

MONOLIT
monografie literárnej vedy

FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania

Marta Součková

P/R/ÓZY
PO ROKU
2000

Fintice 2021

Názov	P/r/ózy po roku 2000
Autorka	prof. PhDr. Marta Součková, PhD.
Recenzenti	prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc. doc. Mgr. Marek Mitka, PhD.
Vedecká a technická redaktorka	doc. Mgr. Martina Ivanová, PhD.

Edíciu MONOLIT vedie Ján Gavura
 Grafický návrh, dizajn a zalomenie © Mgr. art. Mária Čorejová 2021
 © FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, Fintice 2021
 v spolupráci s Filozofickou fakultou Prešovskej univerzity v Prešove

ISBN 978-80-89763-67-2

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.
 Supported using public funding by Slovak Arts Council.

Obsah

Namiesto úvodu	10
Rozprávanie, aké tu (ne)bolo – Vít Staviarsky	15
„Čierny“ realizmus alebo Poetika so strašidelnou príchuťou – Richard Pupala	35
Od karpatských zón k univerzálnemu zlu (a dobru) – Maroš Krajňák	57
Ďaleko od teba, blízko k sebe alebo Medzi epickou dištanciou a lyrickou „vrúcnosťou“ – Jana Beňová	85
Od žánrovej atraktivity k textovej polysémii – Ondrej Štefánik	116
Variácie tej istej témy alebo Ako písať (aj) o psychopatológii sugestívne – Ivana Dobráková	138
Vytancovať sa, vypísať sa z bolesti alebo Alternatívne svety doma i v cudzine – Michaela Rosová	171
Namiesto záveru	197
Edičná poznámka	205
Afterword	207
Menný register	213

Namiesto úvodu

Už počas písania knihy *P/r/ózy po roku 1989* (2009) som vedela, že v nej chcem pokračovať, respektíve uvedomovala som si parciálnosť a istú nedostatočnosť svojich interpretácií. Takéto poznanie síce prichádza takmer po každej analýze polysémantického, otvoreného literárneho diela, avšak po uplynutí viac ako desaťročia som od 90. rokov ešte ani nemohla mať patričný odstup a zároveň sa literárna situácia v novom miléniu v porovnaní s nimi zmenila. Autori, prostredníctvom ktorých som chcela poukázať i na vývinové tendencie v 90. rokoch (Václav Pankovčín, Peter Pišťanek, Edmund Hlatký, Márius Kopcsay, Dušan Taragel, Marek Vadas, Balla, Pavol Rankov, Tomáš Horváth, Jana Bodnárová, Monika Kompaníková, Jana Juráňová a Uršuľa Kovalyk), sa etablovali a potvrdila sa ich kľúčová pozícia nielen v danom období, ale tiež v dejinách literatúry. Pred písaním druhej knihy o slovenskej ponovembrovej próze som uvažovala, či pokračovať v analýzach diel autorov debutujúcich pred rokom 2000 (Veroniky Šikulovej, Jána Litváka, Viliama Klimáčka a iných), alebo sa zamerať na tvorbu prozaikov, ktorí začali publikovať až v tomto tisícročí. Vybrala som si druhú možnosť, asi preto, že ma vždy viac lákali neprebádané cesty ako vychodené trasy. Podobne ako *P/r/ózy po roku 1989* ani *P/r/ózy po roku 2000* preto nemajú a vzhľadom na neukončenosť skúmaného obdobia ani nemôžu mať iné ambície ako prostredníctvom interpretačných sond pomenovať určité tendencie či javy v novom miléniu, najmä tie, ktoré sa odlišujú od predošlého obdobia.

Výber autorov bol tentoraz komplikovanejší ako pri prvej knihe, a to aj preto, že po roku 2000 nebaďať v slovenskej próze také výrazné slohovo-typologické zmeny ako v predchádzajúcom desaťročí. I keď už pre 90. roky bola typická pluralita individuálnych autorských poetík a absencia generačných zoskupení, s výnimkou tzv. barbarskej generácie, predsa len sa dalo uvažovať o postmodernom písaní (Ballu, Tomáša Horvátha, Petra Macsovszského, Viliama Klimáčka, Petra Pišťanka a i.), o slovenskom variante magického realizmu (Václav Pankovčín), fe-

ministickej lektúre (pars pro toto Jana Juráňová), o hyperrealizme (Márius Kopcsay) a podobne. Debutantov po roku 2000 je ešte ťažšie ako v predošlom období zaradiť do skupiny či smeru, ich texty skôr spájajú isté témy (napríklad rôznych menšín, dysfunkčnej rodiny či psychopatológie), topos cudziny alebo istého regiónu, prípadne výrazové prvky ako hybridizácia (postupov epiky a lyriky, dokumentu a fikcie, románu a novely atď.) a expresivita, najmä lexikálna. Aj v tejto knihe som sa preto pokúsila vybrať takých debutantov po roku 2000, ktorých diela považujem za kvalitné, kľúčové. Nateraz som sa nezaoberala poetikou autorov, ktorí doposiaľ vydali len jednu umeleckú prózu, i keď ma v posledných rokoch niektorí z nich upútali – za výnimočný považujem napríklad debut Daniela Majlinga *Ruzká klazika* z roku 2017 (do úvahy pritom neberiem jeho komiksy vydané v slovenskom jazyku *Rudo* z roku 2019 a *Zóna* z roku 2018, akokoľvek kvalitné v rámci žánru sú) alebo zbierku poviedok Barbory Hríňovej *Jednorožce* z roku 2020.

