

Revolver ako generátor udalosti (Transformácie subjektu v prozaickej tvorbe Vladimíra Mináča)

V roku 1992 vyšla kniha aktuálnych rozhovorov s prozaikom a esejistom Vladimírom Mináčom pod názvom *V košeli zo žihľavy*, ktorých autorom je spisovateľ Peter Holka. Rozhovory vznikali začiatkom devädesiatych rokov, teda v období, keď už nebolo potrebné vyslovovať vlastné názory formou nepriamych odkazov, narážok či metafor. Vladimír Mináč v nich okrem iného rekonštruje svoje spomienky na obdobie druhej svetovej vojny. Z tohto obdobia nakoniec priamo či nepriamo čerpá väčšia časť jeho tvorby, pričom ako najsignifikantnejšie sú jeho dve diela: debut *Smrť chodí po horách* a trilógia *Generácia*. Hoci sú tieto dve prózy tematicky príbuzné, ich ideové východiská a z toho plynúce prozaické vyústenie majú odlišnú literárno-estetickú intenciu (nejestvuje medzi nimi priama ideová kontinuita, ako sa to snažili interpretovať literárni teoretici pred rokom 1989). Vráťme sa však k spomenutým rozhovorom, ktoré názorne ilustrujú tento „ideovo-estetický“ zlom.

Okrem nehatenej autorskej úprimnosti dokladujú aj skutočnosť, že Mináčov prozaický koncept má oveľa zreteľnejšie autobiografické podložie, než ako sa to predtým možno pripúšťalo: ako priamy účastník bojoval v Slovenskom národnom povstaní, na konci roku 1944 sa zranil, krátko na to bol zajatý Nemcami a koniec vojny prežil v koncentračných táboroch Mauthausen a Dachau. Kľúčovú úlohu v tejto vojnovej anabáze zohrali udalosti spojené so zranením, ktoré majú komicko-tragický, ale pritom ľudsky uchopiteľný rozmer. Mináč spomína: „Išiel som ako spojka z Hruškovej lúky, ktorá je na Vepri, dole do Klenovca a zastavil som sa u známych [...] a keď som išiel cez Ráztočno, zašiel som ku kamarátovi, aby som sa informoval, ako je dolu v Klenovci, či ho majú Nemci natrvalo obsadený, či chodia len občas. Bolo u neho niekoľko dievčat, akurát mi nebolo viac nič treba; urobili sme pahrebu a piekli sme si zemiaky a slaninku, niečo sa vypilo. Frajersky som krútil na prste svoj služobný revolver, žiaľ bol odistený, narazil mi lúčik na prst a prestrelil som si nohu. Tým sa začali všetky moje trápenia“ (HOLKA – MINÁČ 1992: 45). Ďalšie pokračovanie Mináčovej vojnovej autobiografie ostro kontrastuje s touto humorne ladenou príhodou, zvlášť zaujmú spomienky, kde autor opisuje momenty existenciálnej konfrontácie so smrťou: „Bola to

noc, keď som dotkol smrti nie ako náhody, ale ako niečoho neodvratného a konkrétneho. [...] Kľáčali sme traja na kolenách opretí o stenu, uprostred bol neznámy vojak, poranený na viacerých miestach, krvácal celú noc, ale nezmrel“ (IBID.: 46).

