

POSTKOLONIALIZM POD POSTACIĄ POSTMODERNIZMU W LITERATURZE SŁOWACKIEJ

TIBOR ŽILKA¹
(Nitra)

Kluczowe słowa: Praska Wiosna, literatura słowacka i czeska, kondycja kolonialna, Aksamitna Rewolucja, postkolonializm, postmodernistyczna literatura

Key words: Prague Spring, Slovak and Czech Literature, colonial condition, Velvet Revolution, postcolonialism, postmodern literature

Abstrakt: Tibor Žilka, POSTKOLONIALIZM POD POSTACIĄ POSTMODERNIZMU W LITERATURZE SŁOWACKIEJ. „PORÓWNANIA” 6/2009, Vol. VI, pp. 121-135, ISSN 1733-165X. Termin *postkolonializm* jest głównie powiązany z trzecim światem, w literaturze zaś odsyła do tematów dzieł, który ukazują warunki życia społeczeństwa po latach ucisku, upokorzenia, braku szacunku, społeczeństwa pozostawionego na niższym poziomie rozwoju. Europa Środkowa, która cierpiała pod rosyjskim uciskiem i znalazła się w warunkach półkolonialnych, jest tu zwykle pomijana. Słowackie i czeskie społeczeństwo zostało poddane takiemu ideologicznemu ciśnieniu, pozbawione niepodległości oraz indywidualnej wolności obywateli. Pewna poprawa nastąpiła w 1968, w trakcie tak zwanej Praskiej Wiosny, ale po najeździe wojsk Układu Warszawskiego w sierpniu tego roku, czechosłowackie państwo ponownie znalazło się w stanie kompletnej zależności od Moskwy. Stopniowo jednak literatura (sztuka) budzi się z letargu i w zawoalowanej formie daje świadectwo kolonialnej kondycji duchowego życia. Przejawy sztuki alternatywnej były silnym impulsem dla zmian, które wydarzyły się dzięki tak zwanej listopadowej rewolucji w 1989. Nowa era, w którą literatura wchodzi dzięki Aksamitnej Rewolucji mogłaby być prościej nazwana okresem postkolonializmu, to znaczy Okresem Postkolonialnym. Artykuł ukazuje ogólny zarys specyficznych warunków kultury w różnych okresach, głównie w okresie Praskiej Wiosny. Zmiany w literaturze i sztuce po 1989 są postrzegane znacznie bardziej wyraziście (zniesienie cenzury, powrót zakazanych autorów, publikowanie zabronionych prac, rozwój nowej działalności wydawniczej).

Abstract: Tibor Žilka, POSTMODERN POSTCOLONIALISM IN SLOVAK LITERATURE. “PORÓWNANIA” 6/2009, Vol. VI, pp. 121-135, ISSN 1733-165X. The term *postcolonialism* is mainly related to the third world, in literature it refers to topics concerning works which reflect the conditions in the society after the years of oppression, humiliation, underestimation and society remanded at a lower level of development. However, Central Europe that had to suffer

¹ Correspondence Address: e-mail: tzilka@ukf.sk

under the Russian rule and found itself in (semi) colonial conditions, is usually left out. Slovak and Czech society were exposed to such ideological pressure, that they were deprived of independence and individual freedom of citizens. There was a certain relief in 1968, in the period after so called Prague Spring, but after invasion of the troops of the Warsaw Treaty in August, Czechoslovak society gets into the state of complete dependence on Moscow again. Literature (art) is gradually waking up from lethargy and in a concealed form gives evidence about a colonial condition of spiritual life. Alternative appeal of art was a motive power for changes which happened by means of so called Velvet Revolution in 1989. A new era, that literature gets into after the changes thanks to the Velvet Revolution could justly be called the period of post-colonialism, which means Post-Colonial Period. The paper offers an outline of the specific conditions of the culture in various periods, but mainly of the period of Prague Spring. The changes in literature and art after 1989 are perceived even more expressively (abolition of the censorship, comeback of taboo-authors into literature, publishing of forbidden works, rise of new publishing houses and magazines).

Wstęp

Termin *postkolonializm* odnosi się zwykle do krajów tzw. trzeciego świata, w literaturze – do tematyki opisującej stan, w jakim znajduje się społeczeństwo po latach ucisku, poniżenia, lekceważenia, niesamodzielności i pozostawienia na niższym poziomie rozwoju. Zapomina się o Europie Środkowej, która po II wojnie światowej musiała znosić radziecką hegemonię i którą tym samym sprowadzono do stanu (pół)kolonialnego. Społeczeństwa słowackie i czeskie zostały poddane ideologicznemu naciskowi do tego stopnia, iż pozbawiono je samodzielności, a ich obywateli – wolności jednostki. Po zakwestionowaniu kultu Stalina, Czechosłowacja stopniowo zaczęła otwierać się na Zachód, co zaowocowało procesem odnowy socjalizmu, tzw. Praską Wiosną. Proces ten został przerwany przez radzieckie czołgi w sierpniu 1968 r., po nim nastąpił okres wzmocnienia systemu, tzw. normalizacja, który trwał do końca 1989 r.

Czym była normalizacja? Po inwazji pięciu państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację w nocy z 21 na 22 sierpnia 1968 r., będącej zdławieniem Praskiej Wiosny, nastąpił chaos, a zarazem euforia. Kundera ów czas opisuje w taki sposób:

Było to pijane święto nienawiści. Czeskie miasta były ozdobione tysiącami malowanych ręcznie plakatów pełnych pogardliwych i ironicznymi napisów, epigramów, wierszyków, karykatur Breżniewa i jego armii, z której wszyscy wyśmiewali się jak z cyrku analfabetów².

Przykładem ośmieszania radzieckiej okupacji może być epigramat, który w pierwszych dniach okupacji często pojawiał się w zaimprovizowanych gazetkach ściennych na ulicach Bratysławy:

² „Była to opilá slavnost nenávisti. Česká města byla vyzdobena tisíci ručně malovaných plakátů s posměšnými nápisy, epigramy, básněmi, karikaturami Brežněva a jeho armády, které se všichni smáli jako cirkusu analfabetů.“ (Kundera 2006, s. 34). Polskie tłumaczenie powieści M. Kundery, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland. Warszawa 1996 (przyp. tłum.).

