračovaním tej línie, ktorá sa v rôznych žánrových formách objavuje v širšom literárno-historickom kontexte. Napríklad o prítomnosti pátosu v súvislosti s tvorbou Vajanského už v tridsiatych rokoch píše A. Matuška, pričom poukazuje najmä na jeho idealizujúcu a idolizujúcu funkciu: pátos harmonizuje vesmír, sentimentalizuje, abstrahuje, teologizuje a moralizuje. O Vajanského prozaickej tvorbe hovorí: „Keď mu zlyhajú prostriedky, smerujúce k nadnášaniu zvláštneho rázu, zvláštneho, lebo spočíva v patetizovaní idyly a idylizovaní pátosu, sme svedkami, ako mu, proti jeho vôli naisto, trčí odšadiaľ slama najvulgárnejšej skutočnosti; pričom zdanlivo poetické vyjadrovanie nezabráni vpádu nevku a nechutnosti, zavineného nedostatkom bezpečného odhadu.“ (s. 143). „Jazyk Vajanského a jeho štýl – to je: ech, podumať, dajaká pravda (napríklad 3x3 je 9), dajaký rusizmus, nejaký nešťastný novotvar, trošku prírody, alegórie, kontrast, cudzie slovo užitočné ako čačka-bačka. Je to jazyk literársky, ako len možno“ (s. 207).¹

Ako snahu nadviazať na toto Matuškovu antipatetické gesto možno označiť i Mikulovu polemickú esej *Démon pátosu*, ktorá je písaná v podobnom obrazoboreckom duchu. Podľa Mikulu sa pátos stáva súčasťou kontinuálneho zmyslotvorného procesu, rôznych podôb transcendentálnych presahov a teleologických projektov ústiacich do predstavy integrálnej ľudskej i národnej osobnosti. Patetické sa stáva súčasťou mýtického vedomia, ktoré stojí v opozícii voči vedomiu postmodernému: „Kým to prvé minulosť pravidelne, s obradnou trpezlivosťou privoláva, druhé ju predvoláva, čiže cituje, čiže dáva do úvodzoviek. Kým v prvom ide o vážne rituály, vychádzajúce z viery v trvalý hodnotový systém a znovu ho potvrdzuje, v druhom ide o rozličné hry, ktoré v konečnom dôsledku relativizujú hodnoty a deštruuujú vieru.“² Jednoznačne patetickým gestom je pre Mikulu tvorba Dominika Tatarku, ktorú umiestňuje do príkreho rozporu s koncepciou postmodernej subverzie – Tatarkovu tvorbu tak možno ako „víziu jednoty a zmyslu“ axiomaticky popísať a zaradiť do širšieho koncipovaného rámca „patetického písania“.

Takto artikulovaná vízia jednoty a zmyslu však nemusí mať podobu kontinuálneho procesu, naopak, môže byť protirečivá a náhodná: jej súčasťou môžu byť prerывy, odbočenia, ruptúry, intermezzá, zmeny žánrových polôh a autorských stratégií. S týmto prob-

¹ MATUŠKA, A.: *Dielo I.* Bratislava, Tatran 1990.

² MIKULA, V.: *Od baroka k postmoderne.* Levice, L.C.A 1997, s. 106.

lémom sa stretáva takmer každý interpretátor, literárny teoretik, ktorý má ambíciu panoramaticky a komplexne uchopiť tvorbu určitého autora. Môže pritom vychádzať z dvoch základných interpretačných premís: prvá sa vyznačuje snahou „uhladiť“, zosúladiť, prípadne obísť kontroverznejšie a vnútorne nekoherentné momenty autorovej tvorby a prezentovať ju ako kontinuálny proces, kde jednotlivé tvorivé periódy predstavujú medzistupne autorského vývinu, pričom synteticky ústia do onej predstavy veľkého celku. Druhá premisa ráta práve s momentom protirečivosti, prípadne vnútornej rozpornosti či imanentnej polemickosti autorovej tvorby, ponúkajúc čitateľovi bohatú variету možných interpretačných „kľúčov“. Kým prvý model je uzavretý, druhý je otvorený rôznorodosti pohľadov a počíta s rizikom, že mnohé z nich nemusia zodpovedať tradičným predstavám o tvorbe autora.

Práve tvorba Ivana Kadlečíka, najmä jej silný literárny konzervativizmus, zvádza ku globálnym pohľadom a zjednodušujúcim konštatáciám. Môžeme sa o tom presvedčiť na množstve kritických ohlasov v deväťdesiatych rokoch, ktoré boli zväčša empatickým komentárom k jednotlivým titulom, alebo zdôrazňovali mimoliterárne súvislosti (autorove občianske postoje v období normalizácie). Pri detailnejšom čítaní jeho najnovších opusov (týka sa to najmä prozaického textu *Taroky*) sa presvedčíme, že vnútorná koherentnosť a samotným autorom toľkokrát deklarovaná tvorivá kontinuita má svoje prerovy a digresie, ktoré sa realizujú napríklad v podobe zmeny žánrových polôh. Tieto zmeny možno reflektovať ako jednu z foriem stretu, kde na strane jednej stojí pátos, jeho vozvýšený štýl, a na strane druhej irónia, ktorá pátos podvracia a problematizuje. Zdá sa, akoby si autor uvedomil, že patetická forma štylizácie sama osebe nepostačuje: kým predtým problém pátosu pokrývalo autorovo osobnostné gesto, kde sa pátosom bojuje proti ideologickému falšovaniu a manipulovaniu histórie – pátos uchováva pamäť a utvrdzuje autora prostredníctvom generačného usúvzťažňovania vo vlastnej identite, pričom literatúra a „vlastný jazyk“ tvoria akýsi ochranný štít voči násiliu normalizačnej moci, v deväťdesiatych rokoch by jednoznačné a deklaratívne sebapriznanie sa k tejto forme štylizácie vyznievalo prinajmenšom nepresvedčivo, navyše ak okrem „démona pátosu“ ustavične straší tvorivá rigidnosť, ktorá má podobu nielen permanentného variovania tých istých tém, ale aj vlastného sebacitovania a seba prepisovania (modelovým príkladom je dielo *Vlani* ako dnes). Nemennosť literárnej stratégie by tak vyznievala príliš starosvetsky, ako prorocký hlas ozývajúci sa z diaľok zašlých vekov.

