

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**BAKALÁRSKA PRÁCA**

**2010**

**Lívia Markovicsová**

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**VÝSKYT AUTORA AKO INTERPRETA VLASTNÉHO  
UMELECKÉHO TEXTU V 2. POLOVICI 20. STOROČIA**

**Bakalárska práca**

Študijný program: učiteľstvo slovenského jazyka a literatúry a etickej výchovy

Študijný odbor: 1.1.1 učiteľstvo akademických predmetov

1.1.3 učiteľstvo umelecko-výchovných a výchovných predmetov

Školiace pracovisko: Katedra slovenskej literatúry

Školiteľ: PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Oponent: doc. PhDr. Igor Hochel, PhD.

**Nitra 2010**

**Lívia Markovicsová**

## **Pod'akovanie**

**Touto cestou vyslovujem pod'akovanie pánovi PhDr. Dušanovi Teplanovi, PhD. za pomoc, odborné vedenie, cenné rady a pripomienky pri vypracovaní mojej bakalárskej práce.**

## **Abstrakt**

MARKOVICSOVÁ, Lívia: *Výskyt autora ako interpreta vlastného umeleckého textu v 2. polovici 20. storočia*. [Bakalárska práca] Markovicsová Lívia: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry. Školiteľ: PhDr. Dušan Teplan, PhD. Stupeň: Bakalár. Nitra: FF UKF, 2010, 49 s.

Cieľom práce je predstaviť autora v pozícii príjemcu a interpreta vlastného umeleckého textu, so zameraním na slovenských autorov 2. polovice 20. storočia. Práca je rozdelená na tri kapitoly. Prvá kapitola je teoretická a čitateľa oboznamuje so základnými pojmami literárnej komunikácie a literárnej metakomunikácie. Súčasťou kapitoly sú aj prispôbené modely znázorňujúce proces literárnej komunikácie a metakomunikácie. Druhá kapitola predstavuje autora v pozícii príjemcu a interpreta vlastného umeleckého textu. Kapitola zahŕňa aj delenie a vymenúvanie autointerpretácií slovenských spisovateľov daného obdobia. Tretia kapitola sa zameriava na konkrétneho autora, ktorým je Rudolf Sloboda. V kapitole sú zachytené reakcie kritiky na Slobodov román *Rozum* a autorova interpretácia svojej tvorby so zameraním na spomínaný román. V práci dochádzame k záveru, že autointerpretácie v tomto období nie sú ojedinelým javom. Je podnetné ich skúmať, lebo práve autointerpretácie rozšíria čitateľov obzor na konkrétne dielo autora.

### **Kľúčové slová:**

Literárna metakomunikácia, autor, autointerpretácia, Rudolf Sloboda.

## **Abstract**

MARKOVICSOVÁ, Lívia: The occurrence of author as an expositor of his own artistic text in the second half on the twentieth century. [Bachelory work paper] Markovicsová Lívia: University of Konštantín Filozof in Nitra, Faculty of Philosophy, Department of Slovak Literature. Advisor: PhDr. Dušan Teplan, PhD. Degree: Bachelor. Nitra: FF UKF, 2010, 49 p.

The main aim of this work paper is to present author in the position of the acceptor and the expositor of his own artistic text focused on the Slovak authors from second half of the twentieth century. I have divided this work paper into three main sections. First section is theoretical and the reader is apprised of the basic concepts of literary communication and literary metacommunication. Second section presents the author in the position of the acceptor and the expositor of his own artistic text. The sections also involves the division and the list of autointerpretations of slovak writers from the given period. Third section is directed on the concrete author, who is Rudolf Sloboda. There are captured the reactions of critics on a novel of Sloboda „The Sense“ and the authors interpretation of his creation focused on aforesaid novel. In the conclusion of the work paper we can state that the autointerpretations from this period are not a unique phenomenon. It is inspirational to explore them, because especially autointerpretations expand the reach of the reader on the concrete lirerary work of the author.

### **Key words :**

Literary metacommunication, author, autointerpretation, Rudolf Sloboda.

