

TEMATIZOVANIE SPOLOČENSKEJ SKUTOČNOSTI V PROZAICKOM TEXTE (Autor, text, ideológia, spoločnosť)

VIERA ŽEMBEROVÁ

„Dejiny tohto storočia nás učia, že čas je mnohokrát silnejší než kontinuita osobnosti.“

Gustav Seibest

Tematizovanie sme zvolili za pracovný, pomocný terminologický kalk, ktorým vymedzujeme spôsob na vyjadrenie vzťahu medzi autorom, textom a spoločenskou skutočnosťou nie raz označovanú za látku alebo za objednávku konkrétnej ideológie a jej kultúrno-politickej praxe. Účinnosť a formy mechanizmu, ktorým spoločnosť vyčlenila a presadila svoj záujem o umenie, autorov, druhy, žánre, témy, postavu, literárna história pozná či spoznáva hoci i tak, že sa postupne vyrovnáva s „bielymi miestami“ v národnej literatúre, v autorskej dielni či inak a inde jestvujúcej dobovej a kultúrnej skutočnosti.

Vzťah spoločnosti a umenia analyzujú a vyhodnocujú spoločenské vedy latentne, preto má pre situáciu autora v konkrétnej dobe a konkrétnej spoločnosti význam poznať nové, doplnené „zistenia“ organizované ako špecifické súbory literárnovedné, kulturologické, historiografické aj sociologické, lebo poskytujú, popri ďalších, aj vertikálne prieniky do globalizovaného javu spoločnosť. Do dynamického javu spoločnosť sa bez vzdoru vkladajú ostatné komponenty, lebo sa považujú za jeho organickú súčasť, spomedzi nich všetko to a tí, čo sa dostávajú do trojuholníka kto – za akých podmienok – čo, a tak tam patria aj umenie, literatúra, autor, nástroje kultúrnej politiky, adresát atď.

Problém látky a témy, ich väzby na netextové a textové skutočnosti v umeleckom texte obsiahla teória literatúry aj v polarite ich dostupných vnútrotextových „zložiek“ pri organizovaní celku umeleckého textu. Medzi nimi ide napríklad o skutočnosť a fikciu, vedenie a modelovanie, hodnovernosť a osobitosť, otvorenosť a uzavretosť, hypotetickosť a dotváranie, historickú pravdu a umeleckú pravdu. Azda aj preto sa možno ustáliť na tom, že „vnútornú literárnu skutočnosť konkrétneho prozaického diela nazývame témou“.¹

Nazdávame sa, že môžeme, ale znova pracovne a s odkazom na osobnosť a osobitosť autora, naznačiť vnútornú prepojenosť medzi látkou, témou a tým, čo sme zahrnuli pod tematizovanie, lebo považujeme za dôležité zvýrazniť aj rolu autora v spoločenskom priestore, aký mu vytvorí spoločnosť, jej ideológia a jej „predstava“ imaginácie skutočnosti, pretože

mu – a nie je to paradoxné – spoločne vyslovujú jasné podmienky a poskytujú viditeľné možnosti na tvorbu a jej reflektovanie (pre čitateľa, do zásuvky).

Ambíciou autora je (vy)tvoriť také umenie, ktoré komunikuje so skutočnosťou a on, autor, má vôľu do nej sám aktívne vstupovať. Schéma autorovej predstavy o (možnosti, kvalite, dosahu) jeho zásahu do skutočnosti bude rozličná, čo závisí od možností, aké autor ako subjekt zosobňuje, pretože v podstate chce „svoju“ skutočnosť buď spoluvytvárať, alebo chce o nej vypovedať. I táto polarita dokáže autorovi „predurčiť“ genologické zázemie jeho autorskej dielne a vnútrotextový priestor pre látkový, tematický a problémový záber, ku ktorému sa prikloní, aby dotváral prostredníctvom umeleckého textu svoju ontológiu a noetiku života, jestvovania a činov.

Subjekt autora si vyberáme zvlášť preto, lebo azda skôr ako jeho text, bude to on, kto musí aj mimoumelecky reflektovať rozsah a dosah svojho kontaktu s ideológiou a spoločnosťou. Nie raz sa hovorí o empirii aj o autenticite, ktoré sa spravidla do literárnej skutočnosti zapájajú prostredníctvom stratégie autora a stávajú sa látkovým či tematickým podložíom stratégie textu, „novej skutočnosti“, ktorá obsiahne postavu aj narátora, sujet aj príbeh a zmení vonkajšiu (empirickú, dejinnú, osobnú) skutočnosť autora na vnútorný (fiktívnu, novú, príbehovú skutočnosť) sujetový priestor v kompozícii textového celku.