Práve v afirmatívnom prihlasovaní sa k tradícii je prítomnosť pátosu pri Kadlečíkovi najzreteľnejšia: pátos je prítomný najmä na miestach, kde chce byť príliš vážny, kazateľský, moralizujúci, karhajúci, kde upozorňuje na svoje postoje a hodnotové preferencie, tvoriac tak zidealizovaný autoportrét, želaný obraz vsadený do rámu historických a kultúrnych reálií, ktorý je súčasťou projektu chápaného ako „generačná kontinuita“. S touto optikou súvisí aj vozvýšený štýl, zvýšená frekvencia slov gravitujúcich okolo „zduševňovania“, „kvalít tvorby a hodnôt ducha“, „krásy a pravdy“, „vznešeného pátosu srdca“, „vyššieho mystického zmyslu“. Spisovateľ ako „strážca významov“ sa tu „dotýka večnosti“, „poľudšťuje dejiny“ a „žije na krajnej strane a hrane bytia“. Podobne pateticky vníma aj úlohu literárnej tvorby: „*Literatúra teda zachra-*

ňuje (uchováva) dušu národa, a preto spisovateľ je prvý človek v národe...“³ Pateticky pôsobia aj mnohé autorove gnómy, sentencie, proklamatívne výzvy: „pozdvihnite svoj hlas prorocký“⁴; „Kde sa v mechanizme podeje živá človekova duša?“⁵; „Kto kráča cez trápenie a biedu, ten vlastne žije...“⁶.

Kadlečík však nepatrí k autorom, ktorí by prítomnosť pátosu vo svojej tvorbe vnímali neproblematicky, prípadne sa štylizovali do pozície národných bardov, ponurých vizionárov či vševedúcich prorokov. Oscilácia medzi pátosom a iróniou sa riadi akýmsi „vyvažujúcim pravidlom“: ak sa prekročí únosná hranica a pátos je už vo svojej prepiatosti smiešny, prichádza irónia, ktorá ho nielen nadľahčuje, ale dodatočne i ospravedlňuje a legitimizuje. Toto „literárne filištinstvo“ má rôzne formy, napríklad v knihe Lunenie autor cielene umiestňuje na stránky svojej knihy úryvok z korešpondencie Martina M. Šimečku, ktorý voľne parafrázuje. Martin M. Šimečka sa tu snaží obhajovať Kadlečíkov spôsob písania (hovoriť sa tu o Epištolách) optikou dobových reálií zo začiatku deväťdesiatych rokov (vypätá politická situácia, vzťahujúce sa násilie v spoločnosti): „Vyberal som s myšlienkou na teba a nedaj sa myliť tým, že text je možno trochu patetický. Ty si predsa patetický, ale to je dnes aj jediný možný spôsob, ako sa správne vyjadriť. V Bratislave si ľudia kupujú zbrane, o chvíľu ostanem posledný bez pištole.“⁷

Podobný príklad predstavuje list adresovaný M. Rúfusovi, v ktorom nachádzame už explicitnejšie formulovaný ospravedlňujúci postoj: „Trochu ste mi v liste odvetnom vyčítali, ak sa dobre pamätám, istú zatrpknutosť a kazateľský tón, čo ma zaujalo, lebo sám som si vytýkal azda nadbytočný pátos, didaktickosť, rétorické mentorovanie, sentimentálnosť, abstraktný étos (...) To kazateľstvo v našej spisbe, nedostatok humoru, príliš vážne, až svätuškárske chápanie literatúry – ťažko ospravedlniť, no možno azda historicky a geneticky pochopiť: a nie je to príznak jednoznačne negatívny, mal i má istú závažnú funkciu. Badať to, ak nie skôr, u Hurbana otca i syna, stopové prvky sa nájdu u Krčméryho, Matušku, Mináča až po trebárs Vanoviča. Chvilami som si tento problém (štylistický, kompozičný, ale aj etický a noetický) súkromne riešil – učili ma Česi – odľahčujúcou a znejasňujúcou iróniou (...).“⁸

„Odľahčujúcu a znejasňujúcu iróniu“ nachádzame už v diele Z rečí v nížinách. Iróniu tu Kadlečík chápe v dvojakom zmysle slova: na strane jednej je to „kritická vaculíkovská irónia“, v ktorej má prevahu tvorivý rozum nad skutočnosťou, kde pozícia tvorcu súvisí so slobodou, na strane druhej „bezduchá a samoúčelná irónia“, ktorá plní funkciu obranného reflexu voči absurdnej realite (Bednár, Sloboda), pričom má viac relativizmu a nerozlišuje hodnoty. Ako pozitívny moment tvorby vníma tiež iróniu vo funkcii člena stojaceho v opozícii voči pátosu, prípadne s ním tvorí komplementárny vzťah, kde sa obe polohy vzájomne dopĺňajú (Tatarka), alebo v prípadoch, kde tvorí súčasť syntézy, ktorá v sebe dokáže spolu sklbiť „iróniu, humor, cynizmus i hlboký cit, múdrosť i prostotu,

³ KADLEČÍK, I.: Epištoly. Bratislava, Archa 1992, s. 30.

⁴ Tamže, s. 58.

⁵ Tamže, s. 81.

⁶ KADLEČÍK, I.: Tváre a oslovenia. Martin, Osveta 1990, s. 45.

⁷ KADLEČÍK, I.: Lunenie. Bratislava, Fragment 1993, s. 109.

⁸ KADLEČÍK, I.: Epištoly, s. 57.

vieru i skepsu, pesimizmus i nádej, ranu i útechu“⁹. Irónia tak nemá u Kadlečika charakter ostrého až cynického výsmechu, pohany, ale viac slúži autorovej predstave o „mravnom poslaní literatúry“: preto sa stretávame s prívlastkami ako „múdra“ a „láskavá“ irónia, irónia ako „znak odstupu“ a „pevnej pozície tvorcu“. Medzi pátosom a iróniou tak vzniká tvorivé napätie, pričom medzi oboma opozitami je komplementárny vzťah budovaný na podobnom princípe ako vzťah medzi časťou a celkom, harmóniou a disharmóniou, telesnosťou a duchovnosťou.

Práve v deväťdesiatych rokoch nadobúda konflikt medzi pátosom a iróniou čoraz zreteľnejšie kontúry: rovnako ako ho dokáže oslovovať antimetafyzická, antiteleologická a mýto-borecká Nietzscheho filozofia („*No aj tak je dobre, keď básnik vzbudzuje des, keď dráždi, rúca, nenávidí, búri, rozrušuje a kmáše to, čo rozožrala črvotoč priemeru a netvorivá práchnivina*“¹⁰) a netradičné kompozičné postupy prítomné v prácach nekonformných českých spisovateľov zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, v deväťdesiatych rokoch sa v jeho literárnych poznámkach objavujú mená postmoderných spisovateľov a filozofov (Eco, Borges, Vattimo...), ktoré stoja akoby v protirečivom postavení voči tváram z oslovení. Neodmieta ani najnovšiu pôvodnú tvorbu a s ňou spojené novátorsko-experimentálne kompozičné postupy (v tomto smere je dokonca kriticky ústretovejší, než sme to videli v prípade odmietania novátorstva pri svojich generačných súputníkoch v šesťdesiatych rokoch). S určitou dávkou irónie a sebairónie hovorí: „*A niekedy ma očarujú – očurávajú niektorí mladší postmodernisti slovenského pôvodu: ich experimentálno-novátorská sloboda a nezávislosť od myslenia, názoru i pravopisu; ich pokora a úcta voči banalizácii, akej nie som schopný a zaostávam za nimi.*“¹¹ V intenciách tohto autorovho tvrdenia vyznieva aj názor o najmladšej literatúre, ktorá „*až v deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia krásne jazykovo a intelektuálne dozrieva.*“¹² Ako ďalšie príklady kladného prijatia najnovšej pôvodnej literatúry možno uviesť Litvákove, Oličove a Vilikovského texty, u ktorých si všima práve momenty irónie, paródie, grotesky, sarkazmu, nenásilného humoru, žánrovej neuchopiteľnosti a intelektuálneho narúšania tradičných jazykových klíšé. V kritickej poznámke na Litvákovu Samoreč upozorňuje na autorovo antipatetické gesto: „*Samoreč môže pripomínať i samopal či samovar, lebo druh samoreči je aj vládnuca fráza, tá dcérenka, členka svätej trojice, odpornej mašinérie tatička byrokratického štátu a maminky vojny, zahalených do živého purpuru pátosu, dôstojnosti dôstojníkov, gýčovej vznešenosti, sentimentality*“¹³. Ešte explicitnejšie antipatetický je v Lunení: „*Každá vznešenosť (vážnosť, pátos...) je prapodstatou frašky.*“¹⁴