*Do ochrony naszych banków
nie potrzeba waszych tanków.
Tego gówna, co w nich mamy,
strzec możemy sobie sami.
Gówna tego stos niemały
i tak Ruski nam zabrały!*³

Trzeba bowiem nadmienić, że w trakcie sporadycznych strzelanin na ulicach Bratysławy radzieckie działa trafiły właśnie w budynek banku w samym centrum miasta. Ów zainspirowany tymi wydarzeniami wierszyk nieznanego autorstwa szerzył się jako produkt miejskiego folkloru. Po powrocie przedstawicieli rządu, z Moskwy, na czele z Alexandrem Dubčekiem, zaczyna się okres konsolidacji – padł rozkaz: „Konsolidować się!”. W skrócie można by to przyrównać do takiej sytuacji, w której złodzieje, którzy włamali się do mieszkania i zdemolowali je, usiedli następnie w fotelach i kazali właścicielom posprzątać. Wiosną 1969 roku funkcję I sekretarza Czechosłowackiej Partii Komunistycznej przejął Gustáv Husák; rozpoczął się okres normalizacji. Dotknął on również pisarzy. Niektórzy z nich opuścili Czechosłowację (wśród słowackich pisarzy: Ladislav Mňačko i inni), wielu autorów objętych zostało zakazem publikacji, na Słowacji: Dominik Tatarka, Milan Hamada, Ladislav Ťažký, Anton Hykisch, Jozef Melicher, łącznie z członkami katolickiej moderny, takimi jak Janko Silan, Pavol Strauss, Svetoslav Veigl. Inni natomiast utworzyli tzw. nurt półoficjalny, skupiający m.in. twórców, którzy po początkowych problemach politycznych, pozyskali w różnym stopniu przychyłność władz: Dušan Mitana, Ján Johanides, Rudolf Sloboda i in. Zakazano również wydawania tygodnika „Kultúrny život”; kilkakrotnie wymieniano skład redakcji pisma „Slovenské pohľady” – wreszcie, na wiele lat funkcję redaktora naczelnego tego pisma obejmuje Vladimír Reisel (przyczyna jest typowo słowacka: był on kiedyś nauczycielem Viliama Pezlára, sekretarza ideologicznego KC Komunistycznej Partii Słowacji). Samo pojęcie normalizacji jest terminem politycznym: w istocie chodziło o rewitalizację wiodącej roli Komunistycznej Partii Czechosłowacji, a faktycznie o powrót do metod z lat 50., do stalinizmu. Pomimo tego, będzie to okres tzw. miękkiego totalitaryzmu; nie powtórzą się na podobną skalę procesy polityczne, zakończone wyrokami śmierci, a z czasem rozwiną się nawet alternatywne formy życia kulturalnego, politycznego i in. (powstanie, przede wszystkim w Czechach, literatura drugiego obiegu⁴, dysydenci będą organizować spotkania i wspólne przedsięwzięcia).

³ Na ochranu našej banky
nie sú treba vaše tanky.
Na to hovno, čo v nej máme,
Sami si aj pozor dáme.
Z toho hovna veľký kus
Ukradol nám aj tak Rus.

⁴ Literaturę drugiego obiegu z terytorium byłej Czechosłowacji nazywa się, ze względu na sposób produkcji, *samizdatem*; domowy sposób publikacji spowodował znacznie mniejszą niż w Polsce liczbę wydanych tytułów, jak i egzemplarzy. Zob. „Porównania 3/2006” (przyp. tłum.).

Najtrudniejszy okres trwał do momentu powstania Karty 77, potem presja zaczęła stopniowo, choć bardzo powoli, słabnąć.

Widocznym tego przejawem było wydanie pod koniec lat 70. książek autorów nurtu półoficjalnego – *Nepriznané vrany* (Nieprzyznane wrony)⁵ i *Balada o vkladnej knižke* (Ballada o książeczce oszczędnościowej) J. Johanidesa oraz kilka tytułów R. Slobody, a później również A. Hykischy; mimo iż jakkolwiek sprzeciw nadal oznaczał uznanie za wroga socjalizmu (jak to się stało w przypadku Hany Ponickiej). Do obiegu literackiego powrócili również tacy autorzy, jak np. Peter Karvaš, któremu pozwolono w II połowie lat 80. na publikowanie prozy – lecz jego dramaty zostały nadal objęte zakazem wystawiania (powód w tym przypadku jest znów symptomatyczny: ówczesny prezes Związku Pisarzy Słowackich, Ján Solovič, był dramaturgiem i dla jego sztuk, wystawianych we wszystkich teatrach w kraju, twórczość Karvaša stanowiłaby nadmierną konkurencję). Do utworów literackich zaczęto „przemycać” krytykę ówczesnego życia i zasadnicze przewartościowanie zjawisk, stanowiących ideologiczną podstawę systemu. Przykładowo, oczywisty skądinąd w tych czasach temat słowackiego powstania narodowego był masowo opisywany przez przeciętnych pisarzy w przeciętnych albo nawet i jeszcze słabszych książkach, natomiast Vincent Šikula, w wydanej na początku lat 70. trylogii *Majstri* (Mistrzowie), przedstawił początek powstania w znacznie sparodyzowanej formie – a książka mimo to nie została zakazana. Naturalnie, utrzymane są zakazy publicznej aktywności artystycznej, do dotychczasowych dołączają kolejne: dla reżysera Juraja Jakubiska, po filmie *Zasad' strom, postav dom* (Posadź drzewo, zbuduj dom) – aż do 1983 r., momentu ekranizacji powieści Jaroša z 1979 r., *Tisícročná včela* (Tysiącletnia pszczoła). Film zdobył ogromną popularność widzów, niemalże niemożliwą do wyobrażenia na Słowacji w obecnych czasach.

