

K rôznym podobám autobiografického písania v slovenskej próze po roku 2000

MARTA SOUČKOVÁ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.9>

Autobiografickosť je pojem, ktorý súvisí s kategóriou subjektu – tak, ako sa vyvíjajú jeho koncepcie (pars pro toto od romantickej individualizácie cez modernistické rozdvajenie až po jeho postmodernú depersonalizáciu), menia sa aj podoby autobiografickosti a autobiografického písania. Zásadný, i keď stále krehký rozdiel medzi súčasným a minulým chápaním tohto pojmu spočíva v spochybnení pravdivosti (Finck 1999), t. j. faktografického a referenčného základu autobiografického diela, a, naopak, v zdôraznení jeho fiktívnosti a naratívности. Terminologicky sa dá uvažovať aj o posune od autobiografie, ako ju charakterizoval Philippe Lejeune v roku 1975 v práci *Le pacte autobiographique* (Autobiografický pakt),¹ k autofikcii, pojmu, ktorý Serge Doubrovsky prvýkrát použil v texte *Fils* (Syn/Nite/Siete) v roku 1977 a definoval napríklad v texte „Autofiction“ (Autofikcia) z roku 2013. Hranice medzi autobiografiou a autofikciou sú však ľahko priechodné, resp. nie je jednoduché definovať ich:

Objevují se texty, jež promlouvají o životě autora pomocí záměrného zapojení fikčnosti do autobiografické výpovědi. Taková díla nelze jednoduše zařadit ani do jedné z kategorií fikce a literatury, vědomě si hrají se smýváním hranic mezi těmito kategoriemi. Fikční elementy zároveň slouží jako nástroje sebereflexe – reflexe utváření příběhu a vlastní identity. (Fonioková 2018, 841)

Od tohto rozdielu sa odvíjajú ďalšie otázky, napríklad aké žánre možno považovať za autobiografické, ako sa v nich formuje naratívna identita, kedy sa denník stáva románom alebo širšie autobiografia umeleckou literatúrou, či môžu byť autobiografické aj mystifikačné prózy, prípadne kedy dochádza k „od-tvárneniu“ („de-facement“; de Man 1984). A možno sa pýtať aj inak: „Obsahuje autobiografie nejaké znaky, ktoré by ji dokázaly jednoznačne odlišit od jiných memoárových textů faktuálního charakteru i od jejich fikčních odvozenin?“ (Soukupová 2015, 50)

Vo svojej štúdií budem používať pojem autobiografické písanie, ktorý je širší ako autobiografia alebo autofikcia, „postmoderná verzia autobiografie“² (Doubrovsky 2013, 3), a zahŕňa rôzne žánre z literatúry faktu aj z beletrie, s rôznym zastúpením biografických prvkov. Autobiografia je podľa Paula Johna Eakina (1985, 10) „len“ fik-

Štúdia je súčasťou riešenia grantových úloh APVV-18-0043 „Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989“.

cia, v tomto zmysle vystupuje z faktúálnej lektúry a možno o nej uvažovať v kontexte umeleckej literatúry. Podľa Petra Zajaca „fikciu referenčného vzťahu *ku* skutočnosti nahrádza v autobiografickom písaní fikcia zo skutočnosti či autofikcia“ (2013a, 16; zväz. P. Z.).

Tieto a ďalšie teoretické východiská budem aplikovať na autobiografické texty zo slovenskej prózy po roku 2000, v ktorých dochádza k uvedenému posunu, t. j. k zdôrazňovaniu fikčnosti, zároveň ich však možno vnímať aj ako písanie o sebe, bez ohľadu na pravdivosť „informácií“. Rozličné podoby autobiografického písania špecifikujem prostredníctvom troch próz autoriek z rôznych generácií: Jany Bodnárovej *takmer neviditeľná* (2008), Kataríny Kucbelovej *Čepiec* (2019) a Michaely Rosovej *Tvoja izba* (2019).

Autobiografia nie je v slovenskej literárnej vede dostatočne prebádaná napriek tomu, že existuje zborník *Možnosti autobiografie* (2013, ed. Ivana Taranenková). Dôležitou pre poznanie slovenskej medzivojnovnej autobiografie je monografia Karola Csibu *Privátne – verejné – autobiografické (v memoároch a publicistike Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara)* z roku 2014. Milan Kendra (2020) vymedzuje dve tendencie v súčasných slovenských autobiografiách: ikonicko-transcendentnú a transgresívnu; Marcel Forgáč uvažuje o intertextualite v autobiografickom písaní (2020); Etela Farkašová o de/re/konštrukcii subjektu (1997) a podobne. Domáci, prevažne parciálny výskum autobiografie súvisí aj s pomerne malým zastúpením autobiografických textov v slovenskej próze 20. storočia; naopak, záujem o danú tému vzrastá po roku 2000 paralelne s ich výrazným rozvojom. Zatiaľ čo v 90. rokoch minulého storočia dominuje recestistická, intertextuálna, postmoderná hra a debutujúci autori (Peter Pišťanek, Balla, Tomáš Horváth a i.) sa stavajú k tradícii najmä subverzívne, prozaici publikujúci po roku 2000 sa k nej už vracajú. Desémantizované, ironické, sebareferenčné gesto nahrádzajú texty, ktoré sa opäť usilujú o hľadanie významu v „žitej“ realite, a to aj prostredníctvom spomínania a sebareflexie. „V próze mladej generácie sa v nultých rokoch presadilo uvedomené autobiografické písanie, založené na existenciálnej imaginácii, rozličných situácií a výziev individuálneho života“ (Gumbrecht, 2011, s. 427)“ (Zajac 2013b, 17).

JANA BODNÁROVÁ: TAKMER NEVIDITEĽNÁ

Jednou z autoriek, ktoré sa v „postmoderných“ 90. rokoch 20. storočia snažia o sémantizáciu textu, je Jana Bodnárová. Hoci debutovala v roku 1990 zbierkou poviedok *Aféra rozumu*, jej rovesníkmi sú autorky a autori vstupujúci do literatúry v 80. rokoch 20. storočia (Peter Juščák, Edmund Hlatký, Dana Podracká a i.). Každá z jej kníh je tematologicky a poetologicky iná, no zároveň v nich nachádzame viaceré konštantné znaky (vizualizáciu, hypersenzibilitu postáv, záujem o ľudí zo sociálnej a inej periferie, fragmentárnosť, sugestívnu obraznosť, vytváranie opozícií a kontrastov, imaginatívnosť, experimentovanie s tvarom textov, prelínanie sna a skutočnosti atď.).