Antipatetické výroky, ako i „múdra a láskavá irónia“, však nie sú použité náhodne a samoúčelne, naopak, stávajú sa súčasťou autobiografického písania, ktorej hlavným objektom a predmetom je predovšetkým sám autor a jeho svet: „*Autobiografia je fikcia – alebo naopak? Čo žijeme a prežívame, je v skutočnosti nezreteľné, bohaté a košaté: teda*

⁹ KADLEČÍK, I.: Z reči v nížinách. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993, s. 120.

¹⁰ KADLEČÍK, I.: Lunenie, s. 23.

¹¹ KADLEČÍK, I.: Listoky. Levice, L.C.A. 1999, s. 75.

¹² Tamže, s. 20.

¹³ Tamže, s. 125.

¹⁴ Tamže, s. 49.

*ak nechceme klamať, musíme to chápať a interpretovať variabilne a alternatívne. Naozaj má každý ľudský život veľa verzií, a to nielen možné, ale reálne. Okrem toho je veľmi nudné mať stále ten istý životopis, ak to berieme poctivo a nie zisťne. Napísať si svoj život je povinnosť: neuskutočniteľná.*¹⁵

Taroky

Ako variabilnú a alternatívnu autobiografiu so snahou vyvážiť pátos iróniou možno vnímať dielo Taroky (1997), v ktorom nachádzame explicitne formulované inšpirácie postmodernými tvorivými postupmi („*A postmoderna oslobodzuje*“¹⁶); na viacerých miestach textu sú prítomné odkazy práve na tento spôsob umeleckého stvárňovania: jazykové hry, imitácia, mystifikácia, manipulácie s citátmi, koláž autentických i fiktívnych dokumentov, paródia, ironická parafráza, miešanie žánrov, archaizujúci jazyk, slangová a nárečová lexika... V podobnom duchu vyznievajú aj autorove ironické alúzie na obligátne citované heslá, ktoré sa stávajú nevyhnutnou súčasťou „postmodernej rétoriky“: „*Čítame kópie kópií, píšeme odkazy starých odtlačkov. Originál sme zabudli, na jar vlni sa rozpustil ako archetyp*“¹⁷.

Formálna štruktúra Tarokov tak v mnohom pripomína Vlastný horoskop: kým vo Vlastnom horoskope autor motivicky využíva kalendárny motív (znamená, horoskopy), v Tarokoch je to princíp kartovej hry. Spoločný s Vlastným horoskopom majú Taroky tiež „poznámkový aparát“: poznámky sú na strane jednej „prídavným“ ironickým komentárom k textu, na strane druhej sa medzi citovanými dielami nachádzajú rôzne vzájomne nekompatibilné dobové a mystifikujúce dokumenty (vedľa seba sa ocitajú napríklad hymnická pieseň, kuchársky recept a dielo „neznámeho autora), stierajúce často rozdiel medzi originálnym autorským textom a citáciou. V diele často prichádza k prepólovaniu medzi „nadčiarovosťou“ a „podčiarovosťou; tento moment vychádzajúci z dvojhlavého obrazu tarokových kariet si vo svojej recenzii všíma S. Chrobáková, ktorá ho interpretuje ako zrážku proto-moderného a post-moderného princípu: „Kuriózna zrážka proto-moderného a post-moderného princípu sa u Kadlečíka teda odohráva tak v slovníku a v štýle, ako aj v téme. ‘Tarokové karty’ otláča priamo do textu života a naopak; spoluutvára zrkadlovo nepresnú kompozíciu dvoch obrátených významov na tej istej karte s dvoma koncami. Z vizuálneho i významového hľadiska tak možno chápať aj ‘nadčiarovosť’ a ‘podčiarovosť’ autorom prepolených a neraz i prepólovaných kapitol knižky.“¹⁸

Rovnako je v oboch prácach prítomný parodický motív: funkcia samotného princípu „astrologického veštenia“ a kartovej hry má len formálnu funkciu: prostredníctvom ich znakovosti a pravidiel (či skôr ich karikovania) autor rozohráva svoj vlastný „príbeh“, svoju vlastnú autobiografiu. Zatiaľ čo vo Vlastnom horoskope autor hovorí

¹⁵ KADLEČÍK, I.: Listoky, s. 62.

¹⁶ KADLEČÍK, I.: Taroky. Námetovo, Štúdio F 1997, s. 74.

¹⁷ Tamže, s. 27.

¹⁸ CHROBÁKOVÁ, S.: Kadlečíkovo vzdorovanie vyslancom ničoty. Romboid, 32, 1997, č. 1, s. 74.

v prvej gramatickej osobe, v Tarokoch je jeho prítomnosť zašifrovanejšia (Jochanán alias Y). Oproti Vlastnému horoskopu prichádza k žánrovému posunu: Taroky sa viac ponášajú na prózu. Kým predtým mal motív autobiografickosti skôr memoárovú a rozpomienkovú podobu, v Tarokoch sa viac fabuluje a mystifikuje (v určitých momentoch dielo pripomína Mitanovo Hľadanie strateného autora, či niektoré Slobodove prózy).

Princípu tarokovej hry je podriadené aj radenie kapitol, ktoré nie sú číslované podľa postupnosti tak, ako za sebou nasledujú, ale ich číslovanie zodpovedá hodnotám jednotlivých kariet. Autora však viac zaujíma vyobrazenie na jednotlivých kartách („*Kresby sa mihajú, mrhajú, kombinujú, permutujú, variujú, integrujú, diferencujú, bežia, padajú* (...)“¹⁹), než ich funkčný význam v rámci pravidiel hry: samotné pravidlá tvoria len akési pozadie, prostredníctvom ktorého rozohráva autor svoju vlastnú hru, kde jednotlivé motívy „*zápolia medzi sebou v rozmanitých kombináciách*“²⁰. „Literárna hravosť“ sa objavuje aj v ironickom komentovaní a parodovaní „vysokých tém“, o ktorých predtým autor písal až s pietnou úctou a posvätnou bázňou (literatúra, tvorba, jazyk): „*Útočné hravé sú formy literatúry a jej štýl...*“ (s. 23), „*Formy sú konzervatívne...*“ (s. 26), „*Jazyk nikdy nie je istý: podobá sa hre a ponáša sa na zákon, pravidlá a pravidelnosť – ako muzika, ako taroky...*“ (s. 65).