Niektórzy autorzy objęci zakazem starali się odzyskać przychyłność władz. A. Hykischowi, po złożonej na początku lat 80. samokrytyce, pozwolono po wielu latach na publikowanie: z początku tylko tekstów nieartystycznych, a dopiero później powieści, *Čas majstrov* (Czas mistrzów), *Milujte kráľovnú* (Kochajcie królową). Gdy spotkał się on w Pradze z Milanem Kunderą, usłyszał w rozmowie z nim delikatną krytykę swojego postępowania i stwierdzenie, że sam Kundera postanowił rozwiązać podobną sytuację w odmienny sposób. Mianowicie, w 1975 roku, gdy pozwolono mu wyjechać za granicę, nie powrócił; jeszcze wcześniej pozbawiono go stopnia doktora habilitowanego. Z kolei czeskiemu pisarzowi i dramaturgowi, Pavlovi Kohoutowi, sygnatariuszowi Karty 77, umożliwiono zagraniczny wyjazd – nie pozwolono jednak na powrót: celnicy zabronili mu przekroczenia granicy. Mieszka on zresztą poza ojczyzną do dziś, podobnie jak i wspomniany Kundera. Na temat normalizacji powstało kilka wybitnych utworów literackich i artystycznych – warto wspomnieć

⁵ Przekłady słowackich tytułów w niniejszym tekście pochodzą od tłumaczek, o ile dany tekst nie został opublikowany książkowo. Ewentualne informacje o polskim wydaniu znajdują się w osobnych przypisach (przyp. tłum.).

choćby powieść czeskiego pisarza, Michala Viewegha *Báječné léta pod psa* (Cudowne lata pod psem⁶), film dokumentalny słowackiego reżysera Dušana Hanáka, *Papierové hlavy* (Papierowe głowy⁷), ostatnio film słowackiego reżysera, Juraja Nvoty, *Muzika* (Muzyka), na podstawie noweli Petera Pišťanka. Jednak bezspornie najlepszym dziełem o tamtych czasach jest powieść Milana Kundery, *Nieznošna ľekkosť bytu*.

Literatura, stopniowo budząca się z letargu, między wierszami daje świadectwo o kolonialnym stanie życia duchowego. Sztuka alternatywna zaś stała się siłą napędową zmian, jakie zaszły w 1989 roku w efekcie tzw. aksamitnej rewolucji. Nowy etap, jaki został tym samym zapoczątkowany w literaturze, słusznie można nazwać okresem postkolonializmu. Narzuca się w tym miejscu pytanie, jakie zmiany wywołało to w literaturze.

Udomowienie postmodernizmu w słowackiej prozie

Postmodernistyczne tendencje można zauważyć w słowackiej prozie już w latach odwilży, 1963-1970, a umacniają się one w latach 80., kiedy to reżim zaczyna słabnąć. Proza słowacka posiada wszelkie cechy charakterystyczne dla twórczości krajów socjalistycznych – zestawiając je z analogicznymi tendencjami w państwach tzw. zachodnioeuropejskiego obszaru kulturowego, można wyodrębnić podobieństwa i różnice:

Wariant zachodnioeuropejski:

1. poczucie odosobnienia i absurdu
2. demityzacja
3. wariant symboliczny
4. badanie problemów abstrakcyjnych
5. przewaga podejścia filozoficznego
6. rezygnacja z przestrzeni społecznej (brak zaangażowania)

Wariant wschodnioeuropejski:

1. poczucie odosobnienia i absurdu
2. demityzacja
3. kontakt z rzeczywistością
4. badanie problemów społecznych
5. przewaga podejścia politycznego
6. otwarte zaangażowanie społeczne

W literaturze lata 90. pozostają pod znakiem przejmowania tendencji postmodernistycznych i przejścia na – upraszczając – zachodni styl twórczości. O ile w poprzednim okresie książka była przedmiotem kultu, po roku 1989 stopniowo staje się produktem, który musi sprawdzić się w twardej konkurencji z innymi produktami postindustrialnego (informacyjnego) społeczeństwa. Co prawda, w przypadku tego typu konkurencji książka zawsze będzie miała mniejsze szanse wobec produktów innych form przemysłu rozrywkowego (*show-business*). Ów nowy etap został scharak-

⁶ Polskie wydanie: Świat Literacki, Izabelin 2004 (przyp. tłum.).

⁷ Zob.: Tibor Žilka, *Iterabilność w filmie* (Dušan Hanák, Papierowe głowy, 1995). W zbiorze: B. Ba-kuła, M. Talarczyk-Gubała (red.), *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*. Poznań 2008, s. 26-36 (przyp. tłum.).

teryzowany przez jednego z najlepszych znawców współczesnej literatury w kontekście czesko-słowackim w ten sposób: „Pisać można niemalże wszystko i niemal wszędzie, jednak ze świadomością minimalnego odzewu tego, co zostało napisane lub powiedziane” (Machala, 2001, s. 15). Efektem zmian jest swego rodzaju ferment, a wręcz chaos, który można scharakteryzować jako z jednej strony walkę o zachowanie rodzimych (narodowych) tradycji; z drugiej zaś wciąż mają miejsce próby włączenia zachodnich oddziaływań w słowacki kontekst literacki. Zwolennicy pierwszej grupy niechętnie słuchają sygnałów ostrzegawczych podważających wiodącą (prymarną) pozycję książki we współczesnej kulturze: „Literatura... Na pewno nie mamy do czynienia z jej końcem, jednak przyjmuje ona formę *sui generis* subkultury, a dni jej uprzywilejowanej pozycji jako nośnika ducha narodowego są policzone. Synteza społeczna nie jest już – w żaden sposób – głównym zadaniem książek...” (Sloterdijk, 2000, s. 73). Żyjemy w dobie społeczeństwa informacyjnego, ale część twórców kurczowo trzyma się praw rodem z epoki modernistycznej czy nawet przedmodernistycznej. Ta grupa artystów ma tendencje do przeceniania narodowych i tradycyjnych wartości, patetycznego wyolbrzymiania ich znaczenia oraz nadawania im *a priori* wyższej rangi. Odpowiedź ze strony postmodernizmu powoduje zrewidowanie tych postaw przy pomocy ironii i parodii. W latach 90. proza stopniowo przejmowała postmodernistyczne metody i przyswajała postmodernizm w ogóle, i to przede wszystkim w obrębie tego prądu powstały utwory charakteryzujące się bardziej uniwersalnymi walorami literackimi. Jednak i ten prąd dzieli się na dwa nurty: pierwszy wywodzi się ze źródeł rodzimych (wątków i tematów), drugi zaś – którego w poprzednich okresach rozwoju literatury nie było – charakteryzuje się egzotyacją, wykorzystuje tematyczne, kompozycyjne i językowo-stylistyczne środki o obcej, z reguły anglojęzycznej, proweniencji. Do naturalizacyjnego worka można wrzucić również utwory mocno akcentujące zastosowanie elementów postmodernistycznych, ale tematycznie wpisane w kręgi rodzime. Jednak proza tego rodzaju w zasadniczy sposób podważa wyidealizowane stereotypy zakorzenione w literaturze słowackiej. Jak wiadomo, ideałem nieskażonej, czystej duszy był w prozie lirycznej wiejski (naturalny) człowiek, przedstawiciel ludu, zmityzowany prototyp wartości etycznych. Ten właśnie ideał stał się w latach 90. obiektem drwin, co potwierdza chociażby jedna z najbardziej znanych współczesnych powieści, *Rivers of Babylon* (1991) P. Pišťanka. Pogląd ten, zresztą, dodatkowo podtrzymuje teoria, że jednoznacznie sformułowana opozycja „dobra wieś – złe miasto”, typowa dla słowackiej prozy lirycznej, jest wyraźnie sparodyzowana i zrelatywizowana przez Pišťanka: owo przeciwstawienie można sformułować na nowo, jako „zła wieś – jeszcze gorsze miasto” (Pokrivčáková, 2002, s. 80). Bowiem bezwzględność pochodzącego ze wsi bohatera powieści, Rácza – którego prototypem był Július Rezeš, minister w rządzie Mečiar⁸ – wynika właśnie z jego typowo „rustykalnych” cech – nie-