Marek Zaleski uvažuje o „literaturizácii“ života, ktorý je predmetom autobiografií, o ich „textuálnom charaktere“, o narúšaní pravdivosti a reflektovaní minulosti prostredníctvom súčasnej optiky tvorcu (1996, cit. podľa Suchoň-Chmiel 2007, 10 – 11). Bodnárovej *takmer neviditeľnú* možno v tomto zmysle označiť ako „literarizovanú“

autobiografiu, prípadne autobiografickú fikciu (Cohnová 2009). Malé písmeno v názve naznačuje rozplývanie hlavnej postavy vo fragmentoch z minulosti i súčasnosti aj jej nenápadnosť, splyvanie s inými ženami, ktoré však relativizuje častica „*takmer*“. Text tak vypovedá nielen o výsostne intímnom, osobnom, autobiografickom, ale tiež o všeobecne ženskom svete (o priateľkách, známych aj neznámych ľuďoch, ktorých protagonistka stretáva na ulici, v cudzom meste či vidí v televízii). Bodnárová v próze nasvecuje viac alebo menej zlomové udalosti z detstva i dospelosti (narodenie detí, smrť starej mamy, rozvod protagonistky, presťahovanie sa do iného mesta, vojnovú skúsenosť starého otca, vyšetrovaciu väzbu otca, prvú detskú lásku atď.). Návrat k nim je dôležitý, pretože bez „spomienok by sme boli dutí ľudia“ (2008, 33). Otvorené, očistné písanie o sebe aj o iných ľuďoch smeruje k neľahkej seba-akceptácii, k vyrovnaní sa s viacerými traumami. Protagonistka, ktorá je zároveň narátorkou *takmer neviditeľnej*, píše o intímnych témach, zveruje sa textu: „Stáva sa, že písaním rozprávam aj k sebe. Možno iba zakrývam zahanbenie zo samovravy,³ ktorá je vlastná starým ľuďom“ (106). Na jednej strane je v próze Bodnárovej viditeľná spontánnosť, „úprimnosť“ rozprávačky, na druhej strane konštrukčnosť, palimpsestovosť, polyfónnosť. Etela Farkašová uvažuje o špecifickej podobe

takéhoto „sebabrepisovania“. Ak by sme aj novú knižku spájali s autorkiným obratom k autobiografii, nemožno ho podľa mňa vnímať ako náhlu ruptúru, vo viacerých Bodnárovej poviedkach sa vyskytujú prvky (situácie, vzťahy, postoje, typy postáv), v ktorých oči vidne rezonuje vlastná skúsenosť, zážitkovosť, v *takmer neviditeľnej* je však tento moment posilnený aj ja-rozprávaním. (2009, 1)

V próze sa tak čiastočne objavujú znaky autobiografie,⁴ autorka však okrem „sebabrepisovania“ tematizuje i skúsenosť iných ľudí, prípadne vytvára nové fiktívne príbehy. Bodnárová intertextuálne reflektuje nielen paradox literárneho „spovedania sa“, ale tiež seba-odhaľovania a seba-zahaľovania:

Spomínaním sme sami sebou a zároveň kýmisi iným, nepoznaným v nás. Ako keď Derrida pripomenul výrok sv. Augustína z jeho spovedí po smrti matky⁵: „Spoveď nikdy nie je moja. Je to vždy niekto iný vo mne, kto sa spovedá.“ V autobiografiách je možno veľa tajných zón, zakázaných miest v spomienkach tela i mysle. Je to skôr pohyb medzi túžbou (konečne) hovoriť o sebe a túžbou (predsa len) nechať si vypáčiť tajnú skrínku, pretože nevieme, kto ju bude mať v rukách. (195)

Pravda o sebe nie je cieľom takéhoto písania, nie je dôležité, čo sa naozaj stalo. Akokoľvek sa narátorka usiluje odhaliť svoje „najhlbšie ja“ (21), je limitovaná, okrem iného, možnosťami jazyka, (ne)schopnosťou vypovedať o najintímnejších javoch. Jej spomínanie je selektívne, s ohľadom na čitateľov, o ktorých autorka nič nevie, i na tematizovanú osobu, ktorá sa v texte môže spoznať: „Najmä R. Opísala som ju v jednej starej poviedke, mierne šifrovane, čo ak sa jej text raz dostane do rúk. Nech mi nevyčíta, že som bola imelo na jej živote“ (86). Narátorka chce byť otvorená, ale nie všetko môže prezradiť: „Možno písanie o sebe je náhodný posun v čase a občas narazenie na mantinely. Na výber. Podobne, ako keď z albumu vyberáme niektoré fotografie a iné trháme. Niekedy sa mi zdá, že fikcia je väčšia sloboda ako záznamy z vlastného života“ (33 – 34). Výber motívov svedčí

o fikčnosti textu, jeho racionálnom konštruovaní, fragmentarizácii – celistvosť prózy sa narúša podobne ako chronológia protagonistkinho života. Odhalujúca ich-forma sa v *takmer neviditeľnej* mieša s inými naračnými perspektívami, vlastné príbehy striedajú cudzie, protagonistka sa identifikuje so ženami svojho rodu. Rozprávania nie je lineárne, vracia sa v čase, fragmentarizuje sa, cyklí, navrstvuje sa a prekrýva: „Teší ma meandrovitosť plynutia útržkov príbehov, repetitívnosť, palimpsestové vršenie udalostí v čase“ (86). Bodnárovej text v danom zmysle dokumentuje premeny autobiografického písania: „Moderní autobiografie směřuje mnohem více k fragmentární formě a k experimentálním postupům a porušováním lineárního chronologického vyprávění odhaluje svou textovou konstruovanost“ (Soukupová 2015, 54).

Okrem „seba prepisovania“ sa v *takmer neviditeľnej* objavujú útržky či úryvky z iných textov, vyčlenené kurzívou (miniromány, dramatické scény), ale tiež odkazy na iné literárne či výtvarné diela, záznamy z výstav či mailovej komunikácie. Aj tie sú však súčasťou autobiografickej pamäti, sú podmienené autorkiným kunsthistorickým vzdelaním či poznávaním a aktívnou tvorbou rôznych umení. Hlavná postava číta článok o obraze Caravaggia, pozná Barthesovu koncepciu fotografie ako „plochej smrti“ (39), v štyroch rokoch dostane knihu *Gulliver v Lilipute*, počúva Monteverdiho, tancujúce dievčatá a chlapcov prirovná k Csontváryho obrazu atď. Intertextualita a intermedialita Bodnárovej textu korešponduje s konštrukciou subjektu ako dynamického a zloženého z viacerých „identít“:

Prebiehajúce konfigurácie, permutácie a prestavby prezentujúce subjekt v texte ako (ne)viditeľný sprevádzajú prepojenia intermedialnej povahy, čo je avizované obálkou a ilustráciami knihy, ktoré sú opakovanými a zároveň odlišnými zábermi z Bodnárovej videoperformancie príznačne nazvanej *Únik* (2006). Snímky tajupľnej, zlovestnej figúry majú aj príslušné vyústenie – súvisia so spomienkami pravnúčaťa na zvláštne konanie prastarej matky a rozprávania jej enigmatických príbehov, napríklad o duchoch zostupujúcich za mesačného svitu, [...]. (Kendra, v tlači, 338)