Tarokové karty sa tak metaforicky stávajú priestorom, kde na strane jednej prichádza k prepojeniu medzi fonetickosťou, vizualitou a inskripciou, na strane druhej je ich symbolika spojená s tajomstvom, mytológiou a rôznymi archetypálnymi obrazmi, pričom sa tu objavujú, podobne ako vo Vlastnom horoskope, i „numerologické inšpirácie“: „*Dvadsaťdva karát veľkého arkána, alebo kľúčov tarokov, znamená vraj dvadsaťdva tajomstiev. Sú v nich symbolicky zašifrované tradície starovekého hermetizmu, kabaly, bratstva červeného kríža, alchýmie i slobodomurárstva.*“²¹

Ironia je tiež prítomná vo forme imitácie a parodizácie klasických diel slovenskej literatúry (Kuzmány, Sládkovič, Hviezdoslav, Vajanský, Vansová): autor často napodobňuje rôzne štýly písania, píše napríklad archaizujúcim jazykom, vkladá do textu rôzne alúzie, citáty a sebacitáty, úryvky z rozhovorov, recenzií, prejavov, kvázi-dobové či fiktívne dokumenty, dialektizmy a slangové výrazy, ľudové popevky a rýmovačky, parafrázuje svoje dominantné témy; celým dielom sa tak vinie ako červená niť prelínanie tejto textovej koláže s motívmi tarokovej hry a autobiografickosti: „*To nič, idem sa osprchovať, potom si prečítame niečo z Vajanského, Andreja Chudobu alebo skôr z Dominika Tatarku, ktorý je tak nádherne autobiografický, teda nečakaný, prekvapujúci ako taroková hra.*“²². Podobne autor postupuje aj v prípade toľkokrát deklarovanej nadväznosti na tradíciu, ktorú v tomto prípade nechápe ako čosi osudovo vážne, rigidné a nepochybiteľné, naopak, do popredia viac vystupuje subverzívny moment Tarokov – motív kontinuity tu má skôr podobu fiktívnosti a hravosti: „*(...) Štúr, Sládkovič, Hodža, Hurban, Kráľ, Kalinčiak... Preto rád prijímam ich romantickú literárnu fikciu ako krásnu,*

¹⁹ KADLEČÍK, I.: Taroky, s. 67.

²⁰ KADLEČÍK, I.: Tamže, s. 5.

²¹ Tamže, s. 66.

²² Tamže, s. 74.

slobodnú a ideálnu hru na pokračovanie (...)“²³. Podobne ako v iných svojich prácach, aj v Tarokoch autor často politizuje: moment autobiografickosti je spojený s kritickým komentovaním politických a kultúrnych reálií v deväťdesiatych rokoch: v texte nájdeme alúzie na vznik HZDS („Čulé hnutie vzniklo a rozhýbalo sa a naše hospodárske výsledky boli priam švajčiarske“²⁴), rozdelenie Československa, národnú neznášanlivosť, autokratickú vládu V. Mečiara, protikultúrne aktivity Matice slovenskej a ministerstva kultúry.

Taroky majú výraznú antiteleologickú perspektívu („Zatiaľ prevažuje akési bezčiasie (...) no vždy je to lepšie, ako sa hnať za fatamorgánou konečného zmyslu“²⁵), pričom rehabilitujú, podobne ako sme to mohli vidieť v predchádzajúcej autorovej tvorbe, koncepciu „malých dejín“. V Tarokoch však kritika neosobných dejinných pohybov nemá moralizujúci, ale viac ironický podtext. Túto perspektívu už naznačuje samotný podtitul Tarokov Historický románik („Histórie sa ťažko zmocniť, lež možno mať s ňou malý románik“²⁶), pričom je zároveň príspevkom do diskusie o konci „veľkého príbehu“ ako ideologickej konštrukcie, ktorá je kriticky reflektovaná v deväťdesiatych rokoch (v tomto zmysle môžeme rozumieť aj autorovmu výroku, že „príbehom veria iba matičiari“²⁷). Samotný parodický podtitul sa tak ocitá v blízkosti niektorých literárnych opusov z deväťdesiatych rokov, spomeňme napríklad „stredoeurópsky“ Vadasov Malý román ako opozitum voči „veľkému svetovému románu“. Stredoeurópsky rozmer Tarokov je spojený s povedomím prináležitosti k určitému miestu, určitému historickému času, ktorý je vnímaný jednak optikou generačnej a priestorovej ukotvenosti geograficky tvorenou obcou Pukanec a Štiavnickými vrchmi, jednak i širším zemepisno-historickým rámcom: „Je také podkrovné okienko na kraji mestečka Schaffhausen. Odtiaľ hľadím do lesa oproti, spytujem sa sám seba a vetra, kde, v ktorom zemepisnom priestore a historickom čase sa začína moja duša.“²⁸ Taroky tak v určitom zmysle slova možno chápať ako súčasť diskusie o stredoeurópanstve, ktorá sa v deväťdesiatych rokoch viedla na stránkach literárnych časopisov: „Stredná Európa je tam, kde sa varí guláš a hrajú taroky.“²⁹

„Žiť sa dá len autobiograficky“

Zmenené polohy autobiografického písania v deväťdesiatych rokoch zároveň súvisia s meniacim sa uhlom pohľadu na tento literárny žáner: motív autenticity, ktorý sa s ním predtým automaticky spájal, je problematizovaný možnou pravdivosťou vlastného životopisu, pričom autobiografické písanie sa chápe len ako jedna z rétorických figúr. Nejestvuje už pevná hranica, ktorá by rozdeľovala fiktívnosť sujetových konštrukcií od nefiktívnej a „pravdivej“ povahy autobiografických textov. Na strane jednej sa tak auto-

²³ KADLEČÍK, I.: Taroky, s. 118.

²⁴ Tamže, s. 91.

²⁵ Tamže, s. 120.

²⁶ Tamže, s. 45.

²⁷ Tamže, s. 24.

²⁸ Taroky, s. 18.