Spôsob, akým sa autor vyrovnáva s vonkajšou skutočnosťou predurčí, alebo aspoň to možno predpokladať, v umeleckom texte jeho druhový a žánrový výber, ovplyvní prístup k literárnemu času a literárnemu priestoru, k typu narátora, spôsobu narácie a k ohraničene univerzalizovanému alebo naopak expresívne zosubjektívnemu (nad)časovému poznávaciemu celku o (ne)literárnej skutočnosti autora, jeho súčasníka, o „dobe“.

Tí autori, ktorí sa osobne motivovaní chceli vyrovnat' s „tvárou“ a „praxou“ ideológie druhej polovice 20. storočia by sa azda dali mechanicky, teda aj zjednodušujúco rozčleniť do dvoch mikrospoločenstiev. Na tých, ktorých prax ideológie premenila na svoje spoločenské obete (za všetkých Hana Ponická, Albert Marenčin, Dominik Tatarka), alebo na tých, ktorí svoju skúsenosť posunuli do témy a poznanie post factum prenechali na narátora a postavu (za mnohých Martin Šimečka, Stanislav Rakús).

Do témy sa totiž dostal čin jednotlivca a jeho mravný a osobnostný rozmer, aj preto v mene autora umeleckého textu už neprevážuje upresnenie obsahov, ktoré odpovedia na otázku čo a ako, ale rozhoduje poznanie a premyslenie o účinku z (dô-)následkov, teda odpoveď na to, kto a ako konal.

I.

Lukavické zápisky („Túto knihu som písala viac rokov 1978–1983,“ prebal vydania v Atlantise 1992) sa stali dokumentom doby a spoločnosti, ideológie a jej človeka, pretože „spoločne“ zneuctili mocou iného človeka za jeho názory (písomne odovzdaný diskusný príspevok na 2. zjazde Zväzu slovenských spisovateľov roku 1972²) a obrali ho o všeľudskú a osobnú slobodu (sliedenie, odpočúvanie, šikanovanie, výsluchy a ďalšie občianske ujmy).

Ľudský osud a príbeh spisovateľky Hany Ponickéj prerástol v *Lukavických zápiskoch* význam a dosah jej osobného autentického záznamníka, ktorý za „pomoci“ ďalších dobových materiálov, sama ich cituje aj necituje, ale dnes sú dostupné, sa stáva osobnou obžalobou neľudskosti páchanej na občanovi a spisovateľovi. Už to vlastne nie sú len novinové správy či spomienky z nedávnej vojnovnej praxe a jej krutosti, už to nie je bolestivý zážitok z „pravdivé-

ho“ filmu, ale živá skutočnosť a bezmocnosť jednotlivca, ktorá má reálne i konšpiračné mená, tváre, slová a činy konkrétnych známych, hoci dovtedy cudzích ľudí. To, čo sa dalo do pohybu zo súkolesia moci okolo Ponickéj a jej rodiny pripomína „gnómu“ z učebníc dejín, a tak sa aj ona pýta spolu s českým priateľom, historikom Vrbenským: „Znovu sa všetko opakuje?“³

Lukavické zápisky, hoci sú autentické, dokumentárne, verifikovateľné, sú predovšetkým osobné, komorné, emotívne, ale aj „praktické“. Tolstého učenie a celoživotné presvedčenie, podľa ktorého sa zlu nečelí násilím však v probléme, – aký vznikol z kritických názorov H. Ponickéj o aktuálnej kultúrnej politike a jej praxi, o literatúre a podmienkach na tvorbu pre slovenského autora – sa však nedalo uplatniť. I preto nie, lebo išlo o hrubé mocenské upretie práva na názor a osobnú slobodu občana a umelca. Tolstého gesto sa v Ponickéj zhodnotení osobnej a spoločenskej situácie nedalo pasívne prijímať a uplatniť v sedemdesiatych rokoch 20. storočia ani v mene individuálnej pokory (paralela medzi životom jej perzekvovaného otca a svojím) či viery (Ponická sa k nej vracia na viacerých miestach zápisov).