# Obsah

Úvod.....	7
1 Literárna komunikácia a základné pojmy .....	9
1.1 Model literárnej komunikácie .....	9
1.2 Miesto autora v literárnej komunikácii (autor ako tvorca) .....	10
1.3 Metakomunikácia (metatext, metavýpoveď) .....	12
1.4 Interpretácia .....	14
2 Autor v pozícii čitateľa a interpreta vlastného umeleckého textu .....	17
2.1 Autor ako čitateľ vlastného umeleckého textu .....	17
2.1.1 Klasický čitateľ a autor ako čitateľ (porovnanie) .....	17
2.2 Autor v pozícii interpreta vlastného textu.....	19
2.2.1 Delenie autointerpretácií 2. polovice 20. storočia .....	21
3 Rudolf Sloboda (Prehľad tvorby, interpretácia a autointerpretácia).....	32
3.1 Prehľad tvorby Rudolfa Slobodu .....	32
3.2 Spisovateľova autointerpretácia.....	34
3.2.1 Autointerpretácia románu Rozum.....	37
3.3 Reakcia kritiky na Slobodov román Rozum.....	40
3.4 Význam Slobodovej autointerpretácie v porovnaní s kritikou .....	43
Záver .....	46
Použitá literatúra .....	48

# Úvod

Bakalárska práca sa zaoberá špecifickým postavením autora v literárnej komunikácii a v literárnej metakomunikácii. V klasickom ponímaní hovoríme o autorovi ako o tvorcovi umeleckého textu, autor sa nachádza na ľavej strane modelu literárnej komunikácie, je expedientom a kódovateľom umeleckého textu. V špecifickom ponímaní autora, ktoré je predmetom práce, sa autor stáva príjemcom (čitateľom) a interpretom vlastného umeleckého textu. Autor sa v tomto prípade nenachádza len na ľavej strane modelu literárnej komunikácie, ale súčasne aj na pravej strane, v pozícii recipienta a dekodovateľa svojho textu. Autor je špecificky zaradený aj do metakomunikácie, keďže predmetom skúmania sú metatexty a metavýpovede autora o vlastnej tvorbe. Schéma literárnej metakomunikácie vypovedá o fakte, že autor nie je len tvorcom prototextu, ale súčasne je tvorcom aj metatextu. V práci sa s takouto pozíciou autora zaoberáme najprv na teoretickej úrovni, následne však uvádzame príklady slovenských autorov 2. polovice 20. storočia, ktorí určitým spôsobom vypovedali o vlastných dielach, teda ich interpretovali.

Bakalárska práca je rozdelená na **tri kapitoly**, z ktorých každá sa ďalej delí na **podkapitoly**.

**Prvá kapitola je teoretická** a oboznamuje čitateľa so **základnými pojmami literárnej komunikácie** a literárnej metakomunikácie. Po uvedení upraveného modelu literárnej komunikácie, v ktorom sa autor súčasne nachádza aj v pozícii príjemcu ( $A = P$ ), predstavíme autora najskôr v klasickom ponímaní (autor – tvorca). V ďalšej podkapitole sa venujeme metakomunikácii, uvádzame upravený model literárnej metakomunikácie, v ktorej autora stavíme do pozície tvorcu metatextu o vlastnom prototexte. Súčasne v spomínanej podkapitole oboznamujeme čitateľa so **základnými pojmami metakomunikácie**, so zameraním na pojem **metatext**. V našom ponímaní sa metatextom stávajú interpretácie autorov, teda autointerpretácie. Pre lepšie pochopenie pojmu autointerpretácia, je ďalšia podkapitola venovaná vysvetleniu pojmu **interpretácia**. V tejto kapitole sa okrem stručnej definície pojmu venujeme aj konfrontácii názorov Františka Mika, Umberta Eca a Petra Libu na dôležitosť zmyslu diela a zámeru autora a interpreta daného diela. Hlbšie sa zaoberáme názorom Umberta Eca, ktorý nezohľadňuje autointerpretácie a v súvislosti s interpretáciou určitého diela vyzdvihuje text, ktorý pôsobí sám.