²⁹ Tamže, s. 30.

biografický text stáva súčasťou „literárnej fikcie“, o čom svedčí nielen prítomnosť voľného asociatívneho nadväzovania životných spomienok, ale aj prítomnosť „fabulačných momentov“ (rôzne formy tvorivej selekcie a manipulácie s faktami) – na strane druhej je každý text vo svojej podstate autobiografický, pretože „produkuje figuru autora v momente psaní“³⁰. V tomto zmysle možno interpretovať aj Kadlečíkov výrok, že „žiť sa dá len autobiograficky“, pričom toto tvrdenie má u Kadlečíka ambivalentný charakter v závislosti od literárneho a „udalostného“ kontextu. Ako príklad môžeme uviesť text, ktorý autor pôvodne predniesol pri príležitosti udelenia Ceny Dominika Tatarku, pričom sa s drobnými dodatkami tiež ocitol ako súčasť fikcie v próze Taroky, kde je umiestnený pod čiarou. Oba texty nám zároveň umožnia uchopiť problém autobiografickosti z dvoch rozličných perspektív.

V prvom prípade by sme text mohli klasifikovať ako esej a zaradiť do kategórie non-fiktívnej literatúry. Text nevychádza ani tak z poznania o autobiografickej povahe každého písania, ale skôr z autorovej preferencie samotného žánru, ktorý je svojou povahou, na rozdiel od „fiktívnej literatúry“, autentický a „ľudsky pravdivý“: „*Budem dnes opäť autobiografický, aj keď u nás značná časť literárnych odborníkov i širšej verejnosti nie vždy doceňuje tento spôsob hovoru. Je to jedna z viacerých možných a produktívnych alternatív literatúry – a vidí sa mi zodpovedná, poctivá, krytá osobnou skúsenosťou bez toho, aby sa spisovateľ prehŕňal v cudzích vnútornostiach a vnútrojškoch, alebo sa zahmlieval abstrakciami.*“³¹

Autobiografickosť Kadlečík chápe ako „vyššiu formu“ písania, ku ktorej autor dospieva v krajných a vypätých existenciálnych situáciách: „*Neraz sa k takémuto modusu descendi, teda autobiografickosti (prípadne biografickosti), dospeje na hrane bytia, akoby sa povrazolezecky kráčalo po tenkom a rozochvenom lúči svetla: taká zúfalá odvaha, nad priepasťou hore i dolu.*“³² Autor ďalej uvádza príklady zo slovenskej literatúry, na ktorých demonštruje zmenu literárnej stratégie, keď od „umelosti“, „nepravdivosti“ a „fiktívnosti“ sujetových konštrukcií prechádzajú jednotliví spisovatelia k „pravdivému“ a „autentickému“ zachytávaniu životných reálií: „*Svätozár Hurban Vajanský v novelách a románoch väčšinou vytvára umelé konštrukcie a vnútorne je nepravdivý, nekoherentný v sebe i v kompozícii textu. Ale na strane existenčnej a existenciálnej, napríklad vo väzení, akoby sa zvnútra odomkol a odhasproval, prestal predstierať. To isté možno povedať o jeho korešpondencii: takéto dokumentárne texty majú často vyššiu literárnu hodnotu než tvorba určená na publikovanie. Podobne Janko Jesenský, pokračujúc v dávných tradíciách takéhoto rozprávania u Daniela Krmana, Štefana Pilárika a ďalších (...)*“³³. Kadlečík uvádza aj príklady z novej literatúry (D. Tatarka, M. Šimečka).

Momenty „neprenosnosti“ a jedinečnosti „biografickej skúsenosti“ chápané ako opozitum a alternatíva voči ideologickej novoreči, ako aj príčiny zmeny tejto literárnej stratégie – prechod od „nepravdivosti“ a „falošnosti“ sujetových konštrukcií smerom k non-

³⁰ FINCK, A.: Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: Úvod do literární vědy. Praha, Herman & synové 1999, s. 285.

³¹ KADLEČÍK, I.: Žít sa dá len autobiograficky. Romboid, 31, 1996, č. 6, s. 3.

³² Tamže.

³³ Tamže.

fiktívnym žánrovým polohám, môžeme pozorovať už v autorovej tvorbe sedemdesiatych rokov, kde sú reakciou na mimoliterárne okolnosti (nástup normalizácie), pričom úzko súvisia s lektúrou a semiotikou samizdatu. Samizdatové texty sa podľa J. Lopatku ocitajú mimo centra tzv. literárneho života, ktorý garantuje politická moc a z literárneho hľadiska nezodpovedajú kanonizovanej estetikej normatívnosti; do úzadia ustupuje snaha o formálnu a štylovú čistotu literárnych artefaktov, arteficiálnosť je nahrádzovaná necenzurovanou spontánnosťou, maximálnou úprimnosťou a snahou o čo najautentickejšie výrazové gesto, autori pracujú s kontrastom, striedajú žánre³⁴. Súčasťou samizdatovej lektúry sa stáva mnohotvárna polyfónnosť jazyka (častá frekvencia slovných novotvarov, slangových výrazov a expresívnej lexiky), citová exaltovanosť, zaujatie sebou samým, dôsledné zotrvávanie v privátnosti, nostalgia nad ľudským údelom, striedanie vysokého a nízkeho, svojrázna persiflaž oficiálneho písomníctva, rozpomätávanie sa na bežné detaily a najmä „sepětí díla s nejosobnější historií“³⁵.

Ako príklad „autobiografického románu“, ktorý je spojený s tvorbou vlastného životného priestoru ako miesta, kde veci (predmety dennej spotreby), prírodné reálie (opisy krajiny, prírodniny, živočíšna ríša), prírodné javy (pozorovanie počasia a zmien ročných období) a celá spoločenská realita (ľudia, rozhovory, stretnutia, komentovanie politickej situácie) koexistujú vo vzájomnej súhre, aby tak vzdorovali neprirodzenému násiliu politickej moci, môžeme uviesť Vaculíkov Český snář. Topografia priestoru intimity má u Vaculíka podobu často až veristickej a dokumentaristickej deskripcie všedných udalostí, bezvýznamných banalít, vlastných psychických stavov a snových vízií, ktoré už tým, že sú autobiograficky zaznamenávané ako súčasť prirodzeného sveta, utvrdzujú autora v presvedčení o potrebe hľadania zmyslu vlastného ľudského fungovania vo svete, ktorý akýkoľvek zmysel vytesňuje. Zároveň sú reakciou na ideológiu cenzurovaný obraz sveta, pre ktorý je úprimné a obnažujúce sebavyjadrovanie so svojím inventárom ľudských slabostí a prirodzených túžob subverzívnym gestom: ideológie uznávajú len také obrazy, ktoré sú nositeľmi ich predstáv o fungovaní sveta. Podľa V. Havla sa „pod všemi těmi rafinovanými vrstvami autoreference a autoreference jeho autoreference se skrývá totiž nebyvale silná, paličatá, přímo umanutá a ve své umanutosti zcela autentická vůle říci své.“³⁶. Vnímание každodennosti prostredníctvom rutinných činností (domáce a záhradnícke práce) má až obradno-iniciálny podtext: okrem toho, že je formou meditácie (pitie čaju), má tiež zároveň ironický a antipatetický podtón: je opakom „veľkého a vážneho písania“, ktoré si ideologicky privlastnila politická moc. Práve tento moment, ktorý pramení z nedôvery voči veľkým epickým konštrukciám a „umelým príbehom“, si všíma ako jeden z najoriginálnejších momentov Vaculíkovej prózy V. Havel: „Totiž nikoli konstruktem, příběhem, podobenstvím, metaforou, schématem, ozvlášťujícím skrytý mechanismus této destrukce – ale úplně jinak: vykřičením vlastní, nejosobnější zkušenosti“³⁷. Táto „autobiografická posadnutosť“ tak dokazuje obsahovú prázdnotu

³⁴ Pozri in: LOPATKA, J.: Šifra lidské existence. Praha, Torst 1995.