Výber autorov vychádza z mojich osobných preferencií, ktorých relevanciu nepriamo potvrdzujú rozličné domáce a medzinárodné ocenenia či prevažne pozitívna odborná reflexia ich próz. Citácie zo sekundárnej literatúry uvádzam v poznámkach pod čiarou a vo väčšom počte, ako zvyknem, pretože chcem vstupovať do (polemického) dialógu s ostatnými kritikmi. Zdá sa mi totiž, že v poslednom čase sa vzájomne čítame len málo, že monografie, zborníky či recenzie o tom-ktorom diele pozná len skupina „zasvätených“. Okrem prozaikov, ktorých považujem v literatúre po roku 2000 za podstatných, tak chcem prostredníctvom vybraných citácií upozorniť aj na svojich kolegov/vedcov, poskytnúť čitateľovi nielen informácie o rôznych autoroch, ale tiež o odlišných hodnotiacich stanoviskách k ich dielam. Hoci nateraz neexistujú ani dejiny slovenskej literatúry po roku 1989, ani monografie venujúce sa tvorbe autorov, ktorých budem interpretovať vo svojej knihe, k dispozícii je pomerne dosť štúdií predovšetkým v zborníkoch z prešovských konferencií *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 I – VI* či v kritických antológiách *TOP 5*, mapujúcich slovenskú literárnu a výtvarnú scénu od roku 2010. Okrem printových médií sa kritika najnovšej slovenskej prózy uverejňuje aj na internete, postupne sa etabluje diskusný formát *Literárny kvocient*, v súčasnosti najpolemickejšia relácia o dvoch vybraných dielach slovenskej literatúry z posledného obdobia. Pramene a sekundárne zdroje uvádzam kvôli lepšej orientácii po každej kapitole, do menného registra zaraďujem len autorov umeleckej a odbornej literatúry, nie mená osôb, ktoré sú súčasťou analyzovaných próz/fikcie.

Interpretačné kapitoly sú radené chronologicky podľa veku prozaikov: začínam najstarším z nich, Víťom Staviarskym, pokračujem Richardom Pupalom, Marošom Krajňakom, Janou Beňovou, Ondrejom Štefánikom a Ivanou Dobrakovovou, knihu uzatváram najmladšou, Michaelou Rosovou. Takéto členenie knihy súvisí s faktom, že poetika každého z vybraných autorov je iná, hoci by sa medzi ich textami dali nájsť obsahové či formálne podobnosti. Napríklad psychopatogénnu tému stvárnjuje v takmer všetkých svojich prózach Ivana Dobrakovová aj Michaela Rosová (najmä v novele *Dandy* z roku 2011), no psychické problémy majú i postavy Štefánikovho románu *Som Paula* z roku 2016. Topos cudziny je kreovaný v textoch Rosovej (Berlín, Praha, Izrael atď.), Dobrakovovej (Turín, Marseille, Praha a i.) či Jany Beňovej (New York, Paríž, Rakúsko atď.) a naopak, východoslovenský región tematizuje vo svojich prózach Víto Staviarsky a karpatský priestor zase Maroš Krajňak. Špecifickým toposom je sídlisko – Petržalka – v tvorbe Beňovej, predovšetkým v *Pláne odprevádzania (Café Hyena)* z roku 2008, no tiež v *Petržalských rozprávkach* v druhej knihe Richarda Pupalu *Čierny zošit* z roku 2017; mestským románom je aj Štefánikova *Som Paula* a *Bezprsté mesto* z roku 2012. Protagonisti próz viacerých autorov sa uzatvárajú v interiéri, najmä v nateraz poslednej knihe Rosovej *Tvoja izba* z roku 2019 či v Beňovej textoch. Priestorové opozície (domov – cudzina, exteriér – interiér, von – dnu a podobne) sú relevantné v tvorbe všetkých analyzovaných autorov, azda s výnimkou Staviarskeho a Štefánika, hoci na rozdiel od predošlých období nie sú modelované ako hodnotovo protikladné. Intenzívne partnerské vzťahy, a to aj homosexuálne, zachycuje Beňová, Dobrakovová i Rosová, rozpadnutú či nefunkčnú rodinu okrem Staviarskeho a Krajňaka každý z interpretovaných autorov. K hybridizácii lyriky a epiky dochádza v textoch Beňovej, Rosovej, Krajňaka a čiastočne aj Dobrakovovej (v novele *Bellevue* z roku 2010), k miešaniu postupov žánrovej a umeleckej literatúry zase v Pupalovej i Štefánikovej tvorbe. Vo svojej monografii však nebudem analyzovať uvedené spoločné znaky, ale usilujem sa pomenovať podstatné aspekty autorského rukopisu, odlišiť vybraných prozaikov od ostatných debutantov po roku 2000. Špecifiká tvorby naznačujem už prostredníctvom názvov jednotlivých kapitol – napríklad titul *Od karpatských zón k univerzálnemu zlu (a dobru)* tak implikuje nielen dôležitosť unikátneho priestoru v Krajňakovej próze, ale tiež naračný presah k takmer metafyzickej reflexii; v časti *Od žánrovej atraktivity k textovej polysémii* zase uvažujem o funkčnom využívaní postupov žánrovej literatúry v Štefánikovej tvorbe atď.