⁸ Vladimír Mečiar – słowacki polityk, w latach 1993–1998 premier, od 1991 r. przywódca Ruchu na Rzecz Demokratycznej Słowacji (HZDS); w czasie jego rządów doszło do podziału Czechosłowacji, jako premier był oskarżany o nacjonalizm i autokratyczny styl rządów (przyp. tłum.).

okrzesań, niedoksztalcenia, pragnienia bycia „kimś” i wzbogacenia się za wszelką cenę. Te cechy przeniesione zostają następnie na miasto, tzn. miasto nie jest złe samo w sobie, zło w tym przypadku wywodzi się jakoby ze wsi, tak jakby prymitywizm domagał się dla siebie coraz większych praw i przywilejów. Autor wybrał wieśniaka ze środowiska węgierskiego: główny bohater nosi węgierskie nazwisko, mimo to Ráčz dobrze symbolizuje cechy wiejskiego człowieka obszaru Europy Środkowej. To samo dotyczy również osoby Rezeša: węgierskie pochodzenie, wiejski rodowód, znaczne wzbogacenie się. Pišťanek ów odpychający obraz uzupełnił radykalno-ironiczną postawą wobec panujących wówczas metod prywatyzacji, jak również postawą wobec dostosowywania się niegdysiejszych esbeków do nowych realiów. A i kariera głównego bohatera, oparta na bezczelności, niedoksztalceniu, niekompetencji i chamstwie, daje wiele do myślenia. Proza jakby próbowała udowodnić, że w kwestiach egzystencjalnych nadal w lepszej pozycji znajduje się człowiek z niższym od standardowego zasobem słownictwa, niesalonowym zachowaniem – co już samo w sobie było doskonałą podstawą dla ironii, a nawet cynizmu. Jednak owa ironia (parodia) tak jakby w rzeczywistości wymierzona była również w prozę liryczną, w kontrowersyjny sposób nawiązując do tego rodzaju pre-tekstów. Obrzydzenie nie pozostaje w tym przypadku w opozycji do piękna, ale funkcjonuje w tekście na zasadzie zestawienia „obrzydliwe – jeszcze bardziej obrzydliwe”, na takiej samej zasadzie, na jakiej realizm został zastąpiony przez hiperrealizm (Baudrillard, 1997, s. 21). Teksty Pišťanka są literackim świadectwem tego, iż współcześnie przeżywamy orgię odmienności, jej fetyzycję.

Do tej kategorii należy również twórczość Václava Pankovčína, autora dwóch ważnych powieści (tekstów): *Marakéš* (Marakesz, 1994)⁹ oraz *Tri ženy pod orechom* (Trzy kobiety pod orzechem, 1996). Pierwszą książkę, uważaną za bardziej znaczącą, można potraktować jako próbę literackiego ujęcia postmodernistycznego Kocúrkova¹⁰, które to trafnie określone zostało w dziele J. Zaborskiego pt. *Faustiáda* (1984):

„Faust pokręcił głową na wspomnienie o Kocúrkovie. Bowiem mimo że był biegły w geografii, o Kocúrkovie nic nie wiedział.

- Hmm, - starał się mu pomóc olejkarz, - gdziekolwiek wskazać palcem na mapie pomiędzy Cisą a Morawą, wszędzie trafi się na Kocúrkovo, ową śmieszoną stronę Słowacji.” (Zaborský, 1984, s. 27)

Tematyka wiejska prozy lat 90. nie jest efektem sentymentu ani zachwyty nad urokiem słowackiej wsi, wręcz odwrotnie: społeczna absurdalność sama nasuwa tu tematy do opracowania. Proza ta zawiera między innymi takie postmodernistyczne ele-

⁹ Polskie wydanie: Czarne, Wołowiec 2006 (przyp. tłum.).

¹⁰ Kocúrkovo – satyryczne określenie dziwacznych realiów („postawione na głowie”). Wybitny słowacki pisarz Ján Chalupka (1791–1871) napisał sztukę teatralną „Kocurkovo, aneb: Jen aby chom v hanbě nezůstali”, dla której prawdopodobnie przejął to pojęcie z czeskich wzorów literackich. Za sprawą sztuki Chalupki, Kocúrkovo stało się nie tylko synonimem małomiasteczkowości, zacofania i ograniczenia (przyp. tłum.).