Napriek stupňujúcemu sa tlaku Hana Ponická a jej lukavická i bratislavská rodina nemali kam ustúpiť aj preto, lebo neuvažovali o role hrdinov či obetí, len dôsledne trvali na uchovaní a rešpektovaní dôstojnosti osobného života a na jeho spojení s pravdou „svojho“ poznania a empirie. A o tomto postoji, presvedčení i rozhodnutí vysielať *Lukavické zápisky* signály azda na každej stránke záznamu: sú to osobné a „spontánne“ zápisky človeka v realisticky zaznamenávanom osobnom ohrození.

Ponická a jej najbližší reagovali po roku 1972 na zmenenú situáciu svojho „miesta“ v spoločnosti a medzi tvorivými pracovníkmi po previerkach v Zväze slovenských spisovateľov svojsky, a predsa prirodzene: osobnými spojeniami, korešpondenciou, návštevami, vlastivednými cestami po regióne, rozhovormi, ale najmä vedomím ľudskej súdržnosti s tými, ktorí tvorili ich deň všedný (robotní Lukavičania) a deň sviatočný (priatelia, spisovatelia, historici, vedci z Čiech a zahraničia): „Písala som list Helenke a Ivanovi“ (Klímovci) „do ďalekej Prahy, ďakovala som i manželom Seifertovcom. Potom mi prišli na um mnohí priatelia, priateľky, ich nezodpovedné otázky, hádam by som im mala niečo napísať o tom, čo sa so mnou roku 1977 dialo, aby všetko pochopili a ďalej ma radi mali. Na to však nestačí len fotografia, v tom musí byť všetko, čo som za jeden rok prežila: dobrí i zlé, pekné i poučné.“⁴

Lukavické zápisky vznikali v rokoch 1972 až 1977 so zámerom vypovedať bez korektúr (osobnú) pravdu o dobe, spoločnosti, rodine a o sebe. Ich autorka počítala s tým, že ak sa zachovajú, raz sa stanú „výpoveďou“ spisovateľky Hany Ponickéj o tom, ako to bolo, kde to bolo, s kým to bolo a prečo to všetko bolo. *Lukavické zápisky* dorástli po ich vydaní (1989, 1992) do osobitého záznamníka ľudských strát a nálezov s jediným činiteľom a hodnotou, je ňou konkrétny tvorivý jednotlivec v osobnom ohrození aj so stratami istôt a z nich odvodených nečasových hodnôt, ktoré však spoločnosť a jej ideologická schéma v umení, kam patrí aj autorka, jeho rod a rodina, naoktrojovala, preto ich aj oceňovala, podporovala a rešpektovala ich v praxi dobovej kultúrnej politiky.

Zámer Ponickéj sa stal skutočnosťou a hoci sú zápisky predurčené témou Ja, moc a príbeh, ktorý im vnútila, sú doplnené autentickými menami, konkrétnymi činmi a majú „vlastnosť“ emotívnej výpovede a význam autentického mravného svedectva predovšetkým o spisovateľovi, čo prijal post služby ideológii a ublížil (zničil autorskú dielňu) inému umelcovi, lebo ten sa zas usiloval o jej názorové korigovanie.⁵

Za zvláštnosť, najskôr len marginálneho významu možno označiť Ponickéj časté návraty k Dominikovi Tatarkovi, nazýva ho „autentický človek“, sníva sa jej s ním, spomína si na svoju poviedku v Kultúrnom živote a na Tatarku v redakcii. Navyše zverejnila v zápiskoch aj svoje zmýšľanie o Erike Podlipnej, a tak Dominika Tatarku vsunula do témy úvahy o premenách, spomína na neho pri rozličných spisovateľských i kolegiálnych situáciách, aktualizuje jeho názory, odvoláva sa na ne, zvýrazňuje jeho postoje, naznačuje ich vzájomné rodinné kontakty, vnáša ho do svojho osobného života ako mravnú a názorovú autoritu z povojnového literárneho života aj v sedemdesiatych rokoch, vracia sa ku kontaktom s ním po roku 1972.⁶ V zverejnených „záznamoch“ Dominika Tatarku (písачky, navrávačky, rozhovory z druhej ruky, ani v Podlipnej Koláži) z rokov normalizácie sa pritom len ťažko nájde nejaká výpoveď Dominika Tatarku o Hane Ponickéj.