Bodnárová vo svojich textoch frekventovane modeluje postavu matky, pričom demýtizuje materstvo, resp. rodinné relácie: „Matersko-dcérsky vzťah patrí k častejším témam Bodnárovej próz, autorka ho uchopuje v jeho ambivalentnosti, jej protagonistky sa musia neraz oslobodzovať od matkinej postavy, rozdvojenej na ‚matku‘ a ‚ženu‘, či vyrovnávať sa – povedané so Simone de Beauvoirovou – s bytosťou ‚tej druhej‘“ (Farkašová 2003, 80). V *takmer neviditeľnej* Bodnárová prepája svoju hrdinku so ženami svojho rodu, kreovanými až archetypálne: „Detstvo samo je sen, spojenie s prasilami života, s pramatkami. Čas nejde lineárne dopredu, skrúca sa v mäkkých kruhoch“ (2008, 64). Rodové spojenectvo však v autorkinej tvorbe nesvedčí o mýtizácii ženského sveta alebo idealizácii rodiny; naopak, súvisí s prirodzeným svetom hrdinky, jeho poznaním: „Píšem o starých matkách, pramatkách, pretože starých otcov som málo poznala. Zostali kdesi v úzadí, strážení spomienkami svojich žien“ (44). Autorka prezentuje ženský svet aj ako intímny, dobre známy priestor – napríklad cez vône, farby či prostredníctvom odevu. Detaily oblečenia súvisia s výraznou vizualizáciou, no tiež so ženským písaním v zmysle sebavyjadrenia (obdobnú funkciu má motív vajčka, symbolizujúci zrod, no tiež zánik tela). Bodnárová však problemati-

zuje rodové roly či zaužívané opozície (mužské – ženské, racionálne – emocionálne, aktívne – pasívne, pravda – fikcia, silné – slabé a i.): „Všetky ženy v našej rodine sú vysoké. Sú často vyššie ako ich muži. Sú i silnejšie a rozhodnejšie“ (21). V tomto zmysle deti v jej „literarizovanej“ autobiografii dozrievajú prirýchlo, situácie sa čiastočne opakujú (pars pro toto protagonistka je zraňovaná otcovými flirtami s cudzími ženami podobne ako jej deti rozvodom).

Noc je v Bodnárovej *takmer neviditeľnej* oslobodzujúcim priestorom fantázie takisto ako tvorba je pre protagonistku zmyslom, radosťou zo života: „Celé roky som sa mohla ukrývať v hlbokkej dutine seba, tuho oddelenej od vonkajšieho sveta, a cítiť z toho radosť. [...] Stratíť radosť zo života znamená možno stratiť schopnosť tvorby“ (56 – 57). Ivana Taranenkova v týchto súvislostiach konštatuje:

Akt spomínania je u Bodnárovej striktno prepojený s aktom písania, oba sú archeologickým prieskumom či meditáciou, vďaka ktorým sa dá dopracovať k novým vrstvám vedomia, k novým rozmerom vlastnej osobnosti. Autorka svoje stratégie tematizuje a priznáva veľmi nerafinované, priamočiare a ich akcentovaním prispieva k potvrdzovaniu identity umelkyne. (2009, 116)

Identita rozprávačky/protagonistky je premenlivá, zložená z viacerých rolí: pra-vnučky, dcéry, matky, manželky, milenky, priateľky či spisovateľky. Vytvára sa v rozprávaní a rozpráváním: „Autoři klasických autobiografií svou identitu vnímají jako něco samozřejmého a ukotveného mimo text, kdežto v (post)moderním autobiografickým psaní se často projevuje uvědomění si konstrukce vlastního Já vyprávěním“ (Fonioková 2018, 849).

KATARÍNA KUCBELOVÁ: ČEPIEC

Komplikovanú „konštrukciu Ja“ prostredníctvom rozprávania a v rozprávaní objavujeme tiež v prozaickom debute Kataríny Kucbelovej *Čepiec*, ktorý nasledoval po jej štyroch básnických zbierkach (*Duály*, 2003; *Šport*, 2006; *Malé veľké mesto*, 2008; *Vie, čo urobí*, 2013). Kucbelová vo svojej lyrike využíva epické a dramatické postupy – jej básne, najmä v zbierke *Vie, čo urobí*, sú príbehové, naratívne, namiesto tradičného, prežívajúceho subjektu sa v nich objavujú akési „rozprávačské“, racionálne hlasy. Naopak, vety v próze *Čepiec* evokujú svojím rytmom, (až eliptickou) jazykovou úspornosťou a obraznosťou lyriku (Passia 2019a). V tvorbe Kucbelovej sa spája textová sebareferenčnosť so sociálnou referenciou, až istou angažovanosťou (motívy ohrozenia, násilia, periférie atď.), obdobne sa v nej narúšajú hranice medzi fikciou/románom a dokumentom, reportážou či denníkovým záznamom, osobným a cudzím príbehom. V próze sa objavujú etnografické, vecne napísané pasáže, ktoré by mohli fungovať ako príručka o šití čepca, na druhej strane text vykazuje mnohé znaky fikčnosti (kombinovaná kompozičná výstavba, polopriama reč, intertextualita, psychologizácia, grafické členenie a segmentovanie textu, miestami pripomínajúce verše a i.). „Problémy s prvou nebásnickou knihou Kataríny Kucbelovej *Čepiec* začínajú pri jej žánrovom zaradení, teda pri spôsobe, akým sa bude kniha čítať“ (Nádaskay 2019) – či ako reportáž, alebo ako autobiografia. Lubomír Machala uvažuje o funkčnom prepojení osobnej skúsenosti so sociálnou kritikou (2021), naopak, Lenka Šafranová diferencuje v *Čepci* dve základné vrstvy aj hodnotovo:

Dva príbehy, dva kvalitatívne odlišné texty, ktoré sa autorke nepodarilo zošiť. Jeden je o uvedomovaní si vlastnej vykorenenej, hľadajúcej poznávaní identity, vyplňaní nevyššieho či vypáraného pamäti, napísaný invenčne, krehko, s vkusom, zodpovednosťou za napísané a s pokorou pred ním. Druhý je o pretrvávajúci stereotypov voči (rómskej) inakosti, vytváraní a pretrvávajúci hraníc, selektujúci zobrazené situácie účelovo a neprirodzene, je sociálne angažovaný na úkor kvality. (2020, 148)

Rafał Majerek interpretuje *Čepiec* predovšetkým v nadväznosti na arachnologickú feministickú koncepciu (tkanie látky – tkanie textu), t. j. vzhľadom na rodovú problematiku. Majerek na pozadí „protikladu zamlčané – vypovedané“ (2020, 148) uvažuje okrem stvárnenia ženskej, intímnej skúsenosti o tematizácii rómskej otázky, pričom pripomína empatiu narátorky voči danej komunite a „zdroje vylúčenia a ich politické kontexty“ (153). Autorka totiž zaznamenáva v *Čepci* i protirómsky pogrom v Pobodime, historickú udalosť, o ktorej sa doteraz viac mlčalo, než hovorilo, a ktorú tematizuje tiež Marek Vadas vo svojej ostatnej knihe *Šesť cudzincov* (2021).

Kucbelovej *Čepiec* je otvoreným, polysémantickým, viacvrstvovým dielom. Jeho protagonistka a narátorka v ich-forme, Katka, sa učí šiť čepiec, čím zároveň objavuje slovenský folklór (etnografická línia); poznáva kraj pod Šumiacom (reportážna línia), jeho obyvateľov, predovšetkým starú Ilku (prostredníctvom nej sa vracia k vojne a rasizmu – testimoniálna línia; Labudová 2020); odhaľuje rodinnú históriu a čiastočne samu seba (autobiografická línia); reflektuje tiež cudzie diela a ich autorov, pars pro toto Pavla Hrízu, Svetlanu Alexijevič či Kláru Jarunkovú (intertextuálna línia). Vyšívanie čepca je istou terapiou takisto ako písanie knihy, hoci oba výsledky svojich činností narátorka relativizuje: „Verím, že na konci to nebude podstatné. Pod povrchom sa začína všetko meniť. S väčšou hĺbkou väčšia intenzita. Na konci bude len čepiec a kniha. Čepiec nebudem nosiť, knihu nebudem čítať“ (Kucbelová 2019, 36). Písanie je v tomto zmysle (podobne ako v Bodnárovej *takmer neviditeľnej*) očistné, prenikanie do hĺbky (podvedomia) vedie k vnútornej zmene. Čepiec, prepojený prostredníctvom šitia/vyšívania so ženským svetom, odkazuje i na folklór, jeho podstatu, ale aj na gýčovitosť, resp. odhaľuje sa tu „dokonalá ilúzia pre Slovákov, hra na tradície“ (30). Sémantické vrstvenie v *Čepci* je funkčné, hlavná postava totiž prostredníctvom rozhovorov s Ilkou postupne zisťuje, čo má zmysel, čo po nás ostáva:

Život Ilky je môj príbeh, potrebujem ho, aby som si poskladala svoj, nový, odznova. A potom tie vety prepíšem na iné vety, kým si ich neosvojím, vyberiem si slová, ktoré sa mi budú páčiť. Ale to už bude iná kniha. Nebude o nej ani o mne, nás nechám v spodných vrstvách, v medziverziách. Ostane len kniha. Sama pre seba. Nebude pre mňa ani pre Ilku, nebude nás už nič mátať, nebudeme sa strhávať, že nám búcha niekto palicou na dvere. (139)

V danom kontexte možno uvažovať o „self-discovery“ a „self-creation“ (Eakin 1985, 3) protagonistky v príbehu a rozprávání, t. j. o objavovaní a vytváraní seba, na základe pochopenia minulosti, osobnej (rodinnej) i spoločenskej histórie a v neposlednom rade vlastnej tvorby. Autobiografické písanie je zložitým, dynamickým procesom, ktorý Eakin vníma aj ako „drámu seba-definovania“ (226). Dôležitú rolu vo formovaní protagonistky Katky má Ilka, ktorá kedysi hrávala v divadle staré

ženy, v prítomnosti nahrádza protagonistke babku a čiastočne i mamu: „Ilka mi ponúka buchty a čaj, zjesť, odpratať zo stola a ukázať, čo mám nové. Je to na mňa príliš rodinná situácia, nezažívala som ju ani v detstve, s mamou a Gizelou sme netrúfili toľko času, mama chýbala alebo odchádzala“ (72). Ilka nielenže učí Katku šiť čepiec, ale prostredníctvom jej „príbehu“ a spomienok na minulosť (vydaj, manželstvo, vojnu a i.) si protagonistka skladá svoj, rekapituluje, čo sa jej stalo a aký to všetko malo zmysel. Klára Soukupová, vymedzujúc hranice žánru a diferencujúc medzi autobiografiou a biografiou, v naznačených súvislostiach konštatuje:

Tím, že autor príbeh jiného člověka vyslechl a vypráví jej v autobiografii, vzniká nevyhnutelně mezi tímto biografickým příběhem a příběhem autobiografickým určitý vztah [...]. Psaní o sobě samém a psaní o jiném není tak jednoznačně oddělitelné, jak by se mohlo zdát. Blížkost biografie a autobiografie je vyjádřena už v jejich pojmenování — autobiografie je biografie, kterou autor píše sám o sobě. Stává se sám pro sebe objektem. To tematizuje Roland Barthes v názvu své autobiografie *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*, který evokuje situaci, jako by autor psal biografii jiné osoby, která má shodou okolností stejné jméno. (2015, 59 – 60)

Kucbelová v tomto zmysle stvárňuje v *Čepci* nielen sociálne problémy na Šumiaci či vojnu, ale tiež samu seba – aj ona je paradoxne „objektom“ pozorovania a zapisovania. Katka v texte rozpráva a píše o iných, ale prostredníctvom nich sa vracia k sebe, k hlboko skrytým spomienkam, k realite: „Ilka nebude moja adoptovaná babka ani mama, sem to nepovedie, ostane postavou v knihe bez happyendu. Čakám, čo sa objaví, čo sa vyplaví, na čo si naozaj spomeniem, aké archívy otvorí. Moje, nie jej“ (100). Motív knihy odkazuje na proces tvorby, implicitne tiež na fikčnosť navonok realistického naratívu.

Minulé udalosti, spomienky sú v *Čepci* prostriedkom na utváranie prítomného vedomia protagonistky a uvedomovanie si samej seba, sebaspoznanie. Autobiografia je podľa Eakina (1985, 6) umením pamäti aj imaginácie, ktoré sa od seba nedajú oddeliť. Ak čitatelia klasických autobiografií často hľadali prototypy ich postáv v realite, overovali si informácie zo života autora, ktorý bol často identifikovaný s rozprávačom,⁶ v súčasných autobiografiách ani to isté meno autorky a narátorky/protagonistky neznamena ich stotožnenie sa. Ilka sa v jednej z epizód spýta Kláry Jarunkovej, či ona je hrdinkou jej debutu, hoci sa volá inak. Ilka verí, že to, čo číta, referuje k mimoliterárnej skutočnosti, že Jarunková je fiktívnou protagonistkou svojho diela. Naopak, rozprávačka *Čepca* vytvára príbeh, ako sama chce, vyberá si nielen mená postáv, ale tiež, čo nám prezradí, opakovanne nám pripomína rozdiel medzi realitou a fikciou. Viac ako (ne)spoľahlivá pamäť sa v texte prejavuje autorský zámer: „Ilka, Elenka, Ilonka. Nebudete však Hela, Ela ani Jelena, hoci vám by sa Jelena určite páčila, ale je to moja kniha a nebudete to vy. Budete len taká, akú vás dokážem vidieť, akú som si dokázala zapamätať. Budú to obrazy, ktoré potrebujem“ (Kucbelová 2019, 139). Hlavná postava *Čepca* si síce nepamätá všetko, ale aj zo zapamätaného si vyberá „obrazy“, potrebné pre svoju knihu: „V novém způsobu autobiografického psaní autoři naopak staví na odív své vědomí, že význam předkládaného života je spoluutvářen způsobem, jakým je příběh vyprávěn, a výběrem událostí a informací, které jsou do příběhu zařazeny“ (Folnioková 2021, 518).

Kucbelovej protagonistka má síce také isté vlastné meno ako autorka, ale je skonštruovaná, fiktívna takisto ako Ilka. Je len jednou z postáv v próze *Čepiec* obdobne, ako je autobiografická línia súčasťou jej viacerých plánov. Ich-forma narácie či narátorka s menom autorky ešte neznamená dodržiavanie znakov uvedeného autobiografického paktu, naopak, „román“ sa skôr posúva k autofikcii.⁷ Marcel Forgáč v danom smere uvažuje: „K základnému, osnovnému plánu prózy tak patrí špecifický ústup naratívneho ‚Ja‘ z pozície výhradného textotvorného princípu; protagonistka, ktorá text organizuje v 1. osobe, necháva hovoriť a pôsobiť Ilku i celý šumiacky, horehronský región, sama chce pritom len počúvať“ (v tlači, 565). Využívanie rôznorodých žánrových postupov i rôznych motívov je funkčné, pretože vedie nielen k rozšíreniu tvarovacích možností textu, ale tiež k jeho ďalšej semiotizácii.