Prirôzy po roku 2000 sú primárne tematologickou prácou, v ktorej sa zameriavam na epické kategórie postavy, priestoru, času, sujetu a narácie, a to s ohľadom

na ich relevanciu v analyzovaných textoch. Aj preto si v nich opätovne všímam i tie najmenšie detaily súvisiace s danými kategóriami: čo postavy jedia, pijú, ako sa obliekajú, ako rozprávajú, kam cestujú či putujú, respektíve ako vyzerá krajina, v ktorej sa ocitnú, aké vzťahy sú medzi nimi, čo čítajú a podobne. Motívy jedla poukazujú v danom zmysle nielen na sociálnu situáciu protagonistov, ale aj na jej tvarovanie, poetologické prvky, ich funkčnosť či originalitu. Napríklad Štefánikove postavy jedia mascarpone s jahodami, hráškovú krémovú polievku či husaciu pečienku, čo svedčí o ich zaradení do vyššej spoločenskej triedy, spojenom i s hedonistickým životným štýlom, no tiež o dôležitosti zmyslového vnímania v texte; Beňovej rozcestovanej a umelecké typy si k vínu nakrájajú syr a pridajú k nemu olivy, telesný pokrm je pre ne menej dôležitý ako duchovný (čítanie či písanie); Rosovej Annabelle pečie koláč, do ktorého vtlačá jablká, čím sa v novele zdôrazňujú príjemné pocity, súvisiace so ženskou postavou (podobne sa kakao a teplo spája s matkou); v inom texte protagonistka tenduje k vegetariánstvu; Dobrakovovej hrdinka umýva šalát oksyločnou vodou, čím sa evokujú jej fóbie z baktérií a nečistôt; Pupalovi protagonisti z dysfunkčnej rodiny či z krachujúcich vzťahov vedú pripraviť väčšinou len praženicu alebo si objednú pizzu, zato sa však dokážu postarať o svojich rodičov či partnerov; Krajňakov protagonista nechce priberať z nezdravých pirohov a usiluje sa zachovať rovnováhu aj v jedení, čím sa odlišuje od rodákov, nemiernych v akejkoľvek konzumácii – jeho spôsob stravovania vypovedá i o jeho izolácii v kolektíve či inakosti; Staviarskeho Rinaldo sa teší aj zo šúľancov so strúhankou, inde si jeho postavy dávajú na jarmoku pečenú klobásu, ktorú často zalievajú pivom... Príklon k tradičným a naopak, exotickým jedlám, vybrané nápoje či delikatesy alebo zdravé stravovanie, opisy pokrmov a naopak, ich absencia, to všetko nepriamo vypovedá o postavách, ich spôsobe života, no tiež o postupoch žánrovej literatúry (zameranosť na atraktívne, chuť podnecujúce pokrmy v diele Štefánika) alebo napríklad sociálneho realizmu (rómsky chlapec v Staviarskeho próze žije na smetisku a niekedy nemá čo jesť).

Prirodzene, tematologické analýzy nemôžu byť uzavreté iba v sémantike, aj preto si takisto ako detaily pri opise postáv všímam tiež výrazové prostriedky. Napríklad prostredníctvom oblečenia Staviarsky charakterizuje svoje postavy a prostredie (v úvodnej scéne *Loli paradíčky* z knihy *Kšeft* z roku 2019 si Veronka nie náhodou vyberá trblietavé náušnice, v *Rinaldovej ceste* z roku 2015 sa musí rómsky chlapec po príchode do Budapešti prezliecť zo starých šiat do nových, moderných, no odev súvisí aj s vizualizáciou a tá zase s tzv. okom kamery, teda i autorovým filmárskym vzdelaním a videním sveta). Rovnako dôležité sú pre mňa

formálne detaily, napríklad množstvo troch bodiek či iných interpunkčných znamienok na malom epickom priestore, abstraktá v reči jednoduchých postáv či zmena naračnej formy. V tom smere ma tiež zaujímalo, či je prechod od du-formy k ich-forme v Rosovej novele *Tvoja izba* funkčný, alebo či má zmysel identifikácia narátora s postavami v Krajňakovej próze.

Až pri finalizácii monografie som si uvedomila, do akej miery ovplyvňoval moje písanie štýl jednotlivých autorov – v kapitolách o Beňovej, Rosovej či Krajňakovi som i ja sama tendovala k väčšej obraznosti či až istej poetickosti, naopak, pri Staviarskom som pomenovávala problémy explicitne a s jednoznačnejším kritickým odstupom než napríklad pri textoch Dobrákovovej. Usilovala som sa však zachovať istú proporčnosť, teda venovať autorom porovnateľný (nie identický) priestor. Po dopísaní monografie sa mi zdá, že by som mohla začať odznova, z iného uhla pohľadu, inak – toľko otvorených otázok mi v hlave zostáva... Ak sa mi podarí vzbudiť ďalšie u svojich čitateľov, moja kniha bude mať zmysel.