II.

Ak sa o Hane Ponickéj hovorilo vždy, keď sa pripomínali osudy autorov vytlačených za oficiálny spoločenský aj literárny život od sedemdesiatych rokov, potom podstatne úspornejšie sa spomínalo na Alberta Marenčina. Dotyky s makrobdmi z tvorivých dejín Alberta Marenčina hodno pripomenúť preto, že zosobňuje druhý možný postoj i prístup k situácii, keď tvorivý subjekt vytlačila moc na okraj aktívneho spoločenského života. Marenčinove samizdatové tvorivé obdobie zverejňuje knižné dvojvydanie poézie s názvom *Nikdy* a podtitulom „spovede a vyznania“ (samizdatové vydanie, knižne 1984, 1996) a *Návraty na Muráň* s podtitulom „samizdaty a texty zo šuplíka“, alebo „eseje“ (samizdatové vydanie knižne 1987, 1996).

Marenčinove texty vo vydaní *Nikdy, Návraty na Muráň*⁷ vznikli ako súbor autorskej poézie, cenný literárnovedný výklad surrealizmu aj s opakovanými náčrtmi na jeho vývinové, javové a pojmové „definovanie“, s poučeniami, osobne prežitými portrétmi autorských osobností francúzskeho a českého surrealizmu prvej polovice 20. storočia, intímne profily deviatich stúpcov Surrealistickej skupiny v Československu⁸ a komorný memoár, ktorý otvára ako biografiu svojho detstva.

Vydavateľský zámer, ktorý z dvojvydania *Nikdy, Návraty na Muráň* vytvoril jeden látkový a tematický celok, vlastne iba rešpektoval osobnostný vklad Alberta Marenčina do dejín umenia, vedy o umení a do tvorby surrealistického artefaktu. Marenčinova rozvážna, systematická, poučená, na detail problému sústredená, profesionálne vyhranená svojím nazeraním na podstatu témy, ktorej sa venuje, sa dotvára na sugestívnu a osobne vyhranenú intelektuálnu výpoveď, čo sa pridrižiava času. V osobnom čase Alberta Marenčina všetko, čo sa ho dotklo tak, že si ten okamih uchoval, je zanesené hlboko v jeho osobnej pamäti: rodisku, rodičoch, v detstve. Istota pamäti, ktorá sa v skutočnosti stala ústrednou a jedinou témou Marenčinových samizdatových textov *Nikdy, Návraty na Muráň* si dôsledne uchováva osobnostnú komornosť na jednej strane, jeho emócie sú číre a jednoznačné, keď sa vracia do regiónu a rodiny, pritom sa nebráni pri sebareflexii spontánnej emócií (matka, otec), prvých záujmov (čítanie – *Nadja*), pre neho podstatných osobností svojho raného veku (strýko, žena), dejov dobrých i zlých (Paríž, Slovensko), ktoré patria do pevného podložia jeho osobných dejín.

Z odstupu osobnej zrelosti a v čase vnútenej straty spoločenskej identity si A. Marenčin bez gesta a pátosu kladie otázku (Kto som?), vymedzuje trasu svojej cesty (domov, vina, detstvo, sebaopoznanie, úzkosť, láska, revolúcia....) a v kontexte európskej literatúry objasňuje

seba, svoju poéziu a koláž vo vzťahu k surrealizmu od jeho genézy až po jeho vrcholy v čase vývinu umenia a surrealizmu ako metódy i názoru (A. Breton – V. Nezval, K. Teige – V. Effenberger).

Marenčinovo vnútorné vedomie o sebe a presvedčenie zorientovaného subjektu, umelca, intelektuála (vie, kam patrí) neupozorňuje na seba sebou samým. Skôr sa rozhodol pre takú rolu narátora (memoárové časti) a sprievodcu (literárnovedné a umenovedné pasusy), aby osobným poznaním (videním, výberom, hodnotením) v syntéze prinášal (ponúka, sprostredkúva) spôsob, výklad, kontext, objasňovanie vnútorných väzieb, ale vlastne aj intelektuálnu obranu či obhajobu toho, čo smerovanie slovenskej kultúrnej politiky, literárnej vedy aj umeletovedy od sedemdesiatych rokov znova prenechalo „bielym miestam“.