menty, jak: zaaplikowanie radykalnej ironii i absurdu w formie groteski, hiperbolizacja rzeczywistości aż do poziomu hiperrzeczywistości, fragmentaryzacja tekstu itp. Mimo iż krytyka w przypadku Pankovčína doszukuje się związków z realizmem magicznym (G.G. Márquez), autor nazbyt sarkastycznie przedstawia środowisko, by można było to powiązać z mitologicznymi bohaterami autorów latynoamerykańskich (Valcerová, 2001, s. 18). Chodzi raczej o związek z twórczością M. Zimkovej, *Pásla kone na betóne* (Paśla konie na betonie); ponadto posługiwanie się dialektem jako środkiem charakteryzującym postać ma w słowackiej prozie swoją tradycję (Zuzka Zguriška). Dialektem zemplińskim posługują się najbardziej wyraziści bohaterowie: Chosé, najważniejszy polityk w Marakeszu czy Sandokan, lew z Marakeszu. Sandokan, główna postać trzeciej części książki, wybiera się do Wielkiego Miasta wesprzeć premiera, tam też demonstruje swoją przynależność do wsi poprzez posługiwanie się dialektem zemplińskim, krzycząc: „Premiera nie damy!” i wymachując transparentem z napisem „TEŽ I SANDOKAN Z MARAKESZU KOCHA NASZEGO PREMIERA I GO WSPIERA!” na froncie, i „NASZEGO WODZA NIE DAMY!” z drugiej strony. Marakesz, umiejscowiony gdzieś we wschodniej Słowacji, odgrywa rolę symbolu, *pars pro toto* (Vaňko, 1997, s. 108–109). Również w tym przypadku wyrazistym środkiem jest groteska; swoją funkcję spełnia tu także postmodernistyczna intertekstualność – przytoczyć można choćby onomastyczne nawiązanie do serialu pt. *Sandokan* (Pokrivčáková, 2002, s. 74–87).

W prozie *Tri ženy pod orechom* (Trzy kobiety pod orzechem) motywy folklorystyczne wykorzystywane są jeszcze bardziej wyraziście (Vaňko, 1997, s. 109). Szczególne miejsce w tekstach Pankovčína zajmuje knajpa, pojmowana jako chronotop: wiele ważnych wydarzeń odgrywa się właśnie w tym „świętym” obszarze. Obok knajpy, funkcję chronotopów w jego twórczości pełni także i kościół (również i słuchanie mszy przez radio przy butelce śliwowicy) lub nawet toaleta: bohaterowie mają bowiem zwyczaj rozmyślać tylko w tym miejscu (Vaňko, 1997, s. 111).

Mówiąc o jedzeniu i picciu, należy wspomnieć Igora Otčenáša i jego zbiór opowiadań *Kristove šoky* (1991, Chrystusowy szok¹¹). W twórczości tego autora dominuje groteska i ironia: w jego tekstach pojawia się np. intelektualista walczący o duchowe odrodzenie wsi, a zarazem policzkujący swoją ciężarną żonę, jak również dyrektor, który potajemnie rozbija okna w budynku własnej szkoły, czy też eks-partyzanci, uciekający przed tłumem uczestników zjazdu komunistycznego. Twórczość ta niewątpliwie nie może być nazwana postmodernistyczną w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale poprzez swój satyryczny ton wywołuje tego typu skojarzenia.

Z rzadka możemy natknąć się na ten temat również u P. Vilikovskiego, szczególnie we fragmentach satyry *Večne je zelený...* (1989, Jest wiecznie zielony). Autor ten nie nawiązuje ani do tradycji prozy lirycznej, ani też do tradycji jarošovsko-ballekovskiej; podąża on w kierunku radykalnego egzotyizmu (Baudrillard, 1997, s. 125–132).

¹¹ Oryginalny tytuł, *Kristove šoky*, nawiązuje do idiomu „kristove roky”, którego polskim odpowiednikiem są sformułowania „chrystusowe lata”, „chrystusowy wiek” (przyp. tłum.).

Spośród najmłodszej generacji, najbardziej utalentowanym twórcą okrzyknięto Vlado Ballę, autora książki *Leptokaria* (1996). Centralnymi motywami jego twórczości są samotność i lęk; ten drugi – heideggerowski – motyw pojawia się nawet w tytule dwóch jego opowiadań: *Večerná úzkosť, pieseň plavecká* (Wieczorny lęk, pieśń pływaka), *Úzkosť* (Lęk).

V. Balla należy do tzw. generacji barbarzyńców, obok Jána Litváka – tu szczególnie jego tekst *Samoreč* (Samomowa) – jak również Kamila Zbruža z tekstem *Spitý imidž* (Pijany imidż). Osobny typ stanowi twórczość Pavla Rankova, przesycona elementami egzotyki i powracająca do niektórych metod rodem z *nouveau roman*; mam tu przede wszystkim na myśli posługiwanie się tzw. ty-formą (tj. w drugiej osobie liczby pojedynczej).

A zatem, początek lat 90. charakteryzuje się usiłowaniami dogonienia Zachodu, raczej na poziomie struktury, a w mniejszym stopniu tematu. Przykładem może być powieść D. Mitany *Hľadanie strateného autora* (W poszukiwaniu straconego autora, 1991), która na poziomie budowy tekstu posiada wszystkie cechy prozy postmodernistycznej, natomiast pod względem treści zdradza pewne – choć słabe – cechy II okresu postmoderny (U. Eco *Imię róży*, powieści M. Kundery czy *Kochanica francuza* J. Fowlesa, choć ta akurat powieść powstała wcześniej). Warto w tym miejscu przypomnieć charakterystyczne cechy prozy postmodernistycznej II okresu w literaturze światowej:

1. atrakcyjna historia (renesans fabuły), mimo iż linearność może być nieustannie przerywana;
 2. odkrycia naukowe (Jostein Gaarder, *Świat Zofii*);
 3. kulturowa „hybrydyzacja”, w ramach której mogą pojawiać się nawet powieści mieszające języki (w przypadku R. Federmana będzie to francuski i angielski, natomiast u P. Vilikovskiego, słowacki, angielski i węgierski, u P. Závady, słowacki i węgierski);
 4. przeplatanie elementów fikcyjnych i niefikcyjnych (też K. Vonnegut, a szczególnie U. Eco, M. Kundera);
 5. interpretacja autentycznego uczucia (*feel*) – np. powieść De Lille’a *Libra* o Lee Harvey’u Oswaldzie, który dzięki telewizji staje się znany, w związku z zamachem na amerykańskiego prezydenta, J.F. Kennedy’ego;
 6. medializacja literatury (w słowackim kontekście np. Michal Hvorecký, *Lovci & zberači* (Łowcy & zbieracze, 2001));
 7. tendencje feministyczne.
- Z powyższych punktów wybrałem cztery, które zamierzam omówić.