³⁵ Tamže, s. 226.

³⁶ HAVEL, V.: Do různých stran. Praha, Lidové noviny 1990, s. 234.

³⁷ Tamže, s. 236.

veľkých gest, politických sloganov a fráz, pričom približuje autora k spontánnemu a nekonvenčnému vnímaniu okolitej reality: „Když ráno vstanu a jsem tu sám, asi hodinu hospodařím: umyju hrnky od snídaně, sklídím chleba a utřu drobký, zaleju rostlinstvo a poklidím ptactvo: dám mu slunečnicová semena, ukrojím měsíček jablka a vyměním vodu. Ještě někdy zametu a utřu mokrým hadrem předsíň a chodbu před naším prahem. Potom teprv postavím si na čaj, znovu vytáhnu chleba, nůž a hrnek, snídám a dívám se na ptáky nebo oknem ven.“³⁸

O nedôvere k epickému príbehu hovorí v podobnom duchu tiež I. Kadlečík: „*Nechcem devalvovať svoj údel v roztáranosti epiky. Stačí extrakt, esencia, náznak a tajomné čaro nedopovedaného. A je tu ešte veľká skepsa a nedôvera voči epike a jej umelým konštrukciám. Nazdávam sa, že pravdu o prítomnej podobe sveta skôr vydá kusý záznam, fragment, nesúvislá metafora, detail, útržok z dennikového záznamu, z dopisu, veta z novín alebo časť náhodne v krčme počutej vety...*“³⁹

„Pravdivosť“ a „autenticnosť“ autobiografie je tu bezprostredne spojená s pozíciou subjektu, kreovania jeho identity, ktorá sa buduje prostredníctvom vlastného mena („čo nemá meno nejestvuje“) a pamäte („trváme iba vďaka pamäti“). Tento aspekt autobiografického písania si všimá P. Zajac: „Lebo mať meno znamená všeobecne ostať v pamäti, neupadnúť do zabudnutia a do anonymity, byť podobný ako tí druhí a zároveň byť iný“⁴⁰. Autobiografická reflexia tak metafyzicky garantuje „ontologický štatút“ subjektu, pričom text, jeho transparentnosť, má pravdivo reprodukovat autorov život. V tejto teleologickej koncepcii sa chronologicky a kauzálné smeruje k tvorbe obrazu autora, ktorý sa nachádza mimo textu a jeho hodnovernosť dosvedčuje svojim vlastným životom. Autor tak generuje svoj vlastný automýtus, ktorý V. Mikula označuje ako „túžbu po niečom mimo seba“⁴¹, ako teleologickú konštrukciu, kde sa prechádza z prírodného do kultúrneho bytia, pričom vo forme obranného reflexu zachováva „onú ideálnu celistosť, zaokrúhlenosť“⁴². Dôležitú funkciu zohráva pri tvorbe automýtu podľa Mikulu afirmatívne nadväzovanie na tradíciu, na klasiku. Tieto momenty, ktoré tvoria významnú súčasť Kadlečíkovej tvorby, nachádzame explicitne formulované v kapitole Žiť sa dá len autobiograficky z knihy Vlani ako dnes. Autor tu v podstate len parafrázuje a variuje známy citát zo svojho „programového manifestu“ z prvej polovice šesťdesiatych rokov: „*Považujem sa za ohnivko v reťazi generácií pocestných. Áno, pokladám sa za pútnika, čo sa cestou obzerá dozadu, vpred i po okolí ako moji predkovia zemani, učitelia a kňazi, čo nikdy dlho nesesedeli na jednom teplom mieste.*“⁴³ Autor na seba nazerá zvonka („*Ešte dnes sa tam vidím*“⁴⁴), pričom pri tvorbe svojho autoportrétu postupuje chronologicky po diachrónej osi: jeho život, okamih uvedomenia si seba samého, začína už v útlom detstve: „*Nedlho po svojich druhých narodeninách prežil chvíľu, keď si uvedomil svoju*

³⁸ VACULÍK, L.: Český snář. Brno, Atlantis 1990, s. 21.

³⁹ KADLEČÍK, I.: Rapsódie a miniatury, s. 60 – 61.

⁴⁰ ZAJAC, P.: Autenticnosť ako rétorická figúra. Slovenská literatúra, 45, 1998, č. 6, s. 428.

⁴¹ MIKULA, V.: Od baroka k postmoderne. Levice, L.C.A. 1997, s. 52.

⁴² Tamže, s. 53.

⁴³ KADLEČÍK, I.: Vlani ako dnes. Liptovský Mikuláš, Tranoscius 1997, s. 29.

⁴⁴ Tamže, s. 29.

svojbytnosť“⁴⁵. Autoportrét, ktorého súčasťou sa stáva celý „tvorivý corpus“ Kadlečíkových inklinácií, podnetov, spomienok, hodnotových preferencií, jednoducho všetkého, čo poznáme už z predchádzajúcej autorovej tvorby, smeruje k idylickému a biedermeierovsky ladenému žánrovému obrázku, ktorý má i svoju vizuálnu podobu: „*V hrsti si mocne zvieram vlastné vlasy, dubkom stoja ako bielkové brezy a topole čnejúce sa na obrazoch Jozefa Kollára z Bratiskej Štiavnice; a na nich, hľa mesiac bledý mlčky si sedí.*“⁴⁶

Aj k tomuto obrazu môžeme nájsť „vyvažujúce pravidlo“: odpoveďou na tento zidealizovaný autoportrét je ironický odstup, ktorý pre zmenu nachádzame v Epištolách – autobiografické písanie tak osciluje medzi automýtizáciou a sebaironiíou: „*A tým je dielo dokonané, ukončené, kopcovito završené, bitkom nabité. Dá sa síce do vnútra ešte všeličo – ak požijem, života užijem a dožijem, dobre požujem – vopchať, vyškrtáť, aj voľný počet kapitol pridať, ale tvar je už rámcovaný kompozične, celý text je vo vyglančenom blondelovom ráme, vzniká tak optická ilúzia uzavretosti, perfektности obrazu, ktorý – pochopiteľne – je miestami aj blbucký: ale mystifikácia vyzerá tajomne: čuť nočnú vravu vyvierajúcich prameňov... Kamufláž literatúry sa podarila*“⁴⁷. Proces oscilácie však pokračuje: po britkom sebakritickom pere nasleduje vzápätí apologizujúci postoj, ktorý legitimizuje takýto tvorivý postup – kamufláž je tu obetovaná na oltár „vyššieho princípu“: „*Ale čo sa dokáže tváriť ako dobrá literatúra, to už vlastne ňou aj je, ako sa hovorí o kráľoch; taký je mystifikačný zákon, remeselná ilúzia mystéria je reálna, klamať treba nezištné a krásne, až ušľachtilo, veď pravdu niekedy povie aj paholok a žena.*“⁴⁸