Individuálna skúsenosť s pocitom hraničnej existenciálnej situácie sa stala témou jeho prozaického debutu *Smrť chodí po horách* (1948), čo už naznačuje aj jeho názov. Román má dve vzájomne sa prelínajúce dejové línie, ktoré sú spojené s osudmi dvoch hlavných protagonistov – bratov Jána a Petra Lotárovcov, pričom každý z nich prežíva vojnové udalosti v inom prostredí (prvý ako partizán v SNP, druhý ako vojnový zajatec). Obe postavy sú teda akousi Mináčovou autobiografickou projekciou: na strane jednej je to postava-hrdina, ktorý aktívne so zbraňou v ruke bojuje proti fašizmu, na strane druhej je to postava-obeť, ktorej hrdinstvo spočíva v úpornej snahe prežiť, nepodľahnúť neľudským podmienkam a schopnosti zachovať si ľudskú dôstojnosť aj po poznaní „existenciálneho dna“. Možno povedať, že oscilácia medzi týmito dvoma polohami autorského subjektu je kľúčom k uchopeniu aj ďalšej prozaickej tvorby Vladimíra Mináča: kým v románe *Smrť chodí po horách* sa tieto dve polohy komplementárne dopĺňajú, pričom spoluutvárajú dva ľudsky rovnocenné modely hrdinstva, v neskorších Mináčových dielach zohráva čoraz dominantnejšie postavenie model hrdinu-bojovníka, respektive akoby sa autor snažil prekryť či „prepísať“ príhodu spojenú s „mladickou nerozvážnosťou“ (tragikomické zranenie) literárne-štylizovanou seba projekciou. Za týmto prenesením dôrazu sa zároveň skrývajú aj mimoliterárne súvislosti: jednak autorove osobnostné a psychologické motivácie (akási fascinácia silnými osobnosťami), tak aj ideologicko-spoločenská objednávka po kladnom socialistickom hrdinovi, ktorý býva ranený výlučne v boji s nepriateľom. Tento prozaický koncept je zavŕšený iniciačnou trilógiou *Generácia*, kde sa cesta hlavného hrdinu, zmäknutého a útlocitného študenta filozofie Marka Uhrína, končí na revolučných uliciach roku 1948, kedy „dozrieva“ nielen ideologicky, ale aj ako muž (z uhrovitého chlapca sa stáva mocný bojovník, ktorý nepozná súcit). V jednej zo záverečných scén ho stretávame s revolverom vo vrecku, plného triednej nenávisti: „Predieral sa zástupom, bol hrdý na seba, nie je len časťou zástupu, je nad ním, je v prúde dejín a vo vrecku má vyčistený revolver [...] Bolo to zvláštne, nepôsobilo mu ťažkosti byť nemilosrdným, niekdajšia lútosť so všetkým a so všetkými, porozumenie, súcit, to všetko odplávalo [...] to všetko je psychológia, buržoázne haraburdie [...]“ (MINÁČ 1961: 370).

Revolver tu zároveň plní ikonickú funkciu, kým predtým pričinením ľahkovážnosti spôsobil autorovi nešťastné zranenie, teraz funguje ako jeden zo symbolov triedneho zápasu a identifikačný znak kolektívnej spolupatričnosti. Najdôležitejšia premena však nastáva v postavení subjektu v celkovej naratologicko-sujetovej stratégii – slobodný subjekt, ktorého konanie bolo motivované individuálnou voľbou, je vystriedaný submisívnym subjektom, ktorý je podriadený neosobným silám histórie a teleologickému plánu komunistickej utópie.

Všimnime si bližšie, ako sa pôvodne existenciálny motív, ktorého súčasťou je zobrazenie človeka v hraničných životných situáciách pred tvárou smrti, transformuje do podoby ideologickej schémy postupne oprostenej od prirodzených ľudských slabostí, váhania a omylov.