1. Atrakcyjna historia

Ciekawa fabuła jest charakterystyczną cechą powieści P. Pišťanka, mimo iż nazbyt bazuje na linearności. Można być przekonanym, że autor, parodyzując powieść realistyczną, z premedytacją wybrał strukturę linearną. Atrakcyjna historia jednak niewąt-

pliwie wymaga pęknięć, przzerwania toku wydarzeń. Jak twierdzi M. Kundera, spistość powieści zapewnia sam temat, określony przez słowa-klucze (Kundera 2000, s. 82-85). Częste są fabuły zbudowane z kilku niepołączonych ze sobą historii. Uatrakcyjnić akcję można również w inny sposób: Michal Hvorecký, w opowiadaniu *Prvé vífazstvo supermarketov* (Pierwsze zwyczajstwo supermarketów) z książki *Lovci & zberači* (Łowcy & zbieracze), posłużył się zabiegiem narratora-sobowtóra – w pierwszej części tekstu narrator jest łowcą klientów, zaś w części drugiej zbieraczem, klientem-ofiarą, wpadającą w pułapkę zastawioną przez samego siebie. Manipulator staje się manipulowanym, łowca – zbieraczem, dekorator z supermarketu – pasjonatem zakupów. Hvorecký nadał nowy wymiar opowiadaniom Borgesa *Temat zdrajcy i bohatera* oraz *Trzy wersje Judasza*: zamiast transformacji bohatera w zdrajcę i *vice versa*, łowca przeraża się jeden z najbardziej znanych typów doby postmodernizmu. Jest nim *ciekawski* (gap) wciągnięty w wir akcji (Bauman, 1995, s. 40–46). Szczególnie intrygujący jest moment transformacji narratora:

Przy wejściu wpuszczali ich (klientów) grupami, mimo to do środka waliły tłumy. Byłem spięty, nie wiedziałem, jak zareagują. Właśnie przyglądałem się stosowi granatów, oświetlanych poruszającymi się dynamicznie snopami światła, gdy nagle włączyła się muzyka. (Hvorecký 2001, s. 66)

Właśnie ta muzyka przestrasza narratora-łowcę w narratora-zbieracza:

Poczułem nieopanowaną chęć kupienia kilograma granatów. Włożyłem je do wózka i ruszyłem dalej między regały. Dudniący, ale nie za głośny, powtarzający się rytm odczuwałem całym swoim ciałem. Coś w rodzaju nowoczesnych psychoaktywnych dźwięków. Było to wprost niewyobrażalnie przyjemne. (Hvorecký 2001, s. 66)

2. Hybrydyzacja kulturowa

Absorpcja kilku(nastu) kultur w obręb jednego tekstu jest wyróżniającą cechą drugiego okresu postmodernizmu. W tym właśnie czasie wielokulturowość staje się modna i stanowi zarazem odpowiednią formę tolerancji kulturowej odrębności. Obecnie wielokulturowość w obrębie tekstów literackich przejawia się nawet poprzez posługiwanie się w nich dwoma albo i trzema językami. Przytoczmy znany przykład, powieść Pála Závady, *Jadwiga párnája* (Poduszka Jadwigi), w której w oryginalnym tekście węgierskim autor posłużył się fragmentami pisanymi po słowacku¹², przez

¹² Ze względu na brak polskiego tłumaczenia powieści, warto dodać, iż we fragmentach w języku słowackim Závada posłużył się modyfikowanym zapisem, umożliwiającym węgierskiemu czytelnikowi w miarę poprawne odtworzenie brzmienia języka słowackiego, załączając dodatkowo w przypisach przekłady na język węgierski (przyp. tłum.).

co znacznie uwiarygodnił akcję powieści, toczącą się w miejscowości Komlós¹³; w tym przypadku wielojęzyczność dodatkowo uzasadniona jest przeplataniem się tradycji i języka słowackiego z kulturą i realiami węgierskimi. Hybrydyzacja językowa w największym stopniu przejawia się w twórczości P. Vilikovskiego, szczególnie w powieści *Posledný kôň Pompejí* (Ostatni koń Pompejów), której akcja odgrywa się w Londynie.

Również inny tekst Vilikovskiego, *Pam para pam*, ma wielokulturowy (społeczny) wymiar. Pierwowzorem – hipotekstem – tego utworu była audycja radiowa z nie tak dawnej przeszłości, pt. *Jak rodziło się szczęśliwe dzisiaj*, stąd tekst ów ma formę publicystycznego wywiadu, a występuje w nim kilkoro postaci: 1) Reporter (prowadzi rozmowę); 2) Osoba pytana; 3) Kečkeméty, podżupan (podkomes) Żupanatu (kasztelanatu) Hontiańskiego z roku 1848; 4) Rotarides, nauczyciel i rebeliant, towarzysz poety Janka Kráľa; 5) Wójt z tego samego okresu; 6) Miško, uczeń o dobrych wynikach, uzyskanych dzięki wprowadzeniu alternatywnego nauczania w czasach przymusowej madziaryzacji. A zatem, w tekście przeplatają się dwie, a nawet trzy niespójne pod względem czasu wątki. Pierwszy wątek to okres socjalizmu, kiedy to narzucano obojętny optymizm (sama nazwa programu radiowego odnosi się do owego bezustannego, a zarazem fałszywego optymizmu, wymuszanego przez oficjalną ideologię). Drugi wątek – rewolucyjna przemiana społeczeństwa w roku 1848 i obserwacja jednego zjawiska z dwóch przeciwstawnych punktów widzenia (podżupan i wójt jako oficjalni przedstawiciele władzy kontra Rotarides jako rewolucjonista). Trzeci wątek stanowią liczne aluzje do czasów dzisiejszych, za pośrednictwem stwierdzeń z podmienionym adresatem tekstu – to, co kiedyś odnosiło się do słowackiego społeczeństwa, wykazuje dziś tendencję odwrotną (w tekście nie jest to bezpośrednio wyrażone, jedynie zasugerowane); tak jakby w Europie Środkowej wszystko się powtarzało, tylko w odmierzonej kolejności. Warto zauważyć, że siła tekstów Vilikovskiego spoczywa w demaskowaniu (non)sensu pewnych, nieustannie przytaczanych a pustych, zdań. Język oficjalnej sfery tego terytorium stał się infantylny, dlatego literatura tego typu pragnie ukazać jego ubogość. Demistyfikacja ta odzwierciedla niezgodę wobec systemu, wobec danego (udawanego) porządku. Z naszego punktu widzenia ważne jest, że w tekście (dialogu) pojawiają się węgierskie słowa i zdania, oznaczone cyframi (na wzór tekstu naukowego), a ich tłumaczenie na język angielski podano w formie końcowych przypisów (Žilka, 2000, s. 144–147). Do tego samego kręgu można zaliczyć również powieść Samko Tále *Kniha o cintoríne* (Książka o cmentarzu, 2001), której akcja toczy się w obrębie przygranicznego miasta Komárno i cechuje ją (nie)kulturowa słowacko-węgierska hybrydyzacja, doprowadzona do granic absurdu i groteskowości. Fabuła rozpada się na fragmenty dotyczące poszczególnych bohaterów małomiasteczkowego środowiska, przypominające poniekąd postaci (jak również i cmentarz) z *Antologii Spoon River* E.L. Mastersa, nieco postać Szwejka wraz z jego gawędziarstwem,