V **druhej kapitole** sa venujeme **autorovi v pozícii čitateľa a interpreta vlastného umeleckého textu**. V prvej podkapitole je autor predstavený ako čitateľ vlastného textu,

vidíme ho v pozícii recepcného subjektu a dekodovateľa svojho umeleckého textu. V ďalšej časti tejto podkapitoly je pozícia autora – čitateľa konfrontovaná s pozíciou klasického čitateľa. V nasledujúcej podkapitole si všímame autora v pozícii interpreta vlastného textu. Definujeme pojem **interpretátor** a zaoberáme sa príčinami (motívmi) autointerpretácií. Posledná časť tejto kapitoly je obširne venovaná **deleniu autointerpretácií** 2. polovice 20. storočia. Ako príklad uvádzame slovenských autorov z daného obdobia a ich autointerpretácie, ktoré delíme na základe rôznych kritérií. V prvom rade ide o kritérium umiestnenia interpretácie, v rámci ktorého sa obširne zaoberáme vonkajšími autointerpretáciami, ktoré delíme z hľadiska formy interpretácie, podoby interpretácie a z hľadiska interpretácie ako reakcie.

V **tretej kapitole** sa zaoberáme už konkrétnym autorom ako interpretom vlastného umeleckého textu, je ním **Rudolf Sloboda**. V prvej podkapitole uvádzame stručný prehľad jeho tvorby. V ďalšej podkapitole sa venujeme spisovateľovej autointerpretácii všeobecne, kým v ďalšej časti tejto podkapitoly sa zameriavame na autointerpretáciu románu Rozum. V ďalšej podkapitole sa venujeme reakciám kritiky na román Rozum a v poslednej časti práce porovnáваме Slobodovu autointerpretáciu s vyjadreniami kritiky.

V práci sme postupovali na základe týchto **metód**: metóda analýzy a syntézy (najmä v druhej kapitole, pri delení autointerpretácií), metóda abstrakcie a konkretizácie (najmä v teoretickej časti a pri uvádzaní príkladov) a metóda indukcie a dedukcie (najmä v praktickej časti, pri vysvetľovaní príčin resp. dôsledkov sledovaných skutočností). V práci sme aplikovali aj komparatívny prístup (najmä pri porovnávaní interpretácií autora a kritiky).

**Cieľom** práce je poukázať na pozíciu autora ako príjemcu a najmä interpreta vlastného umeleckého textu. Aj prostredníctvom modelov literárnej komunikácie a metakomunikácie chceme znázorniť, ako sa mení pozícia autora – príjemcu v porovnaní s autorom – tvorcom. Na teoretické poznatky chceme poukázať v praxi, a to uvedením príkladov autointerpretácií. Naším cieľom je aj poukázať na fakt, že interpretácia kritiky nemusí byť zhodná s interpretáciou autora.

Keďže danej téme sa v literárnej vede ešte nevenovalo dosť pozornosti (v zmysle, že ešte nevyšlo žiadne syntetické dielo, ktoré by vypovedalo o autorovi v pozícii príjemcu a interpreta vlastného textu), pokladáme prácu za dôležitú, lebo čitateľovi ponúka nový pohľad na autora a jeho postavenie v literárnej komunikácii a metakomunikácii.