Rozprávanie, aké tu (ne)bolo

„No môžeš ľutovať všetkých, keď sú sprostí?“ (Staviarsky 2012, s. 128)

„Čistý člověk, hovoril som si. Najlepší, akého som v živote stretol. Silu mal, že by dokázal ranou zabiť vola, no jeho sila sa preliala do roboty.“ (Staviarsky 2009, s. 55)

Zátvorky v názve tejto kapitoly síce môžu vyznieť literársky alebo problematizujúco, ale zároveň smerujú k poetike autora i k jej nie vždy jednoznačne pozitívnej recepcii. Debut Víta Staviarskeho *Kivader* (2007) predstavoval naráciu, aká v slovenskej, prevažne intertextuálno-mystifikujúcej próze 90. rokov 20. storočia absentovala, a prezentoval rómsku tému i v českom kontexte (vyšiel v spolupráci vydavateľstva VISTA – Vít Staviarsky s Nakladatelstvom Pavla Mervarta). Staviarskeho druhá kniha, zbierka troch próz *Záchytka* (2009), potvrdila viaceré znaky jeho rukopisu: záujem o ľudí zo sociálnej periférie, tragikomickosť, hovorovosť, emočne pôsobivý príbeh a vplyv filmového umenia na autorovo písanie (Staviarsky vyštudoval dramaturgiu a scenáristiku na FAMU v Prahe). Tento vplyv je zrejmý nielen z detailného, „obrazového“ videnia človeka zachyteného v pohybe, z tenzie a dynamickosti diela, ale možno ho pozorovať i na úrovni krátkej, často exklamatívnej vety. V novele *Kale topanky* (2012) Staviarsky opäť konkretizoval rómsku komunitu, využíval nespisovné jazykové prvky či dynamizoval výpoveď, zároveň však kreoval akúsi romancu, miestami až melodrámu, vyvolávajúcu viaceré legitímne otázky o jej umeleckej hodnote. Práve táto autorova kniha však získala laureátstvo v Anasoft litera 2013 v konkurencii takých jednoznačne kvalitných próz, akými sú Ballova zbierka poviedok *Oko* alebo Beňovej román/báseň *Preč! Preč!*. Napriek danému oceneniu zostáva základným problémom románovej novely *Kale topanky*, no tiež nasledujúcich Staviarskeho kníh balansovanie na hranici medzi umením a gýčom, o čom budem uvažovať v tejto kapitole monografie neskôr.

Staviarskeho diela vychádzali často v inom poradí, než v akom boli napísané. Zbierka krátkych próz *Človek príjemný* (2014) mala byť Staviarskeho debutom (z 90-tych rokov), *Kale topanky* sú prepisom filmového scenára *Šlepa laska* (jeho prvá verzia vznikla v r. 1990) a debut *Kivader* koncipoval Staviarsky paradoxne ako posledný z uvedených textov. Najnovšie knihy autora – *Rinaldova cesta* (2015) a *Kšeft* (2019) – pokračujú v poetike *Kale topanok*; naďalej vychádzajú (azda až príliš) v ústrety čitateľovi, respektíve svedčia o budovaní autorskej značky, a to aj v kontexte rodinnej firmy/produkčnej spoločnosti Staviarsky (bližšie Klapáková 2020, s. 92-93). Istou propagáciou Staviarskeho próz sú aj filmy, ktoré vznikli na ich podklade – prózu *Andyho žena* zo *Záchytky* režíroval ako svoju študentskú snímku v roku 2012 Staviarskeho syn Richard; romantická tragikomédia *Loli paradička* (v prozaickej podobe vyšla v *Kšefte*) vznikla takisto rodinnou spoluprácou (produkcia: Marka Staviarska, dcéra Víta Staviarskeho, ktorá tvorí aj literatúru pre deti; scenár a réžia: Víto a Richard Staviarsky) a získala Cenu divákov JOJ Cinema na ArtFilm Fest v Košiciach 2019. Uvedené fakty vypovedajú o pomerne komplikovanom vývoji autora, ktorý debutoval takmer ako päťdesiatročný (nar. v r. 1960), no implicitne svedčia tiež o vývine slovenskej literatúry a nemožnosti jej posudzovania iba podľa chronológie publikovaných kníh.

Hoci Staviarsky využíva vo svojich textoch jednoduchú syntax a hovorový jazyk, výstavba jeho próz je často zložitejšia, ako vyzerá na prvý pohľad, pričom inovovaná či komplikovaná je najmä ich narácia.¹ Už v *Kivaderovi* rómsky bubeník rozpráva príbehy, ktoré čiastočne zažil a šťastie počul, no keďže je neustále pod vplyvom alkoholu, nie je jasné, čo si vymýšľa a čo sa reálne stalo. Priamy rozprávač prežíva rôzne, aj tragické udalosti, o ktorých referuje lakonicky²: „*Ja všade chodím s bubnom, lebo som bubeník. Žena mi zomrela pri ťažkej autohavárii. [...] Iba dievčatko mi ostalo. Skotúlalo sa z kopca. Našli ho v perinke, až celkom dole pri potoku. Šťastie, že nezamrzlo. Pätnásť rokov už teda žijem sám, len s Ivetkou. Keď mi je smutno, bubnujem, a keď je veselo, bubnujem tiež.*“ (Staviarsky 2007, s. 5).³ Cen-

¹ Peter Darovec pozitívne hodnotí tenziu medzi jednoduchosťou a hĺbkou Staviarskeho próz: „Jeho písanie možno pôsobí jednoducho, či dokonca naivne, lenže za tou zdanlivou naivitou sa skrýva sofistikované tvorivé premýšľanie o výslednom estetickom pôsobení textu. Napätie medzi zdanlivou jednoduchosťou a hĺbkovou zložitosťou Staviarskeho textov je pritom iba jedným z literárne produktívnych napätí, ktoré môžeme pri tomto spisovateľskom type vybadať.“ (Darovec 2017, s. 6).