Akýmsi predelom medzi týmito dvoma modelmi reprezentovanými dielami *Smrť chodí po horách* a *Generácia* je kniha s rukolapne príznačným názvom *Včera a zajtra*, vydaná roku 1949, čiže bezprostredne po autorovom debute (už názov knihy symbolicky evokuje predstavu odchádzajúcej „buržoáznej triedy“ a prisľub „lepšej budúcnosti“). V nej sa Mináč ako prozaik prihlásil k pofebruárovej realite a zároveň akoby predznamenal postuláty ideologicky-budovateľského kánonu prvej polovice päťdesiatych rokov. Zaujímavé na tejto knihe je, že hodnotovo-estetická optika sa mení v pláne jednoliatej textúry – kým úvod knihy odkazuje ešte na predchádzajúci debut *Smrť chodí po horách*, zvyšná časť knihy je už pretavená do ideologicko-schematického kadluba. Naznačuje to osoba hlavného protagonistu, Petra Lotára, ktorý sa vracia z koncentračného tábora, aby sa včlenil ako bývalý učiteľ do civilného života. Konfrontácia s povojnovou realitou ho deprimuje: len ťažko sa zbavuje vojnových tráum, ktoré sú umocňované pocitmi sociálnej nespravodlivosti z nepotrebaných krívd. Ak by autor pokračoval v tomto duchu, mali by sme pred sebou sociálno-kritický román, ktorý demaskuje pretrvávajúcu sociálnu nerovnosť, politické kolaboranstvo a kunjunkturálno-pragmatický vzťah ku skutočnosti. Mináč však na tento sociálny kriticismus rezignuje, je pre neho len zámienkou na ideologické retušovanie a tvorbu bipolárnej konštrukcie v duchu budovateľského optimizmu, kde dobro víťazí nad zlom a nepriatelia sú spravodlivo potrestaní. Pocity prázdna a zúfalstva nie sú teda prekonávané aktívnym činom a individuálnou angažovanosťou, naopak, konanie subjektu je sociálne znecitlivnené, pričom sa stáva nástrojom neosobných dejinných síl. Teda pôvodné sartróvské gesto spočívajúce v nemožnosti človeka prekonať ľudskú subjektivitu a z toho plynúce konzekvencie (mnohoznačnosť individuálneho rozhodovania, dilemma

existenciální volby), je nahrazené ideologickou konverziou, ktorá zahľazuje tieto hodnotové dilemy a protirečenia.

Teda kým sme Petra Lotára v *Smrti chodí po horách* spoznali ako existencialistu, v románe *Včera a zajtra* sa už z neho stane len pasívna, sociálne sparylizovaná figúrka. Charakterizovať túto postavu ako marxistického revolucionára by však nebolo celkom korektné – revolučnosť je totiž v rozpore s pasívnym prijatím deterministickej neodvratnosti dejinného pohybu, revolucionár tento pohyb naopak aktívne spoluutvára. J.-P. Sartre vo svojom povojnovom manifeste *Existencializmus je humanizmus* hovorí: „[...] človek, ktorý sa odvoláva na determinizmus, je človek nepoctivý [...]. Nepoctivosť je evidentne klamstvom, lebo zatajuje úplnú slobodu rozhodnutia“ (SARTRE 1997: 55). Kým teda v existencionalistickom humanizme je základnou premisou ľudského konania moment intersubjektivít (človek sa na strane jednej v opustenosti obracia k sebe, na strane druhej hľadá cieľ mimo seba), Mináčov subjekt je beztvárny a neosobný, jeho sila sa odvíja od schopnosti identifikovať sa s univerzálnym teleologickým projektom (ako príznakový sa tu javí aspekt sociálnej necitlivosti a absencia prirodzenej medziľudskej komunikácie). Alebo inak povedané: stretáva sa tu predstava modernej subjektivít s univerzalistickou ideovo-estetickou koncepciou, ktorá má svoju prehistóriu v stredovekých exemplárnych žánroch. Peter Zajac na príklade interpretácie Mináčovej novely *Na rozhraní* prirovnáva jej naratívnu štruktúru k štruktúre stredovekej paraboly, kde ide „o presadenie sa známej autority voči neveriacim a stále nepresvedčeným“ (ZAJAC 1998: 233), pričom miesto kráľovstva Božieho je suplované sekularizovaným svetom socializmu a komunizmu. Pozorujeme tu zároveň aj žánrový posun smerom k populárnej literatúre, či už je to tradícia poučných kalendárových poviedok, alebo v modernejšej verzii dobrodružné príbehy o prvých pionieroch kolonizujúcich americké prérie. Aj v Mináčovej próze sa hlavný hrdina ocitne v nepriateľskom prostredí, ktoré reprezentuje miestna buržoázia (kňaz, podnikatelia, predstavitelia nekomunistickej politickej reprezentácie), aby sa napokon s nimi stretol vo viac či menej otvorenej konfrontácii. S hlavným hrdinom tak prichádza zákon a nový poriadok, ktorý sa nastoľuje v prostredí povojnového chaosu (ten má podobu buržoáznej demokracie a sociálnej nerovnosti). Generovanie nového poriadku je tak spojené s bezvýhradnou akceptáciou dejinnej nevyhnutnosti, ktorá má formu nadosobného, od vedomia nezávislého historického zákona. Použiť tu substantívum realizmus nie je preto korektné (označenie realizmus bolo, ako upozorňuje René Bílik, synonymom správnosti, usporiadania podľa určitých pravidiel v zmysle nezávisle jestvu-