¹³ W węgierskim miasteczku Komlós, w czasach, w których toczy się akcja powieści (od 1915 r. do ok. połowy XX w.), mieszkała spora mniejszość słowacka (przyp. tłum.).

jak też figurki z książek Balleka *Pomocník* (Pomocnik) i *Agáty* (Akacje) lub *Južná pošta* (Poczta południowa). Główny bohater (Samko Tále) najbardziej jednak przypomina Oskara Matzerata z powieści Günтера Grassa *Blažany bębenek*. Samko Tále jest bowiem upośledzony: mając 44 lata, myśli jak 10-letni chłopiec.

3. Przenikanie się fikcyjnych i niefikcyjnych elementów

Podstawowym założeniem jest, że każda prawda jest fikcją. Obecnie uprzywilejowany element komunikacji literackiej stanowi czytelnik (odbiorca), który swoją wiedzę i doświadczenia projektuje w tekst. Podstawą komunikacji literackiej jest optyka czytelnika, zastosowana w ramach specyficznego odczytania tekstu. Interpretacji tekstu nie można zatem rozumieć w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, ponieważ nie uznaje się (monolitycznego) znaczenia dzieła, a odnośnie tekstu literackiego mówi się raczej o możliwości wielu znaczeń, które stwarzane są przez odbiorców w trakcie czytania. Komentarze Vilišovského do filmu *Ružový púčik* (Różany pączek) są bardzo krytyczne, wręcz satyryczne:

Nie przeszkadzało mi, że film pornograficzny odwoływał się do mojego najbardziej prymitywnego, zwierzęcego ja, to było w porządku, z takim nastawieniem wybrałem się, by go obejrzeć; błąd polegał na tym, że nawet do tego najbardziej prymitywnego ja nie potrafił przemówić odpowiednim językiem. (*Posledný kôň Pompejí*, Ostatni koń Pompejów, 2001, s. 212)¹⁴

W ten sam sposób komentuje również gazety (*Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľach*, Koń na piętrze, ślepiec we Vrábľach). Vilišovský (lub jego narrator) wkłada Macowi w usta słowa odnoszące się do mediów:

Ludzie zatracili kontakt z rzeczywistością. Obawiam się, że coś staje się dla nich rzeczywiste dopiero, gdy przeczytają o tym w gazetach albo obejrzą to w telewizji. Nawet jeśli coś przydarzy się im samym, nie mają wrażenia, a właściwie nawet nie wierzą, że to naprawdę się wydarzyło, dopóki nie zostanie to potwierdzone przez media. (*Posledný kôň Pompejí*, Ostatni koń Pompejów, 2001, s. 78)

Podczas gdy narrator Vilišovského stosuje bezpośrednie oceny, młody autor, M. Hvorecký, wykorzystuje swego rodzaju wizję, tak jakby antycypował przyszłość. Jego twórczość bywa odnoszona do gatunku literackiego cyberpunk (który moglibyśmy scharakteryzować jako fantastykę naukową). Hvorecký jedną ze swoich książek zatytułował *Silný pocit čistoty* (Silne poczucie czystości; 1998) – i właśnie pojęcia takie, jak po-czucie, uczucie są tu słowami kluczowymi. Zresztą, środki wyrazu tego gatunku mają swoje źródło „w romantyce literatury popularnej: w kryminałach, w powieściach szpiegowskich, w zagadkowych historiach i w thrillerze” (Herec, 2001, s. 136).

¹⁴ Przekłady fragmentów cytowanych z literatury słowackiej pochodzą od tłumaczek (przyp. tłum.).

4. Autentyczne uczucie (*feel*)

Doba postmodernizmu jest dla współczesnych autorów czasem konkretnych pytań i uchwytanych problemów. Na pierwszy plan wysuwa się interpretacja autentycznego uczucia (*feel*) w dzisiejszych czasach. W przypadku Hvoreckiego znalazło się ono bezpośrednio w tytule; mimo że z pozoru chodzi o pop-kulturę, gatunek cyberpunk, tak naprawdę powieść ewidentnie dąży do odkrycia najbardziej tajemniczych stron ludzkiego charakteru. Autor sugeruje: główny bohater (narrator) osiąga to uczucie, gdy w więzieniu, skazany za morderstwo dziewczyny, otrzymuje nowy rodzaj mydła. Powieść (opowiadanie, nowela) nie odnosi się do rzeczywistości, ale do istotnych kwestii bytu, egzystencji. Sztuka generuje sytuacje, które mogą stanowić potencjalną, ale niekonieczną wersję rzeczywistości. Jednak częścią rzeczywistości jest niewątpliwie również odestetyzowany człowiek z silną skłonnością do sadyzmu. Albo dokładniej: po utracie umiejętności odróżnienia tego, co dobre, a co złe. Negatywne uczucie wkrada się do tekstu literackiego: taki właśnie jest stosunek narratora do dziadka w powieści *Silný pocit čistoty* (Silne poczucie czystości), to również temat całej powieści *Posledný koň Pompejí* (Ostatni koń Pompejów) Vilikovskiego. Stosunek narratora do dziadka u Hvoreckiego jest podobny do relacji narratora i teścia w przypadku prozy Vilikovskiego. Narrator Vilikovskiego, w Londynie, bada słowiańską uczuciowość w dziele Josepha Conrada. Jeżeli chcielibyśmy znaleźć najważniejsze z kluczowych wyrażen tej powieści, zdecydowanie należałoby wybrać słowo uczucie, we wszelkich możliwych formach i przeróżnych kontekstach (Vietorová, 1996, s. 204).