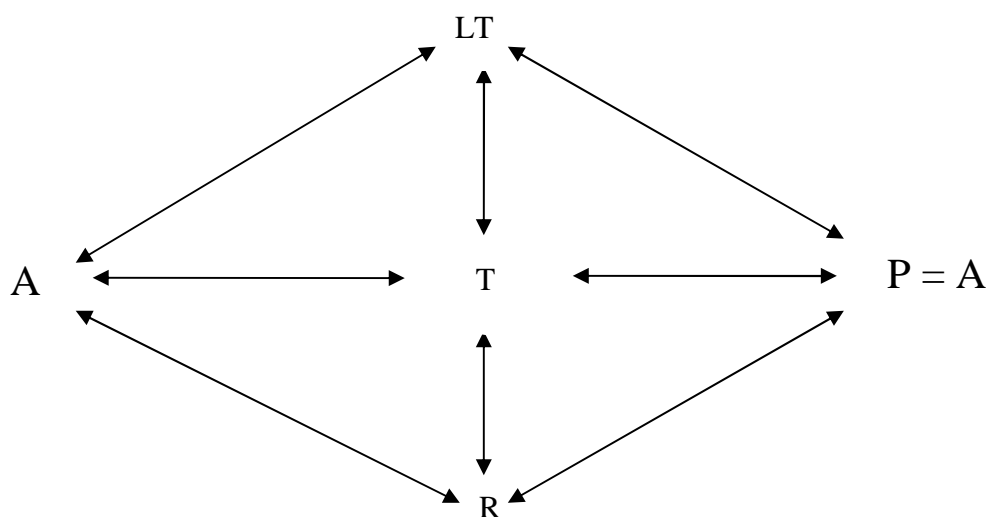


# 1 Literárna komunikácia a základné pojmy

V prvej kapitole priblížime pojmy literárnej komunikácie, ktoré sa bezprostredne týkajú témy a sú nevyhnutné k pochopeniu postavenia autora v pozícii interpreta vlastného umeleckého textu. Prostredníctvom objasňovania terminológie budeme sledovať zmenu postavenia autora v modeli literárnej komunikácie, keď sa stáva interpretom vlastného textu, teda je tvorcom metatextu.

## 1.1 Model literárnej komunikácie

Model literárnej komunikácie je analogický schéme komunikačného kanála (vysielateľ – správa /komunikát/ – príjemca). V rámci literárnej komunikácie je vysielateľom autor, správou /komunikátom/ text a prijímateľom čitateľ. V literárnej komunikácii ide o „prenos ideovo-estetických informácií v správe medzi dvoma komunikujúcimi systémami s nerovnakou usporiadanosťou. Štruktúra s vyššou usporiadanosťou (tvorba) je vysielajúca (vysielateľ, expedient, autor), štruktúra s nižšou usporiadanosťou (recepčia) je prijímajúca (príjemca, percipient, čitateľ)“ (Popovič, 1981, s. 138). Základný model literárnej komunikácie (avšak už prispôsobený k téme práce) vieme znázorniť nasledovne:



A = autor  
T = text  
P = A = autor v pozícii príjemcu  
R = realita  
LT = tradícia

V schéme sú zjednodušene vyjadrené rozmanité vzťahy a komunikačné väzby. Vieme z nej vyčítať dvojaký spôsob premietania autorovho vzťahu k realite, a to prostredníctvom textu a prostredníctvom vzťahu k tradícii. Tieto vzťahy k realite platia aj pre čitateľa, avšak realita zobrazovaná v texte sa „uskutočňuje prostredníctvom čitateľského dekódovania textovej ontológie“ (Popovič, 1983, s. 26). Prostredníctvom textu premieta autor i čitateľ svoj vzťah aj k tradícii. Schéma projektuje aj tvorbu (A – T) a recepciu (T – P). „Súčasnú koncepciu literárnej komunikácie charakterizuje dialektické chápanie jednoty tvorby a recepcie, čo znamená, že niet tvorby bez recepcie a recepcie bez tvorby“ (Popovič, 1983, s. 27). Proces tvorby textu nazývame aj kódovaním, kým recepciu textu dekódovaním. „Kódovanie predstavuje textotvorný proces, do ktorého sa zapája kód reality, kód tradície, kód autora a kód čitateľa. Dekódovanie predpokladá znalosť kódu autora, kódu reality, kódu tradície ako aj uplatnenie vlastného čitateľského kódu“ (Popovič, 1981, s. 139). Z toho vyplýva, že literárny text je zakódovaný autorom a príjemca ho musí dekódovať. V literárnej komunikácii ide o určitý spôsob spojenia medzi autorom a čitateľom, ktoré je realizované prostredníctvom textu literárneho diela.

Keďže v práci sa bude hovoriť o autorovi ako o interpretovi vlastného umeleckého textu, v schéme je autor znázornený aj na pravej strane (P=A), kde sa nachádza v pozícii príjemcu vlastného diela.

## **1.2 Miesto autora v literárnej komunikácii (autor ako tvorca)**

Autor je účastníkom literárnej komunikácie, je v určitom zmysle východiskom tejto komunikácie a vysielateľom (expedientom). Je kódovateľom literárnej správy a v klasickom chápaní je autor tvorcom. V teórii literárnej komunikácie je autor definovaný ako „tvorivý subjekt literárnej komunikácie. Účastník literárnej komunikácie, tvorca literárneho textu adresovaného individuálnemu alebo kolektívnemu príjemcovi. V zobrazovacom procese uplatňuje ideovo-skúsenostný komplex, súbor životných poznatkov, skúseností a zážitkov, komunikačný postoj, individuálny, neopakovateľný vzťah k svetu, implikujúci prírodný a sociálny vzťah ku skutočnosti, sociálnu zaradenosť, zhodu či nezhodu s prevládajúcimi hodnotami, kultúrne a literárne vzdelanie, vzťah k čitateľovi“ (Popovič, 1981, s. 140 – 141). Autor v literárnej komunikácii vystupuje ako „sociálny (biografický) subjekt, subjekt literárneho života, textotvorný subjekt (autor v texte) a subjekt literárneho vzdelania“ (Popovič, 1981, s. 141).