júceho zákona)¹: takáto naratívna schéma de facto znamená útek od reality smerom k fikčným, iluzívno-utopickým svetom, ktoré sa riadia svojimi vlastnými pravidlami. Hoci násilné vnútenie nového ideologického kánonu po roku 1948 znamenalo likvidáciu mocensky nekontrolovateľného braku (ako to dokumentuje vo svojej knihe *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951* Pavel Janáček), nová budovateľská „poetika“ prevzala a ideologicky využila jeho niektoré funkcie (kompozičná schematickosť, čierno-biely princíp kontrastu založený na vymedzených opozíciách, bezsubjektívna postava ako ilustrácia ideologickej tézy, heroický pátos, naivný sentimentalizmus, operatívnosť, perzuazívnosť).² Mohli by sme tu hovoriť aj o subjekte bez vlastností, respektíve subjekt tu funguje ako čierna skrinka, ktorá len registruje a zaznamenáva videné, no stráca svoje prirodzené ľudské potreby a vlastnosti. Podobne Mináčov hlavný hrdina prechádza jednotlivými fázami ideologického dozrievania, aby na konci stratil svoju individuálnu totožnosť. Tento invariant má podobu rituálu, pričom subjekt prechádza procesom transformácie z jedného (chaotického) stavu do stavu „správneho usporiadania“.

Prvá fáza, ktorou prechádza Mináčov hlavný protagonista, je sprevádzaná pocitmi ničoty a zmaru, ktoré pramenia z prežitých vojnových hrôz a následnej dezilúzie, pričom jeho sebaspytovanie (rozprávanie je v druhej osobe singuláru) má blízko k pocitom existenciálneho hnusu: „Poznal si dno, poznal si všetko a všetko sa ti zrútilo. Nechceš vidieť, nechceš vedieť, zapchávaš si uši, zatváraš oči. Bridí sa ti všetko, bridia sa ti ľudia, si zhnusенý, si na konci. Si súčasťou tej civilizácie, ktorá je na konci. Váľaš sa s vlastným utrpením, utrpením miliónov, nevládzeš sa pohnúť. Ležíš a je ti všetko jedno.“ (MINÁČ 1949: 13). Na rozdiel od debutu *Smrť chodí po horách* sa však Mináč „poučil“ (vo svojich rozhovoroch spomína na Šefráňkov ideologický referát a s ním súvisiace obvinenia z buržoáznej ničoty a naturizmu) a svojho hlavného hrdinu už nenecháva aktívne a autonómne utvárať svoj budúci osud.