MICHAELA ROSOVÁ: *TVOJA IZBA*

Aj tvorba Michaely Rosovej vyvoláva viaceré otázky, týkajúce sa autobiografickosti a fikcionalizácie textu či rozdielov medzi arteterapiou a umeleckou literatúrou. Rosovej prózy vypovedajú o rôznymi fóbiách, strachoch či traumách, pričom autorka stvárňuje najmä mladého človeka, ktorého problémy sú neraz podmienené detstvom alebo následným hľadaním zmysluplného miesta v globalizovanom svete. Najväčšiu pozornosť kritiky vyvolala jej druhá kniha, novela *Dandy* (2011), ktorej interpreti uvažovali predovšetkým o nezvyčajných vzťahoch medzi postavami, patologických prejavoch sexuality v ich detabuizovanej podobe či o Rosovej schopnosti evokovať (surrealistickú, snovú) atmosféru istého miesta (Berlína).

Autorkina štvrtá kniha, novela *Tvoja izba*, sa skladá z akéhosi beletrizovaného denníka a epištolarnej druhej časti. Jej protagonistka a zároveň narátorka Míša pracuje ako redaktorka, kvôli šéfredaktorovi ľavicového časopisu, svojmu priateľovi, sa vráti z Prahy do Bratislavy. Uvedené textové detaily vedú i k čítaniu Rosovej prózy v autobiografickom kľúči – napr. Peter Darovec v príznačne nazvanej recenzii „Je to osobné“ píše:

Byť osobná a brať osobne všetko – dokonca aj literatúru – je napokon hlavnou metodologickou zásadou tejto prozaickej knihy. Jej výsledný tvar je završením procesu beletrizácie, zliterárňovania živej osoby, skutočného človeka. A je to o to zrejmejšie, o čo nástojčivejšie sa v záverečnej autorskej poznámke deklaruje, že akákoľvek podobnosť s reálnymi osobami a udalosťami je iba náhodná, že ide o umeleckú prózu a „dielo fikcie“ – čo je, mimochodom, samo osebe dosť zvláštne slovné spojenie. Čo nás však po ňom, keď celá kniha aj tak hovorí čosi iné. Nie je to veru „dielo fikcie“, ale dielo, v ktorom sa život (a zrejme práve autorkin život) premieňa na slová a stáva sa literatúrou. (2019)

Z recenzie vyplývajú viaceré otázky, spojené s čítaním a interpretáciou autobiografie. Ide najmä o identifikáciu autorky s narátorkou a protagonistkou Míšou, napriek tomu, že Darovec uvažuje o „zliterárňovaní živej osoby“. Na jednej strane súčasná autobiografia narušuje Lejeunove pravidlá autobiografického paktu, na druhej strane pretrvávajú tendencia čítať ju ako „klasickú“. Ak sa autorkin život „stáva literatúrou“, je zbytočné porovnávať prózu s mimotextovou realitou. Už Michel Foucault (a mnohí iní) problematizuje úlohu autora a zdôrazňuje, že „psaní se dnes osvobodilo od tématu vyjádření: vztahuje se jen k sobě samému, [...] je hrou znaků,

usporádanou méně podle svého označeného obsahu než podle své povahy označujícího“ (1994, 44 – 45). Foucault síce pripomína známy fakt, „že vlastním úkolem kritiky není odhalovat vztahy díla k autorovi, ani vůle rekonstituovat prostřednictvím textů nějakou myšlenku nebo zkušenost: kritika by měla spíše analyzovat dílo v jeho struktuře, v jeho architektuře, v jeho vnitřní formě a ve hře jeho vnitřních vztahů“ (46), sám však poukazuje na problematičnost vymedzenia diela, ktoré napísal autor – jednotliviec. Samotný Darovec ďalej uvažuje, prečo by sme mali takto osobnú prózu čítať a presne poukazuje na kvality textu, t. j. jeho estetickú autonómnosť – bez ohľadu na osobu reálnej autorky. Na rozdiel od Bodnárovej autobiografie, ktorú kritika neusúvzťažňovala s realitou, Rosovej novela akoby „provokovala“ čitateľov práve preto, že konkretizuje našu prítomnosť, že osoby, redakcie či miesta v nej sú spoznatelné. *Tvoju izbu* však netreba vnímať ako „knihu malého bratislavského intelektuálneho klebetenia“ (Darovec 2019), ale ako jednu z presvedčivých, experimentálnych podôb súčasného autobiografického písania.

Protagonistka novely, podobne ako postavy iných Rosovej próz, je síce dynamickejšia, pohybuje sa v rozličných mestách, no potrebuje svoje „istoty“, miesto, kde bude mať svoj organizovaný systém, vlastnú izbu, dom(ov): „Ja som si vždy myslela, že to sú tie ruky, na ktorých smieš plakať, alebo tvoj rodný cintorín, tvoje hroby a možno aj tvoji živí, stále som rozvažovala, že to nebude o geografii, ale niečo symbolické. Ale čo ak je domov ozaj proste miesto, kam si hodíš veci? Miesto, pre ktoré sa rozhodneš?“ (2019, 113). Intertextuálne odkazy v citácii (na poéziu Miroslava Válka či Mitanovu knihu *Môj rodný cintorín*), ale aj v celej novele súvisia so štatútom protagonistky, ktorá sama píše a knihy patria do jej prirodzeného sveta. Hľadanie vlastného miesta, potenciálneho domova, zase korešponduje s jej návratom k sebe a objavovaním seba, s prekonaním či spracovaním minulých vzťahov, zapisovaním/vypisovaním sa z bolesti a jej presiahnutím. Opozícia cudzie – domáce sa v „novele“ problematizuje podobne ako relácia von – dnu, resp. fikcia a skutočnosť: „V noci sa ti vracia zas a zas ten istý sen, kde vchádzaš do domu, a len čo vojdeš, dom zmizne, zmizne všetko, zostane len drevený prah. [...] Máš len prah, pomlčku medzi dvoma prázdnotami“ (90). Hrdinka napokon prekračuje i pomyselný prah, oddeľujúci rôzne svety, prestáva, metaforicky povedané, sedieť pri okne a pozeráť von, prípadne chodiť po meste a pozorovať iných. Začne skúmať a aspoň čiastočne spoznávať samu seba, dospieva k istým rozhodnutiam, dostáva sa k vlastnému Ja, a to aj zastaním na tom istom mieste. Do popredia sa tak dostáva hodnota vlastnej izby či domova, evokujúceho nielen možnosť ukotvenia sa, ale tiež nájdenia vlastnej integrity, „kompletnosti“, plnosti. V Rosovej prózach je individuálna identita podstatnejšia ako národná či sociálna, postavy z kolektívu (s výnimkou knihy *Malé Vianoce*, 2014) unikajú, izolujú sa v dobrovoľnej, no neraz bolestnej samote.