² Pavel Vilikovský o Staviarskeho vete výstižne konštatuje: „Staviarskeho videnie je chvíľami až skľučujúco vecné, a predsa sú jeho úderné, ako krupobitie husté vety nabité poéziou konkrétneho detailu“ (Vilikovský 1988, s. 110).

³ Podobne lakonicky komentuje protagonista *Rinaldovej cesty* požiar, pri ktorom zhorela jeho stará mama, a Elenka mu zase bez akéhokoľvek sentimentu rozpráva, kde je pochovaná jej sestra. Po-

trálnou postavou textu je však jeho najlepší kamarát, Kivader, o ktorom bubeník hovorí v tretej osobe, presahujúc kompetencie priameho rozprávača (k personálnej narácii): „*Jeden u nás je ako môj brat. Volá sa Kivader. On by mi aj svoju ženu dal, keby som chcel, ale on to hovorí, len keď je opitý.*“ (Staviarsky 2007, s. 5). Až v nečakanej, vtipnej pointe sa dozvedáme, aký význam má spojenie ich- a er-formy: „*Aj mne sa Helenkine nohy vždy páčili. A nielen nohy! Ona raz dávno za mnou prišla. Asi ma ľutovala, že nemám ženu. Lahla si ku mne a dala mi všetko, čo ženy dávajú. Preto ja stále u nich sedím. Ale nielen kvôli Helenke! Aj kvôli Rudkovi. Ved' čo keď sme my rodina? Čo keď je Rudko môj syn? Všetci je možné! Helenka je dobrá. Ona nič neprezradí.*“ (Staviarsky 2007, s. 74-75). Kivaderov príbeh o strategickom synovi sa tak stáva osobnou záležitosťou bubeníka, ktorý sa zbližka pozerá na Kivaderovu rodinu i preto, že je jej možnou súčasťou. Využívanie prvej a tretej osoby je motivované spojením vlastného a cudzieho príbehu, ktoré tiež ilustruje vzťahy v komunite (napríklad kamarátova žena je *dobrá*, lebo nepovie svojmu mužovi, že ho podvádza).

Trochu iný naračný postup možno pozorovať v románovej novele *Kale topanky*, v ktorej starnúca Rómka, Vrana, rozpráva o ľúbostnom trojuholníku (Ferdý Sojka – Karol – Sabina Giňová). Na konci textu vysvetľuje, že Vrana sa pri obede a káve zdôveruje niekomu, pravdepodobne spisovateľovi, ktorý „*sa pýtal, prečo už Ferdý Sojka nechodí na jarmoky*“ (Staviarsky 2012, s. 174). Jej poslucháčom je teda *gádžo*, ktorý podobne ako Vrana predáva na trhoch a pozná Ferdýho Sojku. Príbeh trojice, o ktorej Vrana rozpráva, je však aj jej osobnou záležitosťou, pretože narátorka býva s Ferdym a má k nemu (hocako problematický citový) vzťah, podobne si obľúbi Sabinu, o ktorú sa v závere postará. V narácii sa opäť miešajú rôzne gramatické formy, využíva sa aj druhá osoba singuláru implikujúca dialogickosť postáv, hoci Vrana vedie prevažne monológ: „*Akosi som sa zarozprávala a už je večer. Ani som si nevšimla, že vonku prší. Tu v krčme je dobre, ale keď vyjdeš, poriadne fúka. Musím už ísť a asi začnem baliť. Ty ešte nebalíš? Ešte ostávaš? Asi chceš byť milionár, čo? [...] Tak ja idem! Maj sa, gádžo. Keď si sa pýtal, prečo už Ferdý Sojka nechodí na jarmoky, tak už vieš. Ďakujem ti za obed i za kávu. [...] Ty veru nie si skúpy. Tak sa maj...*“ (Staviarsky 2007, s. 172-174). Narácia je však ešte zložitejšia, ako sa javí: Vrana nielenže rozpráva o iných, ale jej slová sú následne zaznamenané, literarizované. Predavač, ktorý Vranu počúva, sa stáva zapiso-

dobne otvorene vysvetlí Giňa v *Kale topankach* Sojkovi, že jeho dcéra Tekla vyzerá čudne preto, lebo ako malá spadla zo stola. O „vysokých“ témach sa v Staviarskeho prózach vypovedá priamo, ale akoby mimochodom a postavy sa k traumatickým udalostiam nevracajú, čím sa autor vyhne melodramatickosti či pátosu.

vateľom cudzieho (Karolkovho/Sabininho/Sojkovho) príbehu, pričom zachováva dištanciu i jeho hovorový charakter.⁴ Rozprávač v 3. osobe je však empatický k postavám – akoby stál pri nich a videl nielen ich „telá“, ale zároveň bol účastný na cudzích príbehoch.