Tenzia medzi spisovateľom a ideológiou povojnovej slovenskej spoločnosti, aj eo ipso, ale predovšetkým s mechanizmom kultúrnej praxe zasiahla Alberta Marenčina, Ivana Kadlečíka, Pavla Hríza, Milana Hamadu, Júliusa Vanoviča a ich druhovo rozličné literárne i odborné práce a osobité autorské dielne, ktoré nezhodnotili (azda ja naopak) ani dlhé roky na okraji literárneho vývinu, hoci tie roky zostanú natrvalo medzi stratami ich osobných a autorských dejín.

III.

Kto si v literárnohistorických súvislostiach obnoví „situáciu“ Dominika Tatarku v slovenskej povojnovej literatúre, ale predovšetkým v literárnom a dobovom kultúrnom živote, spomenie si na paradoxy, aké ho sprevádzali. Na jednej strane vychádza s podporou spoločenského záujmu jeho román *Farská republika* (1948), ale na druhej strane sa už v polovici päťdesiatych rokov v predjazzdovej diskusii v Kultúrnom živote a na zjazde spisovateľov ocitol v súkolesí tých mien autorov zo slovenskej literatúry a literárnej vedy (Vladimír Mináč, Alexander Matuška a iní), ktoré na seba sústredili pozornosť tvorcov a realizátorov kultúrnej politiky. Občianska, spoločenská aj autorská „situácia“ Dominika Tatarku sa vystupňuje po normalizačných „opatreniach“ do svojej finálnej podoby, ktorú završuje jeho smrť v roku 1989. V Tatarkovej sústredenosti na seba samého sa garde v tej istej hre (na život v ústraní) a za tých istých podmienok (proti všetkým a za svoje Ja) obratom zmení, keď sa Terencia dozvie: „Miláčik, ja viem, že je v živote ťažké zostať verný čomusi (napríklad svojmu gestu), veď iba raz, a aj to len na chvíľu, sme inšpirovaní, preto až nepričítne žiarim.“⁹

Tatarkova vytisnutosť od sedemdesiatych rokov na okraj skutočnosti sa stáva nielen latentnou (osobnostnou, autorskou) traumou, v ktorej často obranne aj apelatívne pripomína svoju tvorivosť, tvorbu, talent, významnosť v národnej literatúre (Listy do večnosti, Navrávačky), ale aj obsahy „svojich“ javov vo význame „jeho“ hodnôt s univerzálnym presahom za jeho bytie, keď sa vracia k životu, smrti, duši, telu, božej obci, slobode, písaniu, ľudovej kultúre, utópiám o civilizovanom človeku, aby ponúkol paradox, aký si možno ani neželal: „(...) pre mňa nie sú dôležité iba slová.“¹⁰ Najskôr ide o jedno z intímnych a nevážnych, spontánne zrodených gest, pretože aj v tejto súvislosti presvedčivejšie znie jeho predsavzatie z tých istých „dní“, keď plánoval: „možno aj čosi napíšem, jednu alebo dve veci na tému moji súčasníci. (...). Možno sa mi podarí čosi napísať (...). Písať, hoci sa mi ani veľmi nechce, lebo som lenivý, protivný egoista, odporný a dráždivý starý cap. Naozaj len odťat' hlavu a zakopať.“¹¹

Situácie aj motivácie na zrod a účinkovanie subjektívneho gesta konkrétneho človeka bývajú podmienené a ohraničené všeličím, čo pri ich účinkovaní (normatívne či náhodné)

spolupôsobí. Aj ony napokon dokážu v reálnych kontextoch (dejiny, umenie, literatúra, filozofia, poznanie, kultúra) ilustrovať, rekonštruovať a ustáliť povrchový (vzopretie sa Ja moci) a podpovrchový (zneuctenie, paralyzovanie Ja mocou i sebou samým) postup i deštrukciu sebatpotvrdzovania i sebaopierania subjektu, čo živí vedomie svojej inakosti aj gestami (osebe) Ja, aby sa „rozbiľal“ na archetypovosti nástrojov života ako neopakujúcej sa príležitosti pre (svoje) Ja.

IV.