S návratom protagonistky k sebe/k domovu súvisí zmena naračnej formy – od druhej osoby singuláru sa v Rosovej novele prechádza k prvej osobe singuláru, príbeh, pozorovaný z odstupu, sa stáva vlastným. Narátorka spočiatku nedokáže písať sama za seba: „Píšeš ľahko a rozvážne a píšeš v druhej osobe, aj na tom je čosi správne, odsúvaš seba samu, ako odsúvaš izbu, dívaš sa na seba, ako sa dívaš na ňu – ako na čosi veľmi hmatateľné, čo ti však zároveň zostáva trochu vzdialené“ (11). Má (aj

ironickú) dištanciu od seba takisto ako od priestoru, v ktorom žije: „Prečítala som veľmi veľa kníh, poznamenala si, keď ste prvýkrát sedeli s Endrem v kuchyni, a stále z niečoho citujem, kým ty máš vlastné myšlienky“ (20). Míša sa usiluje „prevrátiť do prvej osoby, ale je ti príliš trápne – prišiel Endre, išli sme, chcela som, chcela som“ (67) a svojmu kamarátovi Vojtěchovi by sa „chcela zveriť s faktom, že píšeš svoju knihu v druhej osobe, ale hanbíš sa, neraz ste sa o tom rozprávali, je to skoro vtip“ (76). Radoslav Passia o takejto narácii píše:

Rozprávanie v druhej osobe autorka chápe ako dištančné. V „mäkkej“ podobe je síce „ty-rozprávanie“ spôsobom, ako vyjadriť oslovenie a emocionálny záujem. No zvyčajne skôr platí, že v porovnaní s ich- aj er-formou je omnoho nástojčivejšie a konfrontačnejšie. V hĺbkovej vrstve teda rozprávanie v druhej osobe plní opačnú úlohu, než jej navonok pripisuje autorka, je opakom dištancie, premietajú sa v ňom pocity úzkosti a konflikt so sebou samou. (2019b, 23)

Striedanie naračných foriem je tiež signálom fikčnosti textu, jeho komplikovanej štruktúry. Narátorka si postupne uvedomuje, najskôr cez prvú osobu plurálu, že prejsť k Ja sa dá, okrem iného, aj pochovaním minulého: „Nič z toho, čo sa stalo, už ma nebolí, nič necítim. Ale je treba sa zbaviť starého, musíme ma pochovať, aby som sa mohla prekročiť a ísť ďalej“ (Rosová 2019, 115). Protagonistka je mimoriadne kritická k iným, ľahko posudzuje aj odsudzuje, „káže“ Endremu o tom, že nie je schopný rozprávať sám o sebe, že nič o jeho živote nevie, ale aj jej introspekcia je zdĺhavý, neľahký proces – azda preto prichádza naračná zmena až na konci a aj preto je funkčná. Privlastňovacie zámeno v druhej osobe („*Tvoja*“) v titule prózy označuje izbu, ktorá je síce protagonistkina, no zároveň cudzia – podobne Míša je autobiografická postava, ktorú autorka stvárňuje s produktívnou epickou dištanciou.

Du-forma súvisí s uvedeným odstupom, ale tiež s organizáciou Míšinho života – protagonistka si potrebovala všetko naplánovať, nalinajkovať, ako fiktívny dom, ktorý si kreslila v detstve. Míša často uvažuje „literárne“, fabuluje, pričom nie vždy diferencuje medzi fikciou a realitou: „Píšeš, píšeš a nazývaš svoj svet a svoju rodinu vymyslenými, a zakaždým ťa to škrie. Nevieš, čo to znamená. Nepamätáš si, že by si si niekoho a niečo vymýšľala“ (55). Viaceré epizódy v novele (napr. stretnutie s Dorou a večer v jej byte, nelogické uhryznutie Míše do členku atď.) svedčia o odvrátenej tvári postavy. Spojenie du- a ich-formy tak naznačuje aj dve podoby protagonistky (racionálnu a spontánnu), jej život vo viacerých svetoch (dňa a noci, reality a fantázie). Naračná zmena v druhej časti Rosovej „novely“ korešponduje s prechodom od cudzích textov k vlastnému „príbehu“: „Tento list, ako každý, sa mi v hlave skladal už pár dní, rástol a dozrieval, a pritom mi v súvislosti s našou korešpondenciou napadlo, kedy som sa dostala od literatúry k životu“ (125). Ide však len o rôzne podoby štylizácie skutočnosti – v listoch sa Míša „kontroluje“ podobne ako v prvej časti, starostlivo komponuje text a experimentuje s ním. Rosová koncipuje aj epištoly ako umelecký text – hoci odkrýva zamľčané, zároveň vytvára príbeh ľúbostného trojuholníka; precizuje vety, pozorne selektuje slová. I keď sa dá tušiť, že listy vznikli neskôr než predošlé kapitoly (vidno medzi nimi a prvou časťou šev), sú logickým završením a súčasne ozvláštnením novely.

Hoci viacerí recenzenti a recenzentky uvažovali o redundancii epistolárnej časti *Tvojej izby* (Buzinkaiová 2020; Passia 2019), aj vďaka nim možno celok čítať ako text o prekonaní krízy postavy prostredníctvom bolesti, o jej nájdení sa, prerode, nie však o šťastnom konci. Prijatú vlastnú problematickosť, až akúsi autistickú, obsedantnú systémovosť (Darovec 2019), nie je pre protagonistku jednoduché takisto, ako vyrovnáť sa so skončenými vzťahmi, oslobodiť sa od nich. Prelínaním dvoch komplikovaných lások sa posilňuje pozícia rozprávačky, ktorá sa až po ich prekonaní postaví na vlastné nohy. V závere sa Míša dokáže priznať aj k vlastným omylom: „Vedenie ma priviedlo domov. Že sa vrátim, to už som si hovorila roky. Prišiel chlapec, povedal to svoje poď, to svoje ver mi, a ja som konečne šla. A to je celé – napokon je ten príbeh predsa len môj“ (Rosová 2019, 136). Oproti minulosti, v ktorej unikala do kníh a filozofie či sama si tvorila alternatívnu skutočnosť, kreuje narátorka v prítomnosti vlastný príbeh, podobne ako sa k tomu svojmu dostáva protagonistka Kucbelovej *Čepca*.

Rosovej postavy túžia po poriadku, usporiadanosti, a aj tvar *Tvojej izby* korešponduje s ambíciou protagonistky organizovať svoj život, no tiež s jej proklamovanou necitlivosťou: „Neskôr, keď sme sa vrátili do domu, som jej hovorila o písaní, o chirurgicky vecnom prístupe k sebe samej, o svojej celkovej anestézii. Moje výkriky sú starostlivo dozdobené, gestá načasované a bolesť tlmená, hlavne žiadne scény. Stojím vo vzťahu k vlastnému životu vždy o krok vedľa. Diktatúra formy“ (132). Anestézia je tu opäť (podobne ako v novele *Dandy*) určitou obranou voči iným, resp. dôsledkom minulých, traumatických udalostí. Keď sa Míša pýta náhodného muža v knižnici na problém Ingeborg Bachmann, ten spomenie autorkino detstvo, no vzápätí skonštatuje: „Bola taká papierová, pokračoval, všeličo ju poznačilo, Heidegger, Wittgenstein, úplne tomu podľahla, a ten jej román, to je bravúrna exhibícia“ (133). Čosi podobné platí aj o rozprávačke Rosovej novely, ktorá však zistí, že „musíme bagatelizovať chyby a prešľapy, svoje aj cudzie“ (136). *Tvoja izba* je miestami skvelou štylistickou exhibíciou, lyrickou prózou, ale je tiež textom o seba-hľadaní prostredníctvom objavovania domova.