Sebaironická perspektíva charakterizuje druhý prípad spomínaného textu, ktorý sa v Tarokoch ocitol pod čiarou. Tu je súčasťou poslednej kapitoly „XIX“, pričom parodicky odľahčenou „meteorologickou expozíciou“ evokuje nevľúdnosť, zastretosť, falošnosť, neurčitosť. Autor na seba nazerá z pozície vonkajšieho pozorovateľa: „*Už tretí deň je prvý apríl 1996. Močka snehových slín prikrýva podlahu metropoly. Domy sú rozhádzané, obchytané, zamastené, poškodené a poznačené karty pri sliepňaní začmudenej petrolejky. Hluk hádajúcich sa falošných hráčov. Z paláca grófa Zichyho počuť akýsi hlas.*“⁴⁹ Aj na tomto prípade možno demonštrovať ono „prepólovanie“ medzi nadčiarovosťou a podčiarovosťou, keď ten istý text nadobúda z hľadiska jeho referenciality rozličné konotácie. Táto autorská stratégia má tiež svoju pragmatiku: zretušovaný a zidealizovaný autoportrét vyzerá totiž nepresvedčivo, preto autor ide ešte ďalej, nehovorí o sebe v prvej osobe, ale ako o hrdinovi fiktívnej prózy pod pseudonymom Jochánán, ktorý je prevzatý zo starozákonnej tradície. Vedľa neho jestvuje zároveň i neurčité a anonymné označenie „Y“, ktoré evokuje „nepřítomnosť autora“. Aj tu sa stretli dva rozdielne sebareferenčné princípy: na strane jednej váha až „starozákonnej dôstojnosti“, na strane druhej anonymnosť a marginálnosť („akýsi hlas“). Moment „marginálnosti“ je umocňovaný aj podčiarovosťou, kde všetko dôležité sa neodohráva priamo v texte, ale pod ním a za ním, prípadne mimo neho. Pod čiarou sa nachádza aj samotná autorova

⁴⁵ KADLEČÍK, I.: Vlani ako dnes, s. 31.

⁴⁶ Tamže, s. 54.

⁴⁷ KADLEČÍK, I.: Epištoly, s. 168.

⁴⁸ Tamže, s. 168.

⁴⁹ KADLEČÍK, I.: Taroky, s. 122.

biografia, ktorej „faktická hodnovernosť“ sa mení podľa momentálnej spoločensko-politickej konštelácie – oproti strohým biografickým personáliám („vzájomne si protirečiacie autobiografie“) stojí prirodzenosť neprenosnej biografickej skúsenosti a s ňou spojená slobodná tvorivá činnosť: „Jochanán alias tajomný Y. si raz napísal Curriculum vitae: Narodil som sa 8. dubňa v Modre. Tento neotrasiteľný fakt sa dodnes nezmenil, čo je potešujúce, keď si uvedomíme, že mnohé historické, biografické fakty a najmä ich interpretácie sa len počas môjho života niekoľkokrát zmenili a menia podľa potrieb vládnucej mafie. V tomto zmysle aj jednotlivec môže mať – a neraz sa to stáva – niekoľko protirečiacich si autobiografií pre svoj úžitok v danej chvíli.“⁵⁰

Autorova obľúbená sentencia „žiť sa dá len autobiograficky“ je tak na strane jednej v Tarokoch a Vlastnom hororskope prostredníctvom sebaironického gesta problematizovaná, na strane druhej plní i funkciu negatívu, inverzného obrazu, ktorý spolu s dokonalým zretušovaným autoportrétom tvorí komplementárny celok. Pripomína to obraz, na ktorom sú okrem vyhladených miest viditeľné tiež hrubšie a nedokončené ťahy maliarskeho štetca, niektoré časti sú načrtnuté iba v náznakoch, iné sú rekonštruované. V každom prípade však ide predovšetkým o ten istý autoportrét.

V recenzii na Taroky S. Chrobáková píše: „Kadlečíkova obhajoba autobiografickosti v literatúre je už len ironickou bodkou za všetkou tou pravdou, nahromadenou nepravdivými prostriedkami“.⁵¹ Nejednoznačnosť tohto tvrdenia sa zvýrazní, ak túto „ironickú bodku“ dáme do súvislosti s najnovšou autorovou tvorbou (Lístoky, 1999). Už názov diela evokuje prítomnosť tradičných autorských motívov a dominantných žánrových polôh: epištolarnej literatúry, symboliky stromu a aluzívnosti (Kraskova báseň Lístok). Na rozdiel od Tarokov je autor opäť vážny – Lístoky sa stávajú opätovnou obhajobou tradičného motívu autobiografickosti, súčasťou ktorého je hovorenie v prvej osobe: „Stále sa ma vypytuješ, prečo sa v textoch vraciam k takzvanej životopisnosti, prečo používam a zneužívam vlastné bytie na literatúru. Žijem nahlas a verejne, a ak sa ja mám za čo hanbiť, nech sa to neskrýva, nech sa to vypovie, aby nastala katarzia a výstraža. Väčšinou a provokatívne píšem v prvej gramatickej osobe, hoci by som sa mohol nazvať len On alebo Jožko Mrkvička (...) Múdri čítajú brilantnosť a virtuozitu, posudzujú textovú geometriu – a nie vonkajškovosť a tematický povrch: či autor píše o svojej zlatej žile, disente, frajerke alebo očnej operácii. Nie je to poctivejšie než hovoriť o pocitoch a myšlienkach Jožka Mrkvičku, ktorého nepoznám? – a ani poznať nechcem. Iba život je spravodlivý: to čakanie na správnu a presnú a teda krásnu vetu.“⁵² V Lístokoch iróniu nahrádza opäť pátos: „Jochanán alias Y“, či Jožko Mrkvička sú posielaní na perifériu nepravdivých sujetových konštrukcií – pravdivé je len to, čo garantuje autorský subjekt.

V prípade oboch textov sa síce stretávame so spoločnou črtou, ktorú môžeme označiť ako nedôveru k „umelým sujetovým konštrukciám“, no zároveň oba texty sa motivicky spájajú s rozdielnym spoločenským a kultúrnym kontextom (normalizačné sedemde-

⁵⁰ KADLEČÍK, I.: Taroky, s. 91.