1 „S týmto zákonom sa teda **musia zhodovať všetky** individuálne noetické akty. Obsah prívlastku socialistický, v ktorom centrálné miesto zaujíma práve citovaný »objektívny zákon« sa obohacuje o gnozeologický rozmer a súčasne aj chápanie obsahu pojmu realizmus, vybaveného týmto prívlastkom, naberá zreteľnejšie kontúry. Realizmus totiž referuje na spôsob interpretácie sveta. Pridanie prívlastku, ktorého obsahom je rozpoznanie »relatívnej adekvátnosti, aktívny výkon abstrakcie« sprevádzaný »vylúčením vedľajších údajov o origináli«, a to všetko podriadené kontrole »objektívnych zákonov« určuje podobu takéhoto »spôsobu odrážania.«“ (BÍLIK 2004: 422–423)

2 „Jednoduchou, »zmenšenou« variantou budovateľského románu, který v románových sešitech bradáčovské éry vycházel, dospěla populární edice na vertikální ose literárního prostoru až k *bodů nula*. Přesněji řečeno, sama tato vertikála byla stlačena v bod, prostor splošněl – centrum populární literatury se překrylo s centrem literatury umělecké, pozůstatky jednoho splynuly s pozůstatky druhého a utvořily jediné centrum literární kultury budovateľské.“ (JANÁČEK 2004: 280)

Zvyšná naratologická schéma je už preto koncipovaná v inom kóde: po sveta-bôľnej dezilúzii sa Peter Lotár vydáva na cestu. Na jej začiatku stretáva mlynárskeho pomocníka, ktorý sa stáva jeho svedníkom a zároveň mu odhaľuje pravdu o tristnej povojnovej realite. Svet sociálnej nespravodlivosti je metonymicky rámcovaný mercedesmi – symbolom ekonomickej a mocenskej nadradenosti: „Na poľnej ceste nad mlynom zahúkali Mercedesky, prefrngli, zanechávajúc za sebou kúdoly hustého prachu, smrad z benzínu a rev opitých hrdiel, ktorý miestami prehlušoval aj hrnot áut. – Svine – povedal Paľo – Poďme dnu.“ (MINÁČ 1949: 33).

Pôvodne realistický kód Mináčovej narácie mení svoju žánrovú intenciu: na strane jednej tu nachádzame prvky rozprávkového sveta, ktorý funguje podľa svojho autonómneho poriadku, ako sú sujetová eliptickosť (vynechávanie epicky „nedôležitých“ časových úsekov), retardácia, opakovanie a variácie (podmieňovanie jednej úlohy inou úlohou a zároveň ich narastajúca obtiažnosť), nápadná typizácia podľa vonkajších znakov (mená ako Pazúr, Dohazovci, či ich negatívna charakteristika podľa vonkajších fyziologických znakov) a z toho plynúce bipolárne rozčlenenie postáv na kladné a záporné, škodcov či pomocníkov. Presnejšie by sme podľa Dagmar Mocnej a Josefa Peterku mohli hovoriť o určitej forme autorskej rozprávky (ENCYKLOPÉDIE 2004: 704), v ktorej sú zastúpené aj reálne a aktualizčné prvky (sociálne a etické problémy, civilizačné zmeny). Zaujímavú formu nadobúda magický predmet, ktorý je síce zbavený svojej „nadprirodzenej a čarovnej moci“, no napriek tomu vo svojej sekularizovanej podobe plní významnú funkciu. U Mináča, ale všeobecne v budovateľskej literatúre to býva stroj (mercedes ako symbol zla je u Mináča na konci vystriedaný traktorom). Jedna zo záverečných scén Mináčovho románu v mnohom pripomína obraz nebojácneho Jana tróniaceho na svojom tátošovi, ktorý sa opája víťazstvom nad sedemhlavým drakom: „Bol to len traktor, nový mäkkosivý traktor s gumovými kolesami, s prívesným vozom a s Martinom Pasierom na sedadle [...] To bol pochod! Rachot traktora, vôňa benzínu, dediny, mestá, rieky, mosty, ukazovatelia ciest a ruky, mrznúce na volante. Dym z továrenských komínov a vôňa smrekových lesov, krátke zastávky v dedinách, čerstvé mlieko, chvíľa tepla v preplnenej kuchynke, široké rovné polia, obľiate tvrdou snehovou pľovou, dedinky samy v snehu, mestečká žijúce svojím zvláštnym životom a všade ľudia a Martin Pasier uprostred nich a nad nimi, na sedadle nového traktora, hrdina. To bol pochod!“ (MINÁČ 1949: 187). V tomto krátkom úryvku nájdeme v koncentrovanej forme temer všetko, čo metonymicky a symbolicky reprezentovalo obraz industrializovanej krajiny ako vízie sekularizova-