NAMIESTO ZÁVERU

Všetky tri analyzované prózy dokumentujú nielen rôzne podoby autobiografického písania v slovenskej literatúre po roku 2000, ale tiež jeho fikcionalizáciu. V Bodnárovej *takmer neviditeľnej* sa naplňajú niektoré znaky autobiografického paktu, avšak v segmentovanej podobe, ovplyvnenej postmodernou „tradíciou“ – retrospektívne spomienky v priamej narácii striedajú výpisky z mailov, intertextuálne odkazy, záznamy z výstav či scenáre. Podobne protagonistka Kucbelovej *Čepca* sa re-konštruuje v procese písania, hoci sa na rozdiel od narátorky u Bodnárovej nevypisuje zo svojich bolestí otvorene, jej traumy sú viac skryté v medziriadkovom priestore. Príbeh Katky je v próze jedným z mnohých, protagonistka je v istom zmysle „*takmer neviditeľná*“ ako Bodnárovej postava. Osobné rozprávanie je dopĺňané fragmentmi o Rómoch, ale tiež o šumiackom kroji, folklóre atď. Forma Rosovej novely je z uvedených textov najkomplikovanejšia, autorka využíva zriedkavú du-formu, ktorá prechádza do ich-formy, čo korešponduje so sebaopoznaním protagonistky. Beletrizovaný denník

a epištolárna druhá časť sú na pohľad nesúrodé, avšak ich nespojitelnosť koreluje s necelistvosťou narátorky, jej hľadaním a nachádzaním sa.

Etela Farkašová (1997) v nadväznosti na eseje Estelle C. Jelinek, *Women's Autobiography*, pripomína rozdiely medzi písaním mužskej a ženskej autobiografie, ich lokalizáciu do verejného a privátneho sveta, no tiež amorfnú, fragmentárnu podobu autobiografií ženských autoriek. Tým sa však zachovávajú „– i když s převrácenými hodnotovými znaménky – eliminační mechanismy binárních struktur, jestliže je zde snaha určovat formální principy tvorby ženské autobiografie v opozici k tradičnímu požadavku narativní koherence a chronologie“ (Finck 1999, 287). Súčasnú autobiografickú diela naznačenú diferenciaciu problematizujú a obe sféry sa usilujú prepojiť. Prelínanie osobného a spoločenského, individuálnej a kolektívnej pamäti dokumentujú okrem analyzovaných próz i texty Ireny Brežnej (*Na slepačích krídlach*, 2008; *Nevďačná cudzin(k)a*, 2015), Stanislavy Chrobákovskej Repar (*Krutokradma*, 1997; *Slovenka na kvadrát*, 2011), ale aj Pavla Vilikovského (*RAJc je preč*, 2018) a i. Zatiaľ čo v 90. rokoch 20. storočia sa autentická línia v slovenskej literatúre spája predovšetkým s exilom a najstaršou generáciou (pars pro toto *Lukavické zápisky* Hany Ponickéj z roku 1992 či *Písanky pre milovanú Lutáciu* od Dominika Tatarku z roku 1999), po roku 2000 ju rozvíjajú aj predstaviteľky a predstavitelia najmladšej a strednej generácie (Michaela Rosová, Ivana Dobráková, Katarína Kucbelová, Ján Púček, Mária Kopcsay a i.). Možno konštatovať, že v najnovšej slovenskej próze dochádza k výraznej revitalizácii a inovácii autobiografického písania, v ktorom dominuje seba-reflexia, seba-poznávanie a seba-rozvíjanie postáv, ale aj sebereferenčná tematizácia produkcie diela.

POZNÁMKY

- ¹ „Sám Lejeune své východiska později kriticky reflektoval; opakovaně se k hlavním tezím své studie *Le pacte autobiographique* vracel a revidoval je jak na základě literárněteoretických reakcí, tak s ohledem na nově vznikající autobiografické texty“ (Soukupová 2015, 50 – 51).
- ² Pokiaľ nie je uvedené inak, preložila M. S.
- ³ Tento motív sa objavuje aj v próze „Nočná samovrava“ z knihy *Insomnia* (2005), ktorej protagonistka sa prostredníctvom hovorenia k sebe vyrovnáva s vlastnými traumami. Ďalšia próza zbierky, „Popribehy“, pripomína *takmer neviditeľnú* prelínaním vlastnej a cudzej skúsenosti, priamou naráciou i terapeutickou funkciou písania: „Jana B. je spisovateľka, ktorá dokáže [...] načrtnúť tie najintímnejšie obrazy, napríklad sebaspytujúci príbeh svojej/rozprávačkinej/postavinej nespavosti a bolesti v tejto knižke. (Písanie o veciach, ktorých sa bojí/me, má pre ňu liečivú moc.)“ (Cviková 2005, 140).
- ⁴ Philippe Lejeune vymedzuje štyri základné znaky autobiografie: 1. jazyková forma (prozaické rozprávanie), 2. téma (osobný život), 3. situácia autora (stotožnenie autora a rozprávača s tým istým menom), 4. status narátora, ktorý je zároveň hlavnou postavou (Lejeune 1989, 4 – 5).
- ⁵ Marek Debnár, reflektujúci otázku faktografickosti a, naopak, fikčnosti autobiografie, uvažuje: „Ešte zložitejšia je situácia pri autobiografiách, ktoré vychádzajú z tradície *Vyznaní sv. Augustína*, kde sa *intentio auctoris* postupne mení na zámer boží. U sv. Augustína nesporne nachádzame autobiografické prvky, ale *Vyznania* by sme mali čítať s ohľadom na *intentio operis*, ktorou je skôr snaha podať svedectvo o predestinácii, než vypovedať o svojom autorovi“ (2013, 33).
- ⁶ Napriek tomu, že Kucbelovej *Čepiec* je žánrovo nejednoznačné, hybridné dielo, v paratexte na jeho zadnej strane sa zdôrazňuje autobiografická skúsenosť, informácia z mimoliterárnej skutočnosti. Na

druhej strane, pripomína sa v ňom aj individuálna, a preto nie celkom spoľahlivá pamäť: „Autorka chodila dva roky do výrazne folklórnej oblasti pod Kráľovou holou. Chcela sa naučiť šiť čepiec, súčasť miestneho ženského kroja, a popri tom sa dozvedela veľa iných vecí o živote v odľahlej horskej obci v postupne sa vyludňujúcom regióne, o sebe, o ľudovej kultúre, o spolužití s Rómami, o stereotypoch vrátane tých, v ktorých sama žila a žije. Nefotografovala, nenatáčala, nenahrávala. Počúvala, pozerala sa, vyšívala a zapisovala. Spoločne so svojou učiteľkou lovila v pamäti, spájala útržky z minulosti s detailmi z prítomnosti – na okraji dediny, v susedstve rómskej osady“ (2019). Zapisovanie namiesto nahrávania naznačuje možnosť pretvárania reálneho „príbehu“.

- ⁷ Do tohto pojmu však „býva zařazováno pestré spektrum rozmanitých projevů. Zřejmě v důsledku jednak obtížného uchopení hybridních děl, jednak rychlého vývoje způsobů hry s autobiografičností, zobrazením subjektu a obrazem autora – vývoje, který je zejména od devadesátých let 20. století silně ovlivňován prudkým rozvojem technologií a změnami ve fungování médií –, jde o významově neukotvený pojem bez jednotného vymezení“ (Fonioková 2018, 851).