V próze *Záujem* (1997) Martina M. Šimečka, ktorá je personalizovanou emotívnou imagináciou z rozprávania syna o praktikovanej metóde ideológie, ktorá likvidovala jeho rodičov i jeho, jej protagonista Adam (onomastický kontext si nemožno nepovšimnúť) hovorí toto: „Ale my nie sme ničím (...). A preto sme pre nich nebezpeční. Nevedia totiž, čím všetkým sa vďaka tomu, že nie sme ničím, môžeme stať!“¹² Na inom mieste Adamov otec zas takto presviedča svojho syna: „Jedinou mŕtvolou je systém. Ľudia ostali nažive.“¹³

Empirickosť, na ktorej si látka aj téma v Šimečkovej próze zakladá tak, že hodnovernosť, autentickosť, personalizovanosť, verifikáciu reálií, času, udalostí autor exponuje do príbehovej a sujetovej zložky (celku) textu. Téza o ničote neotvára očakávaný problém obsahu či hodnoty života a smrti, neproblematizuje otázku pravdy včera a dnes, teda za objektívne nových záujmových súkolesí, do akých sa spoločnosť dostala, ale sa venuje na podloží politickej a mocenskej premeny spoločnosti videnej a reflektovanej subjektom (Adam) v meniacich sa emóciách (nenávisť), hodnotách (pravda, národ, tvorivosť), etike (morálka, spravodlivosť) a osobných „istotách“, ktoré tvaruje a preveruje protagonista i jeho prostredie, pretože pôvodná, povedzme známa, tenzia nepominula, len mení svoje „zafarbenie“, teda sa znova treba pýtať, „Prečo majú o mňa záujem? Prečo má vôbec niekto o mňa záujem? To je životne dôležitá otázka. Keby som na ňu našiel odpoveď, vedel by som o sebe všetko.“¹⁴ Rola spoločenskej obete, do ktorej sa protagonista prózy *Záujem* dostal ako do roly, ktorú mu pripísal systém a jeho ideológia ako synovi svojho otca, sa v Šimečkovej projekcii nevenuje rozprávaniu o tom, ako to bolo, ale sa naplno sústreďuje na to, čo sa „stane“ s obeťami ideológie, keď vzniknú podmienky na to, aby začala v spoločnosti presadzovať svoju novú ideológiu a jej „nové“ pravdy. Adam je spisovateľ a má rukopis pripravený na vydanie, ale „stojí“ pred večným problémom zverejneného slova: „Takže ten váš rukopis. (...) Je v ňom niekoľko viet, ktoré vám škodia. Mohli by ste ich vypustiť?“¹⁵ Protagonista takmer detailne zachytáva dejinný paradox kultúry a umenia, pretože rovnako ako tí, voči ktorým sa oni, obete politického systému svojich rodičov spojili, začali rutinne používať prostriedky a nástroje i metódy, akým vzdorovali: „Chceš byť nenávidený, aby si sa mohol cítiť ako hrdina.“¹⁶ Šimečkovu dejinnú perpetuum mobile ubíja svojím nezvratným poznaním o nepoučiteľnosti.

V.

Znova jednotlivec, intelektuáli v službách spoločnosti, opäť o spôsoboch, metódach a nuansových metódach prispôbovania sa sú *Temporálne poznámky* (1993) Stanislava Rakúsa. Karikatúra učiteľa Sakmára ako subtilného filtra toho, čím a v čom žili tí, ktorí vzdorovali dovnútra, má svoj horizont: „Najviac pozornosti venuje veľkému modrému zošitu so štítkom *Temporálne poznámky*, v ktorom sa zaoberal rozličnými problémami svojej diplomovej práce *Časové pomery v literárnom diele*.“¹⁷ Stanislav Rakús v prostredí školy, optikou grotesky

a s pôvabom modernej čaplinovky zo slov ponúkol ďalší z možných koncentrovaných, ale funkčných individuálnych návodov a fiktívnych príbehov o tom, ako sa prežívalo v čase nesúlady subjektu so spoločnosťou a ako sa žilo paralelne medzi „prácou“ a tvorbou, medzi navodeným štatútom byť nikto a zotrvať vo svojom egocentrizme čakania na zmenu.