Takéto prelínanie blízkosti a odstupu je charakteristické pre Staviarskeho knihy s výnimkou zbierky dištančných, zväčša parodických próz, *Človek príjemný*. Narátor v takmer všetkých autorových textoch viac či menej osobne pozná ľudí, o ktorých „referuje“ – stretáva sa s nimi na záchytke, na trhoch, v krčme, na festivale, na ulici, v dome, teda v exteriéri aj interiéri. V niektorých knihách je rozprávač priamym účastníkom udalostí (Vrana v *Kale topankach* alebo protagonista v *Rinaldovej ceste*); v iných pozoruje a opisuje, akokoľvek subjektívne, čo všetko sa okolo neho deje (*Záchytka*, prípadne prvá, rovnomenná časť knihy *Kšeft*). Priamym narátorom *Záchytky* je Jablonsky, ktorý podobne ako bubeník v *Kivaderovi* či Vrana v *Kale topankach* nehovorí o sebe, ale zaznamenáva cudzie príbehy (s tým súvisí názov prvej časti *Zápisky ošetrovateľa*). Jablonsky navonok neprežíva ani tie najdramatickejšie udalosti, opäť „len“ vecne, stručne o/za/pisuje tragické javy, napríklad v fragmente o mäsiarovi, ktorý náhodou odsekne prsty vedúce-

mu:

„Kde ostali prsty?“

Starec zajachťal, ukázal na vrecko. Siahol som mu do kabáta a našiel skrivenú vreckovku. Rozbalil som ju. Boli tam. Všetky štyri.“ (Staviarsky 2009, s. 15).

Jablonsky sa usiluje byť sebazáchovne indiferentný, aj preto, že pracuje s ľuďmi, ktorým treba pomáhať: „*Nechcel som nikoho ľutovať. Zatažovalo ma to. Keby som robil na internom, asi by som ošedivel.*“ (Staviarsky 2009, s. 10).

Staviarsky vo svojej tvorbe teda zachováva dištanciu, ktorá je potrebná, aby z ľudských tragédií nevznikli melodrámy – väčšinou nemoralizuje,⁵ „iba“ zapi-

⁴ Radoslav Passia v daných súvislostiach konštatuje: „Vzťah rozprávania (písania) a počúvania (čítania) je v *Kivaderovi* aj v *Kale topankach* príznačково zdvojený, v oboch prózach sa celkom na záver ukáže, že rozprávači neadresujú svoj príbeh priamo čitateľom, ale objaví sa prostredník a až ten ho z jeho pôvodného prostredia posunie nám ostatným.“ (Passia 2012, s. 27). Podobne Lubomír Machala uvažuje o „simulaci orálního vyprávění – spisovatel totiž ve svých ‚romských prózách‘ veškerá sdělení čtenáři zprostředkovává skrze vyprávěcí akt personalizovaného vypravěče, který nikdy nezapomene zmínit, proč může vyprávět rovněž o dějích a událostech, jimž nebol přítomen.“ (Machala 2014, s. 65). Proti personálnej narácii však svedčí nielen prelínanie prvej a tretej osoby, ale tiež fakt, že rozprávač často osobne prežíva udalosti či cudzie príbehy, nie je teda objektívny, skôr naopak, podlieha emóciám, pozitívnym aj negatívnym.

⁵ Niekedy však aj Staviarskeho narátor stráca odstup: „Rozprávač si v poviedkach *Záchytka* ako súčasť rozprávania zároveň zachováva istú (emočnú) dištanciu od sveta periférie (pohybuje sa v ňom a zároveň doň nepatrí). Ak sa však odstup rozprávača zväčší, vystúpi z rámca periférneho

suje.⁶ Na druhej strane jeho rozprávač veľakrát zaujíma voči postavám kritický postoj, vyjadrený napríklad opisom ich vzhľadu: „*Tučná cigánka spievala hlúpu odrhovačku, brucho sa jej triaslo ako želé.*“ (Staviarsky 2019, s. 122), jednoznačnou charakteristikou: „*Jeho ségra si vzala nejakého Čonku. Bol to pekný lotor. Stále ju podvádzal.*“ (Staviarsky 2019, s. 48) či ich správaním a konaním. Príznačná v tomto smere je časť prózy *Markova dcéra* zo *Kšeftu*, v ktorej Marko s potenciálnym zaťom Ďusim napadne Janyho – zatiaľ čo Marko bez mihnutia oka použije mafiánske praktiky (motív zacvaknutého prsta), Ďusi sa zľakne a Janyho oslobodí. Scéna svojou akčnosťou, o ktorej svedčí aj množstvo slovík v úryvku, evokuje hollywoodske filmy a súčasne sú v nej diferencované jednotlivé postavy: „*Začali sa natahovať. Napokon Ďusimu praskli nervy, odsotil Marka, až preletel dielnou a narazil chrptom do polic. Potom si kľakol k Janymu a rýchlo mu rozväzoval putá. Ospravedlňoval sa mu za všetko, čo urobil. Prisahal, že s Markom už nechce mať nič spoločné. Prosil ho, aby ich neudal. To, čo nasledovalo, sa zběhlo veľmi rýchlo: Marko schmatol zo stola veľký popolník. (Jany si to všimol, ale nestačil Ďusiho varovať.) Rozohnal sa a v návale zlosti udril Ďusiho do temena. Potom naňho ostal nepričetne civieť. Akoby ani nechápal, čo spravil. Ale keď zbídal, že Ďusimu sa leje z hlavy krv, rýchlo sa spamätal, odhodil popolník a vybehol z domu.*“ (Staviarsky 2019, s. 115). Staviarsky síce postavy explicitne nesúdi, ale prostredníctvom činov a správania ich jasne diferencuje: Marko je výbušný a agresívny, Ďusi zbabelý a ovplyvniteľný, Jany dobrácky a bohémsky, Milena naivná a šikovná atď. Gramatická er- a ich-forma v jednotlivých prózach pritom nezaručuje objektivitu alebo subjektivitu narácie, pretože aj rozprávanie v prvej osobe (napríklad Vranino) môže byť zaznamenané niekým iným, kto už má dištanciu od toho, čo sa stalo. Naopak, er-formu využíva autor predovšetkým v emočne ladených príbehoch ako *Kale topanky*, *Markova dcéra* či *Loli paradička* na stvárnenie témy vekovo či inak nerovnocenného trojuholníka, ale tiež predaja dcéry, čím sa mu zväčša darí vyhnúť spomínaným nežiaducim efektom.