LITERATÚRA

- Bílek, Petr A. 1996. „Možnosti ‚Já‘. Autenticita, autobiografie, autorský obraz.“ *Tvar* 7, 14: 8 – 9.
- Bodnárová, Jana. 2005. *Insomnia*. Bratislava: ASPEKT.
- Bodnárová, Jana. 2008. *takmer neviditeľná*. Bratislava: ASPEKT.
- Buzinkaiová, Martina. 2020. „Lízanka, a potom úder medzi oči.“ *Fraktál* 3, 1: 165 – 167.
- Cohnová, Dorrit. 2009. *Co dělá fikci fikci*. Prel. Milan Orálek – Veronika Klusáková. Praha: Academia.
- Csiba, Karol. 2014. *Privátne – verejné – autobiografické (v memoároch a publicistike Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara)*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave.
- Cviková, Jana. 2005. „Nespavosť Jany B.“ In *Insomnia*, Jana Bodnárová, 139 – 143. Bratislava: ASPEKT.
- Darovec, Peter. 2019. „Je to osobné.“ *Platforma pre vedu a výskum* 12. septembra. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/174> [cit. 27. 6. 2023].
- Debnár, Marek. 2013. „Autobiografia a písanie.“ In *Možnosti autobiografickosti*, ed. Ivana Taranenková, 33 – 44. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave – Pedagogická fakulta TU v Trnave.
- Doubrovsky, Serge. 2013. „Autofiction.“ *Auto/fiction* 1, 1: 1 – 5.
- Eakin, Paul John. 1985. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton University Press.
- Farkašová, Etela. 1997. „Autobiografia a jej subjekt: de/re/konštrukcia subjektu v ‚písaní‘ jeho/jej vlastného života.“ In *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*, ed. Peter Michalovič, 283 – 289. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia.
- Farkašová, Etela. 2003. „Poetika rozhrania.“ *Romboid* 38, 1: 79 – 81.
- Farkašová, Etela. 2009. „Jana Bodnárová: takmer neviditeľná.“ *Knižná revue* 19, 1: 1.
- Finck, Almut. 1999. „Pojem subjektu a autorství: k teorii a dějinám autobiografie.“ In *Úvod do literární vědy*, eds. Milto Pechlivanos – Stefan Rieger – Wolfgang Struck – Michael Weitz, prel. Miroslav Petříček, 279 – 289. Praha: Herrmann & synové.
- Fonioková, Zuzana. 2018. „Fikčnost ve faktuálním vyprávění: Příklad fikčních metaautobiografií.“ *Česká literatura* 66, 6: 841 – 869.
- Fonioková, Zuzana. 2021. „Sám za sebe a přece fikční: ‚Možnosti milostného románu‘ Jana Němce jako autofikce.“ *Bohemistyka* 21, 4: 513 – 532.
- Forgáč, Marcel. 2020. „K realizáciám autobiografického písania v slovenskej literatúre (z hľadiska prítomnosti princípu intertextuality).“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI*, ed. Marta Součková, 5 – 18. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove.
- Forgáč, Marcel. V tlači. „Katarína Kucbelová: Čepiec.“ In *Slovník děl slovenskej literatúry po roku 1989*, eds. Marta Součková – Ján Gavura, 563 – 566. Fintice: FACE.
- Foucault, Michel. 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Prel. Petr Horák. Praha: Nakladatelství Svoboda.

- Kendra, Milan. 2020. „K dvom tendenciám autobiografickej umeleckej fikcie v slovenskej próze a ich apelovej štruktúre.“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI*, ed. Marta Součková, 19 – 32. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove.
- Kendra, Milan. V tlači. „Jana Bodnárová: Takmer neviditeľná.“ In *Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989*, eds. Marta Součková – Ján Gavura, 336 – 339. Fintice: FACE.
- Kršáková, Dana. 2005. „Mlčky rozprávane príbehy.“ *Knihy a spoločnosť* 2, 12: 14.
- Kucbelová, Katarína. 2019. *Čepiec*. Bratislava: Slovart.
- Labudová, Katarína. 2020. „Kucbelová, Katarína Čepiec.“ *iLiteratura.cz* 16. júla. Dostupné na: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/43207/kucbelova-katarina-cepiec> [cit. 27. 6. 2023].
- Lejeune, Philippe. 1989. „The Autobiographical Pact.“ Prel. Katherine Leary. In *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin, 3 – 30. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Machala, Lubomír. 2021. „K aktuální tvůrčí ofenzivě českých a slovenských prozaiček.“ *Literární.cz* 31. decembra. Dostupné na: https://www.literarni.cz/rubriky/literarni-scena/esej/k-aktualni-tvurci-ofenzive-ceskych-a-slovenskych-prozaicek_12418.html#_YnvXYuhBxPY [cit. 27. 6. 2023].
- Majerek, Rafał. 2020. „Hľadanie seba v tkanive textu.“ *Fraktál* 3, 1: 148 – 155.
- Man, Paul de. 1984. „Autobiography as De-Facement.“ In *The Retic of Romanticism*, Paul de Man, 67 – 81. New York: Columbia University Press.
- Mocná, Dagmar – Josef Peterka a kol. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- Nádaskay, Viliam. 2019. „Z domova a zo seba.“ *Platforma pre vedu a výskum* 25. novembra. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/172> [cit. 27. 6. 2023].
- Passia, Radoslav. 2019a. „Čo nevidno, nemusí byť pekné.“ *Knížná revue* 29, 12: 22 – 23.
- Passia, Radoslav. 2019b. „Zo sveta rozpadnutých vecí.“ *Knížná revue* 29, 10: 22 – 23.
- Rosová, Michaela. 2011. *Dandy*. Levice: K. K. Bagala.
- Rosová, Michaela. 2019. *Tvoja izba*. Bratislava: Vlastným nákladom autorky.
- Součková, Marta. 2009. *P[r]ózy po roku 1989*. Bratislava: Ars Poetica.
- Součková, Marta. 2021. *P[r]ózy po roku 2000*. Fintice: FACE.
- Soukupová, Klára. 2015. „Autobiografie: žánr a jeho hranice.“ *Česká literatura* 63, 1: 49 – 72.
- Suchoń-Chmiel, Barbara. 2007. *Spóźnione spowiedzi czyli autobiografie uwiklanych w historię pisarzy słowackich XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Šafranová, Lenka. 2020. „Všetko do ihly.“ *Fraktál* 3, 1: 148 – 155.
- Taranenková, Ivana. 2009. „Medzi citovou výchovou a portrétom zrelej ženy ako umelkyne (Jana Bodnárová: Takmer neviditeľná).“ *Vlna* 11, 39: 116.
- Zajac, Peter. 2013a. „Autobiografickosť ako estetická kategória.“ In *Možnosti autobiografickosti*, ed. Ivana Taranenková, 9 – 32. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave – Pedagogická fakulta TU v Trnave.
- Zajac, Peter. 2013b. „Prítomnosť súčasnej slovenskej literatúry (Prolegomena).“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*, ed. Marta Součková, 8 – 20. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove.

On various forms of autobiographical writing in Slovak prose after 2000

Jana Bodnárová. Katarína Kucbelová. Michaela Rosová. Autobiographical writing. Autofiction. Slovak women's writing after 2000.

This study specifies three forms of autobiographical writing: the prose of Jana Bodnárová's *takmer neviditeľná* (almost invisible, 2008), whose title (beginning with a lowercase letter) suggests the dissolution of the subject in fragments from her past and present life; the hybrid "novel" of Katarína Kucbelová *Čepiec* (2019; forthcoming in Eng. trans. *The Bonnet*, 2024), in which the autobiographical line is one of its many layers; and Michaela Rosová's novella *Tvoja izba* (Your room, 2019), both revealing and concealing hidden layers of the self. Through the texts in question and secondary literature, the article documents not only the revitalization of autobiographical approaches in Slovak women's writing after 2000, but also the reinforcement of its fictionalization.

Prof. PhDr. Marta Součková, PhD.
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
marta.souckova@unipo.sk
<https://orcid.org/0000-0003-2045-949>