ného raja, ktorý ma zmyslovo-opojné, či až gurmánske kvality (voňavý benzín a dym z komínov, čerstvé mlieko, snehová poleva) a je neodmysliteľne spojený s pocitom tepla a domova (chvíľa tepla v preplnenej kuchynke). Zároveň tu nachádzame aj počiatky Mináčovej pateticko-romantickej idealizácie a heroizácie slovenskej krajiny, ktorá vyústila v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch do esejistickej formy (*Kde sú naše hrady?*, *Dúchanie do pahrieb*).

Odlišná žánrová intencia (prechod od realistického k iluzívno-rozprávkovému kódu) je umocnená záverom románu *Včera a dnes* – postavy už úplne stratili svoju prirodzenú ľudskú identitu – ako plagátové budovateľské ikony hľadajú v ústrety šťastnej budúcnosti: „Potom šli, držali sa za ruky a išli mlčky, až kým sa nezjavili svetlá Klancov. Vtedy Peter povedal: – Zajtra bude krásne. – Pravdaže, – povedala Hana. Vysoko nad Klančekmi zabrechal pes a vrchy vyzerali útulne a domácky. Držali sa za ruky a tak vošli do dediny.“ (MINÁČ 1949: 201).

Sám Mináč sa po viac ako štyridsiatich rokoch k tomuto románu veľmi nehlási. Vo svojich rozhovoroch s Petrom Holkom o tom hovorí: „Aj tam som si zaideologizoval, zaprorokoval, zaspieval som niekoľko strán o šťastnej budúcnosti slovenskej dediny, ktorá ešte ani veru nechyrovala o svojom budúcom šťastí, ale ani o svojich budúcich problémoch. [...] Aj tam som vyrobil umelých nepriateľov [...] šľapol som na pedál triedneho boja.“ (HOLKA – MINÁČ 1992: 62). Špecifickou črtou Mináčovej tvorby je však skutočnosť, že svoj pôvodný literárny koncept, ktorý predstavuje práve táto kniha, nikdy úplne neopustil – v inej forme, hoci nie až tak žánrovo insitnej a ideologicky vyhranenej – sa objavuje aj v iniciálnej trilógii *Generácia*, kde cesta hlavného hrdinu k viere v komunizmus má podobnú naratologickú schému. Ilustruje to aj záver poslednej časti tejto trilógie pod názvom *Zvony zvonila na deň*, vydané v roku 1961, ktorý je podobne rámcovaný sentimentálnou scénou rodinnej idylly: „Vo dverách sa obrátila a usmievala sa na Marka, teraz, keď si tu, teraz mi je ťažko odísť od teba čo len do kúpeľne. Teraz sa už od teba nepohnem. Teraz sa ma už nestrasieš, Marek, do smrti, to je veľmi dlhý čas.“ (MINÁČ 1961: 401).