Hoci je využívanie rôznych naračných foriem v Staviarskeho prózach prevažne funkčné, kumulácia mnohých epizód bez ich výraznejšej (a potrebnej) selek-

priestoru a začne hodnotiť konanie postáv, verbalizuje svoj postoj voči nim, stráca presvedčivosť a v prevládajúcom komickom obraze pôsobí didaktizujúco.“ (Mihalková 2012, s. 225).

⁶ Podobný názor prezentuje Viktor Šlajchrt: „Staviarsky dovedne balansuje na hraně sentimentality, naturalizmu a hororu. Chvilami dojmeme, chvílemi vyděsí, ale hlavním pojátkem se mu stává humor, navenek černý, ale v hlubších vrstvách bohatě probarvený. Takhle třeskatě uměl občas okouzlení s hrůzou spojit Bohumil Hrabal a snad ještě víc se připomene William Faulkner se svými ságami o černošské chudíně a bílé chátře na americkém Jihu.“ (Šlajchrt 2008, s. 50).

cie je už esteticky problematická. Dochádza tak buď k hromadeniu tragických udalostí bez ich vyvažovania napríklad komikou (*Záchytka*), alebo k vršeniu rozličných historiek, ktoré nadobúdajú anekdotický ráz (*Kšeft*), prípadne romantický, dobrodružný charakter (*Kale topanky*, *Rinaldova cesta*). V textoch s dramatickou či tragickou modalitou ani papier, obrazne povedané, nedokáže uniesť toľko katastrofických „príbehov“, koľko ich objavujeme napríklad v *Zápisoch ošetrovateľa* zo *Záchytke*. Jablonsky, ich narátor, je svedkom mnohých nešťastí, tragédií a smrtí – pacient vylezie na elektrický stĺp a spáli ho na uhoľ, chirurg sa zblázni a porozťahuje črevá pacientov po chodbe, muž sa postrelí mäsiarskou pištoľou, postavy majú blchy, opitý Imriško vypadne zo saní a zamrzne atď. V *zápisoch* mi chýbali „oddychovejšie“ časti, v ktorých by Jablonsky aspoň chvíľu nič neriešil, no on si ani čaj nevypije pokojne: „Čaj je horký. Vychladol. Cigarety ma štípu na jazyku. Plášť mám celý od krvi. Som zarastený, bledý, cítim sa špinavý, unavený. Chcem si lahnúť, no vyruší ma sestrička z ortopédie. Nudí sa v službe.“ (Staviarsky 2009, s. 27). Pri takomto množstve často bizarných epizód môže dôjsť, paradoxne, k akejsi anestezácii – osobne som postupne prestala intenzívne precítiť cudzie drámy, stávala som sa takpovediac imúnna voči zobrazovanému nešťastiu.

Aj pri kumulácii anekdotických epizód, ktorá je zreteľná najmä v ostatnej Staviarskeho knihe *Kšeft*, je ťažké sústrediť sa na množstvo (akokoľvek vtipných) historiek. Jednotlivé fragmenty sú zväčša pôsobivé, avšak je ich na malom priestore⁷ priveľa, takmer každý z nich by sa dal rozpracovať do samostatnej poviedky či novely. Narácia v prvej, rovnomennej časti knihy *Kšeft* sa stereotypizuje iným spôsobom ako v *Záchytke*, ktorú formálne (akýmisi denníkovými, chronologickými zápisami⁸) pripomína. Autobiografický protagonista⁹ a zároveň rozprávač týchto fragmentov podniká s tykadieľkami a rôznymi suvenírmí, ktoré predáva nielen na Slovensku, ale tiež na rôznych akciách (festivaloch, trhoch, koncertoch a i.) v Čechách a Poľsku. I keď sa v *Kšefte* rýchlo menia priestory (Hlohovec, Východ-

⁷ Staviarsky píše útle knihy, ktoré napriek ich malému rozsahu rozčleňuje do viacerých textov – napríklad v *Kšefte* sú to fragmentarizované zápisky v rovnomennej časti a dve prózy s novelistickou tendenciou *Markova dcéra* a *Lolí paradíčka*.