Podsumowanie

Meksykański specjalista, Lauro Zavala (UAM Xochimilco, Mexico City), określa istotę postmodernistycznej prozy i filmu jako mieszankę realizmu i modernizmu. Jego zdaniem, proza klasyczna miała charakter koła z punktem centralnym, który stanowiła prawda narzucona przez autora, wszystko inne otaczało owo centrum; dzieło zatem mogło mieć tylko jedną właściwą (poprawną) interpretację.

Nowoczesna proza ma charakter drzewa, dzięki czemu może prezentować nie tylko jedną rację i może prowadzić nie tylko do jedynej właściwej (poprawnej) interpretacji. Charakteryzuje ją wieloznaczność, odznacza się ona licznymi semantycznymi rozgałęzieniami, wyrastającymi ze wspólnego korzenia bądź podstawy.

Postmodernistyczna proza ma charakter rhizomatyczny, zarówno koła z punktem centralnym jak i drzewa; istotne jest, że umożliwia kilka odmiennych, ale równo-uprawnionych interpretacji.

Nowoczesna powieść albo proza wywodzi się z logiki binarnej, punkt wyjścia stanowi korzeń, z którego wyrastają odnogi. Dodajmy, iż obraz drzewa lub korzenia dla Deleuze'a nie wydaje się odpowiedni dla uchwycenia istoty współczesnej prozy – na-

leży go zastąpić rhizomem; rhizom rozumiany jako nadziemna łodyga, kłącze, odróżnia się od korzenia. Rhizom zawiera zarazem to, co najlepsze, jak i to, co najgorsze: i ziemniak, i chwast. W rhizomie dowolny punkt można połączyć z dowolnie wybranym innym punktem. Rhizom może być złamany, rozerwany, rozcięty w pewnym miejscu, a mimo to będzie się nadal rozwijać. Jest niczym chwast w ogrodzie, który można wyciąć, a on wyrasta na nowo; z każdej części mogą powstać nowe odnóżki (Michalovič – Minár, 1997, s. 218–219).

Jak pokazuje analiza kompozycji książek Vilikovskiego, *Večne je zelený...* (Jest wiecznie zielony..., 1989) lub *Posledný kôň Pompejí* (Ostatni koń Pompejów, 2001), spośród licznych modeli struktury tekstu, jakie przyniosła współczesna teoria, oba wspomniane teksty niemal doskonale wpasowują się w model rhizomu (kłącza). Vilikovský podważa schematy twórczości artystycznej na wszystkich trzech podstawowych poziomach tekstu: czasu, przestrzeni i postaci. Zestawia wydarzenia toczące się w różnych miejscach i w różnym czasie, nie uwzględniając elementarnych praw przestrzennej i czasowej logiki narracji. Można by zwrócić uwagę również na kwestię historyczności nowelistyki Vilikovskiego, gdyż – podobnie jak inni postmoderniści – obniża on znaczenie faktu historycznego poprzez wykorzystanie różnych demaskatorskich strategii narracji, co pozwala mu na prezentowanie własnej interpretacji historii. Młodszy od Vilikovskiego autorzy nie prezentują jeszcze do tego stopnia wykrystalizowanej poetyki, tym samym staje się on najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem prozy postmodernistycznej w obrębie literatury słowackiej.

Przełożyły Martyna Lemańczyk, Lenka Vítová

Literatura

- Baudrillard, Jean: *A Rossz transzparenciája*. Budapest, Balassa Kiadó 1997.
- Bauman, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Sociologické nakladatelství 1995.
- Eco, Umberto: *Poznámky k Menu ruže*. In: Eco, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava, Tatran, 1991, s. 473–497.
- Fokkema, Douwe: *The Logic of Succession: Modernism, Existentialism, Postmodernism. Any Questions?* In: Žilka, Tibor (edit.): *Tracing Literary Postmodernism*. Nitra, University of Constantine the Philosopher in Nitra 1998, s. 11–22.
- Herec, Ondrej: *Cyberpunk. (Vstupenka do tretieho tisícročia)*. Bratislava, Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 2001.
- Hvorecký, Michal: *Silný pocit čistoty*. Levice, Vydavateľstvo L. C. A. 1998.
- Hvorecký, Michal: *Lovci & zberači*. Bratislava, Nové médium techno.sk 2001.
- Janaszek-Ivaničková, Halina: *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1996.
- Kundera, Milan: *A regény művészete*. Budapest, Európa Könyvkiadó 2000.
- Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Atlantis 2006.
- Machala, Lubomír: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha, Nakladatelství BRÁNA 2001.
- Michalovič, Peter – Minár, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava, Iris 1997.

Tibor Žilka, *Postkolonializmus pod postaciami postmodernizmu w literaturze słowackiej*

- Pokrivčáková, Silvia: *Karnevalová a satirická groteska*. Nitra, Garmond 2002.
- Sloterdijk, Peter: *Pravidla pro lidskou ZOO. Odpověď na Heideggerův dopis O humanismu*. „Aluze“, roč. 4, 2000, č. 3, s. 70–85.
- Tále, Samko: *Kniha o cintoríne*. Levice, Vydavateľstvo L.C.A. 2001.
- Valcerová, Anna: *Človečina smrdí*. In: Sabol, Ján – Součková, Marta (edits.): *Kontexty tvorby Václava Pankovčína*. Prešov, Náuka 2001.
- Vaňko, Juraj: *Imaginárny svet v súčasnej próze*. In: Žilka, Tibor (edit.): *Od moderny k postmoderne*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 1997, s. 107–112.
- Vietorová, Nina: *Postmodernizmus v anglickej a americkej literatúre*. In: Cvrkal, Ivan (zost.): *Kapitoly z moderny, avantgardy a postmoderny*. III. Bratislava, Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied 1996, s. 196–209.
- Vilikovský, Pavel: *Posledný kôň Pompejí*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 2001.
- Záborský, Jonáš: *Faustiáda*. Bratislava, Tatran 1984.
- Žilka, Tibor: *Postmoderná semiotika textu*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2000.