Autorská línia, ktorú vytvorili Hana Ponická, Albert Marenčin, Dominik Tatarka, Martin M. Šimečka a Stanislav Rakús vyjadruje – obrazne – časové, priestorové, generačné, personálne, emotívne aj ontologické projekcie, aké dokáže navodiť stret jednotlivca s pre neho nekompatibilnou ideológiou spoločnosti, v ktorej žije a tvorí. Personálne nasadenie autora v súlade s autenticnosťou, otvorenosťou, hodnovernosťou voči dejinnému faktú a intenzitou osobnej empirii sa v Rakúsovej próze oslabuje v prospech fikcie, lebo autor preferuje v téme svojej prózy literárnu skutočnosť pred tými zázemiami, aké jej určili vo svojich textoch Hana Ponická a jej „rovesníci“.

Skutočnosť, že sa v autorských projektoch (generačne, skúsenostne) „utlmuje“ zámer sústrediť do narácie vysokú mieru personálnej autentickej, dejinnej a situačnej verifikácie znamená i to, že autori navodzujú popri pôvodnej stratégii mravne „zaútočiť“ na čitateľa aj iný zámer, je ním reflexia o jednotlivcovi v dejoch, ktoré ho prekračujú, ale ho neparalyzujú.

Literatúra

- L. Machala a kolektív: *Česká a slovenská literatúra v exilu a samizdatu*. Hanácké noviny, Olomouc 1991.
- A. Marenčin: *Nikdy a Návraty na Muráň*. Doslov B. Kováč. Prístrojová technika, Bratislava 1996.
- A. Maťovčík a kolektív: *Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Slovenská národná knižnica, Bratislava – Martin 2001.
- D. Perstická – L. Přerostová: *Dominik Tatarka a ti druhí. Informace o umlčované a zamlčované slovenské literatuře*. Státní vědecká knihovna, Brno 1991.
- E. Podlipná: *Koláž* (pocta Dominikovi Tatarkovi). Fragmen, Bratislava 1993.
- H. Ponická: *Lukavické zápisky*. Sixty-Eight Publishers, Corp. a Slovak Research and Study Centre, Toronto 1989. (Informácia z tiráže brnenského vydania).
- H. Ponická: *Lukavické zápisky*. Atlantis, Brno 1992.
- S. Rakús: *Temporálne poznámky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993.
- S. Rakús: „Látková intencia témy“. In: *Realizácie textu* 5. Ved. red. S. Rakús. Modrý Peter, Levoča 1998, s. 58–62.
- M. M. Šimečka: *Záujem*. Torst, Praha 1997.
- V. Žemberová: *Kontinuita a kontext text*. Náuka, Prešov 2004.

Summary

Viera Žemberová: Making the Reality in Fiction Thematic

The author of the article emphasizes the relation between social and literary reality. The relation among them is understood as a contact of material, theme and problem. Facts of life in the society of the 20th century caused that the authors had made statements to present-day non-literary reality by the means of their texts. It was in contradiction with author's understanding of freedom, authentic creativeness and value of art in real facts of life in the society to which the author belonged.

There is no reference in the article neither to authors and their texts hidden behind the theme with the function of mask nor to reality that the author got in touch with the facts of life in the society. The author of the article draws her attention to circumstance that in modern fiction is character in belles-lettres texts used for expression of this tension.

¹ S. Rakús: „Látková intencia témy“. In: *Realizácie textu* 5. Ved. red. S. Rakús. Modrý Peter, Levoča 1998, s. 58.

² H. Ponická: *Lukavické zápisky*. Atlantis, Brno 1992, s. 34–37, 213.

³ Tamže, s. 376.

⁴ Tamže s. 432.

⁵ Tamže, s. 6–12.

⁶ Tamže, s. 24–25, 291–293.

⁷ A. Marenčin: *Nikdy a Návraty na Muráň*. Doslov B. Kováč. Prístrojová technika, Bratislava 1996.

⁸ „Surrealistické tablo“. In: A. Marenčin: c. d., s. 183–213.

⁹ E. Podlipná: *Koláž* (pocta Dominikovi Tatarkovi). Fragmen, Bratislava 1993, s. 235.

¹⁰ Tamže s. 250.

¹¹ Tamže, s. 88.

¹² M. M. Šimečka: *Záujem*. Torst, Praha 1997, s. 14.

¹³ Tamže, s. 85.

¹⁴ Tamže, s. 65.

¹⁵ Tamže, s. 64.

¹⁶ Tamže, s. 155.

¹⁷ S. Rakús: *Temporálne poznámky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 98.