⁸ Ján Púček charakterizuje novelu *Kšeft* ako „reportážno-denníkovú mozaiku mikropoviedok a črt o spanilých jazdách naprieč celým bývalým Československom“ (Púček 2020).

⁹ Narátor sa volá Víto takisto ako autor (Staviarsky 2019, s. 40), má ženu Maríku, tri deti, predáva na jarmokoch, pretože nedokázal uživiť rodinu scenármi: „Takýto život sa mi páčil. Konečne som dobre spával. Nemusel som čakať na honoráre a triasť sa, že mi v byte vypnú elektrinu. Stačilo vyraziť na cestu. Purdeš so mnou chodieval rád. V aute nadšene počúval moje nekonečné prednášky o výstavbe dramatického deja. Aristoteles hento. Aristoteles tamto. [...] Stal sa mojím asistentom a verným poslucháčom. Naše výjazdy ho údajne veľmi obohacovali. Bola to preňho hotová filmová škola. V skutočnosti mu to však nebolo na nič.“ (Staviarsky 2019, s. 13).

ná, Krakov, České Budějovice, Dunajská Streda atď.) a vedľajšie postavy, neustále sa zároveň varíruje motív predaja, kšeftu a kočovný život je napriek dynamike v podstate rovnaký (predavači musia zbalit veci, postaviť stánok, vybalit tovar, predat ho, odísť z trhu, prípadne si nájsť ubytovanie, jedia, pijú, komunikujú so zákazníkmi atď.). Situácie sa opakujú a menia sa iba ich aktéri,¹⁰ sú zaznamenané rozprávačom, ktorý je jedným z nich, no na rozdiel od Vraný či bubeníka v *Kivaderovi* nie je v „príbehoch“ emočne zaangažovaný.

Jednotlivé fragmenty spája okrem narátora, témy obchodovania a prostredia (najmä jarmokov) i motív putovania, prítomný aj v knihe *Rinaldova cesta* či *Kale topanky*.¹¹ Staviarskeho postavy sa vydávajú na cestu z rozličných dôvodov – utekajú pred inými (*Kale topanky*), detský protagonista chce v Budapešti nájsť svoju sestru (*Rinaldova cesta*), no presúvanie sa postáv môže súvisieť aj s ich slobodným, nekonformným myslením (*Kšeft*). V *Rinaldovej ceste* sa protagonista premiestňuje zo smetiska, kde býva, do veľkomesta, pričom zažije rôzne dobrodružstvá: prenasledujú ho narkomani, matkin partner Zoro Čonka ho oberá o peniaze, ktoré prepije, v Budapešti sa zoznámí s rumunským rómskym chlapcom Mateom, ukáže sa, že sestrin priateľ Miki Lacko je priekupník a pasák, atď. Byť na ceste znamená, okrem iného, uniknúť z istej mikrosociety, ale Staviarskeho postavy sa zároveň nevzdávajú (napríklad) rodiny. Naopak, Rinaldo odchádza za sestrou aj preto, aby pomohol mame, ku ktorej sa vracia, a spolu s jej novým partnerom začínajú odznova: „*Odvtedy už žijeme v Červenici a tešíme sa, že sme spolu. Tlačíme sa síce v Jokerovej izbe a jeho mama hundre, že čoho sa to dožila, no Joker tvrdí, že nás už nikdy nič nerozdelí. Hneď na druhý deň začal zvláčať z lesa drevo a stavať nám tú chalupu, a tak sa modlíme, aby ju stihol do zimy, lebo vodu do bytoviek ešte nezaviedli.*“ (Staviarsky 2015, s. 156). V *Kšefte* sa rozprávač usiluje uživiť svojich blízkych, z pracovných ciest sa vždy vracia k manželke (alebo je na nich spolu

¹⁰ Martina Buzinkaiová v danom smere píše: „Dôsledkom monotónneho opisu a absencie rozlišujúcich detailov sú uniformné postavy, na ktoré veľmi rýchlo zabudneme. V textoch však nájdeme aj postavy, ktoré svojou väčšou či menšou bizarnosťou upútajú pozornosť na dlhšiu dobu, napr. svojrázny pomocník Purdeš sa dostáva do komických situácií pomerne často a všadeprítomní balónkari svojimi konštantnými vlastnosťami fungujú v texte ako vydatené humorné charaktery.“ (Buzinkaiová 2019, s. 22).

¹¹ Buzinkaiová (2019) svoju recenziu nazvala príznačne vzhľadom na daný motív *Road movie* a Tomáš Straka nie náhodou spomína Kerouaca: „Napadne ma starý vtíp. *Jak Kerouac Na ceste!* a práve *Kšeft* je *On the road* na vichodňarsky spôsob.“ (Straka 2020; zvýr. T. S.). Napokon, Passia uvažuje o konštantných znakoch Staviarskeho poetiky takto: „Príbeh tejto novely je zasadený do súčasnosti, opäť sa odohráva vo východoslovenskom prostredí a na ceste, čiže v dobre známom časopriestore, ktorý autor v novej knihe ešte zvýraznil. Z overeného prostredia rómskej osady sa zo sociálneho hľadiska zosúva ešte nižšie.“ (Passia 2016, s. 32).