⁵¹ CHROBÁKOVÁ, S.: Kadlečíkovo vzdorovanie vyslancom ničoty. Romboid, 32, 1997, č. 1, s. 74.

⁵² KADLEČÍK, I.: Lístoky, s. 62 – 63.

siate a osemdesiate roky a postmoderné deväťdesiate roky). Kým však v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch bol takýto postoj z ľudského a občianskeho hľadiska často jediným možným spôsobom ako sa ubrániť represívnej povahe normalizačnej moci (hoci takéto kritérium môže byť z čisto literárneho hľadiska problematické), ktorá akoby paradoxne „legitimizovala“ oprávnenosť takéhoto gesta, deväťdesiate roky znamenajú naopak útok na samotný obsah pojmu autobiografickosti, pričom demaskujú sebareferenčné teórie, v ktorých je napríklad autenticnosť automaticky spájaná s týmto žánrom. Naopak, aj to, čo sa predtým tvárilo ako „hlboko ľudsky pravdivý príbeh“ garantovaný „váhou“ autorského subjektu, je len jedna z foriem rafinovane prezentovanej autoštylizácie; čím viac sa teda autor textu snaží sebaobnažovať, byť úprimný, neštylizovaný a prirodzený, tým sa viac zamotáva do pavučiny štylizácie a prezentuje iba „ilúziu autenticity a skúsenosti“.⁵³ Autenticnosť a štylizovanosť už teda nestoja proti sebe ako dva protirečivé módy, ale predstavujú len dve strany tej istej mince. Pojem autenticnosti tak podľa P. Zajaca stráca akúkoľvek rozlišovaciu schopnosť: „V sebareferenčných teóriách umenia sa potom fakticky stotožňuje štylizované s autentickým. Podľa tejto teórie totiž musí nevyhnutne platiť, čím vyššia miera štylizácie, tým väčšia miera autenticnosti. Najautentickejší – v zmysle prvým – umením sa stáva v rámci tejto koncepcie umenie s najvyššou mierou štylizácie. Pojem autenticnosti by tak tu prakticky stratil akúkoľvek rozlišovaciu schopnosť.“⁵⁴

Z tejto perspektívy môžeme nazerať aj na Kadleckú tvorbu v deväťdesiatych rokoch, ktorá má dve polohy: na strane jednej je to až úporná snaha ubrániť motív autobiografickosti pred útokmi literárneho diskurzu, ktorý problematizuje a relativizuje „pravdivostnú hodnotu“ sebaautvrdzujúceho gesta. Táto stratégia má podobu permanentného variovania tradičných tém a motívov a ustavičného sebaaprespovedčania sa o správnosti takéhoto spôsobu písania. Na strane druhej však autor nezaujíma odmietavý a negatívistický postoj voči tvorivým impulzom so subverzívnym a ironicko-hravým podtextom, naopak, snaží sa s nimi uzatvoriť akýsi „konkordát“ tým, že zároveň pristupuje na ich „hry“ a jazykové experimentovanie (čo sme mohli pozorovať najmä v Tarokoch). Ironia i pátos tu vystupujú v tej istej úlohe – uchrániť legitimitu a oprávnenosť vlastného autorského gesta.

Nazerané z opačnej strany môžeme v úpornej obhajobe autobiografickosti identifikovať aj mimoliterárne súvislosti: „utvrdzovanie sa v bytí“ sa dá vnímať ako problém hľadania vlastnej umeleckej a ľudskej identity, zdôrazňovanie občianskych postojov v období normalizácie a zamyslenia nad nedocenenou úlohou spisovateľa v spoločnosti môžu byť zase spojené s potrebou sociálnej akceptácie, obhajoba morálky má teologický podtext, kritika aktuálnych spoločensko-politických reálií súvisí viac s občianskymi postojmi. Na povrch však vystupuje najmä „psychologický moment“, na ktorý upozorňuje už v súvislosti s autobiografickým podtextom Slobodovej a Johanidesovej tvorby Z. Prušková, podľa ktorej „próza Rudolfa Slobodu popri epike Jána Johanidesa najtes-

⁵³ HORVÁTH, T.: Krvavé sôvety v príbytku Gorazdovom (Nadinterpretácia). Slovenská literatúra, 44, 1997, č. 3, s. 226.

⁵⁴ ZAJAC, P.: Autenticnosť ako rétorická figúra. Slovenská literatúra, 45, 1998, č. 6, s. 427.

nejšie zviazaná s literárnou tematizáciou sociálne frustrovaného individua, pričom je výrazne ovplyvnená existenciálnym vnímaním a hodnotením ľudskej socializačnej dispozície“⁵⁵. Tvorba sa tak stáva súčasťou socializačno-komunikačného gesta, rozkrývania falošných sociálnych podôb, hľadania autentických životných pocitov a „terapeutickej ilúzie“, potvrdzujúcej mentálno-estetickú a zmyslovo-intelektuálnu „jednotu sveta, ktorá subjekt zachraňuje pred stratou jeho ‚transcendentálnej‘ totožnosti.“⁵⁶. Koniec koncov, upriamenosť na subjekt sa tiež stáva jedným z charakteristických znakov deväťdesiatych rokov: na strane jednej je to doznievanie literárneho diskurzu zo šesťdesiatych rokov (pocity extrémnej osamelosti, úzkosti, fascinácia vlastným ja, prepätý egotizmus, reflexia telesnosti a rôznych foriem intimity), na strane druhej je to dekonštrukcia, „smrť subjektu“ ako „smrť autora“. Stret týchto dvoch koncepcií utvára i Kadlečíkovu tvorbu deväťdesiatych rokov, ktorá osciluje medzi sebareferenčnou perspektívou („utvrdzovanie sa v bytí“) a sebaironickou marginalizáciou („Jochánán alias Y“).

Text je súčasťou pripravovanej monografie *Ivan Kadlečík*, ktorá patrí do grantového projektu *Monografie slovenských prozaikov a básnikov posledného štvrtstoročia 20. storočia*. VEGA 2/ 5070/98, vedúci riešiteľ prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

SUMMARY

The study deals with the latest works of Ivan Kadlečík from the 90 – ties. The author of the study at the same time compares the Kadlečík's works written in this decade with his previous writings and put them into connections with the themes, resonating in the literary discourse of the period (pathos versus irony, authenticity versus conventional, autobiographical writing like a rhetoric figure). The author pays attention especially to transformations in autobiographical writing and to changes in genres – changing of non-fiction with prosaic genres. In this aspect he dominantly gives attention to a post-modern prose Taroky (The Tarot). He compares it with traditional forms of autobiographical writing that are relevant in the works of Kadlečík. The changing in genres are considered to be an effort to defend a motive of autobiographicity against the attacks of literary discourse that makes the true value of self – confirmational gesture problematic and relative. In the self – confirmational gesture he finds extra literary connections that have psychological context.

⁵⁵ PRUŠKOVÁ, Z.: Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... Bratislava, Proxy a.s. 1994, s. 32.

⁵⁶ Tamže, s. 73.