Je teda otáznne, či sa Mináčovi podarilo prekonať ideologicky motivovaný „literárny schematizmus“ prvej polovice päťdesiatych rokov (napríklad na rozdiel od Dominika Tatarku, ktorý sa vrátil k svojej existenciálnej a surreálno-fantazijnej poetike z tridsiatych a štyridsiatych rokov, u Mináča takýto návrat k pôvodným prameňom humanistického, filozoficko-estetického posolstva knihy *Smrť chodí po horách* nepozorujeme, a to aj napriek tomu, že si túto knihu, ako hovorí sám autor, najviac cení). Dá sa

skôr hovoriť o snahe ozvláštniť prílišnú ideologickú priamočiarosť prostredníctvom psychologizmu, vnútorného monológu, momentov telesnosti alebo literárnych postupov charakteristických pre sentimentálne a dobrodružné žánre. Mináčov príklon k žánru „červenej knižnice“ má svoje pokračovanie aj v románe *Nikdy nie si sama* (1962), ktorý bol už dobovou kritikou označovaný ako sentimentálny gýč (pozri Kováč 1992). Posun smerom k populárnej literatúre priznáva po rokoch aj sám autor: „Kritika mi skočila do brucha, lebo pobadala môj posun k čitateľovi, k masovému čitateľovi a považovala to za čosi, čo nepatrí ku mne. Inému by to asi neboli vyčítali, ale mňa akosi nechceli prijať v spodnejších terénoch literatúry.“ (HOLKA – MINÁČ 1992: 65). Odpoveď na túto otázku je jednoduchá: Mináč bol pred rokom 1989 v slovenskej literatúre vnímaný predovšetkým ako reprezentatívny autor „socialistického realizmu“, či dokonca jeho generálny konštruktér a jeho príklon k spodnejším suterénom bol v priamom rozpore s touto predstavou. Dobová kritika však už v šesťdesiatych rokoch identifikovala, že to, čo bolo u Mináča vnímané ako marginálny „estetický kaz“, je naopak pre jeho tvorbu hodnotovo-esteticky príznakové. Povýšiť populárnu literatúru na úroveň ideovo-estetického kánonu nemohlo skončiť inak ako krachom. Zrejme aj pod vplyvom kritického ohlasu na svoju tvorbu Mináč v druhej polovici šesťdesiatych rokov na písanie prózy úplne rezignoval. S neskrývaným pocitom trpkosti o tom hovorí: „Epická fikcia, či menej vznešene, vymyslený príbeh, to je dnes a pre mňa len zbytočná okľuka, rozmnožovanie slov v dobe, ktorá stoná pod ich ťarchou, bohato zriasený plášť, ktorým sa zakrýva – aspoň vo väčšine prípadov – chudoba myslenia“ (MINÁČ 1976: 536). Rezignácia na epiku však neznamenalala aj rezignáciu na písanie – novou výrazovou formou sa pre Mináča stala esejistika, v ktorej sa okrem iného snažil rehabilitovať práve „dejinný subjekt“, pretože ten každodenný a civilný sa mu rozpustil v sentimentálno-ideologickom vajatani.

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Prameny

HOLKA, Peter – Mináč, Vladimír

1992 *V košeli zo žihľavy. Biografické rozhovory s Vladimírom Mináčom* (Martin: Fatrin-Books)

MINÁČ, Vladimír

1949 *Včera a zajtra* (Bratislava: Tatran)

1961 *Zvony zvonía na deň* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1976 *Súvislosti* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

Literatura

BÍLIK, René

2004 „Tri otázky socialistického realizmu - 2. časť“; *Slovenská literatúra* LI, č. 6, s. 417-431

ENCYKLOPEDIA

2004 *Encyklopedie literárních žánrů*; edd. Dagmar Mocná, Josef Peterka (Praha - Litomyšl: Paseka)

JANÁČEK, Pavel

2004 *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951* (Brno: Host)

KOVÁČ, Bohuš

1992 *K studniciam života* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

SARTRE, Jean-Paul

1997 *Existencializmus je humanizmus*; přel. Ján Švantner (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

ZAJAC, Peter

1998 „Mináčova novela Na rozhraní ako populárna literatúra“; *Slovenská literatúra* III, č. 3, s. 231-234