*Pavol Plutko* hovorí o autorovi ako o jednom zo základných estetických kategórií, vychádza z teórie literatúry, ktorá autora definuje ako pôvodcu literárneho, vedeckého, maliarskeho a iného diela. Dodáva, že „pokiaľ ide o vzťah autora k literárnemu (umeleckému) dielu, najviac sa uvažuje o tom, že osobnosť autora dopĺňa umelecký kontext diela a vplýva na jeho recepciu“ (Plutko, 1992, s. 11). Autor prostredníctvom konkrétneho diela projektuje svoje individuálne „ja“ do spoločenského vedomia. Na autora vplýva v procese tvorby mnoho činiteľov, nezanedbateľným je jeho detstvo. Plutko hovorí o tomto vplyve už od čias Aristotela. Aj u súčasných autorov badať tento vplyv, dokonca neraz interpretujú súvislosti medzi konkrétnou prózou či poéziou a svojím detstvom. Niekedy sa snaží autor spraviť dielo autentickým a jeho detstvo, prípadne život, ho nemuseli inšpirovať, no veľakrát sa dá nájsť súvislosť medzi obsahom a postavami diela. Ide o prípady, keď autor napr. zaradí dej do prostredia z detstva, prípadne keď v diele spoznávame skutočné povolanie autora a pod. Veľakrát čitateľ nemusí tieto súvislosti zbadáť, dozvedá sa ich z prípadnej autorovej interpretácie vlastného diela v nejakom rozhovore.

Existuje však aj opačný názor, podľa ktorého autorova intencia nie je pre interpretáciu textu podstatná, z čoho vyplýva irelevantnosť jeho názorov na vlastný umelecký text. S problematikou dôležitosti intencie autora (v zmysle vzťahu autora a textu, jeho zodpovednosti za zmysel a vyznenie textu) sa zaoberá *Antoine Compagnon*. Rieši dva rozličné názory, a to „tých, čo hľadajú autorov zámer (v texte treba hľadať to, čo chcel autor povedať), a zástancov literárnej interpretácie, čiže tých, čo opisujú významy diela (v texte treba hľadať to, čo text hovorí nezávisle od autorovej intencie)“ (Compagnon, 2006, s. 47 – 48). Compagnon dáva do pozornosti aj možnosť brať do úvahy čitateľa ako kritérium literárneho významu, nesúhlasí však s teóriou, že autor je pre význam textu nepodstatný. Interpretácia textu znamená pre neho „ustavičné pátranie po jeho utvárajúcej sa ľudskej intencii“ (Compagnon, 2006, s. 49).

Compagnon spomína aj Schleiermacherovu myšlienku o stotožnení významu diela s podmienkami, na ktoré pri svojom vzniku dielo reagovalo. Vraj pôvodný kontext a rekonštrukcia autorovej intencie sú nevyhnutnými podmienkami určenia zmyslu diela. Takéto tvrdenia sú vyvrátené argumentmi proti autorskej intencii (ako kritériu platnosti interpretácie), a to irelevantnosť autorskej intencie a fakt, že dielo autorovu intenciu prežije. I keď Compagnon tvrdenia vyvracia, zaoberá sa otázkou, či autor mohol mať na mysli všetky významy, ktoré v texte nachádzame, hoci na ne pri písaní nepomyslel. Práve tento fakt umožňuje mnohorakú interpretáciu rôznymi čitateľmi, ktorí v texte nachádzajú

vždy niečo nové. Compagnon dochádza k záveru: „Interpretovať dielo znamená predpokladať, že dané dielo zodpovedá určitej intencii, že je výsledkom ľudského konania. Z toho však nevyplýva, že sa musíme obmedziť iba na hľadanie intencií diela, hoci je zmysel textu spätý s intenciou autora, alebo je s ňou dokonca totožný“ (Compagnon, 2006, s. 101).

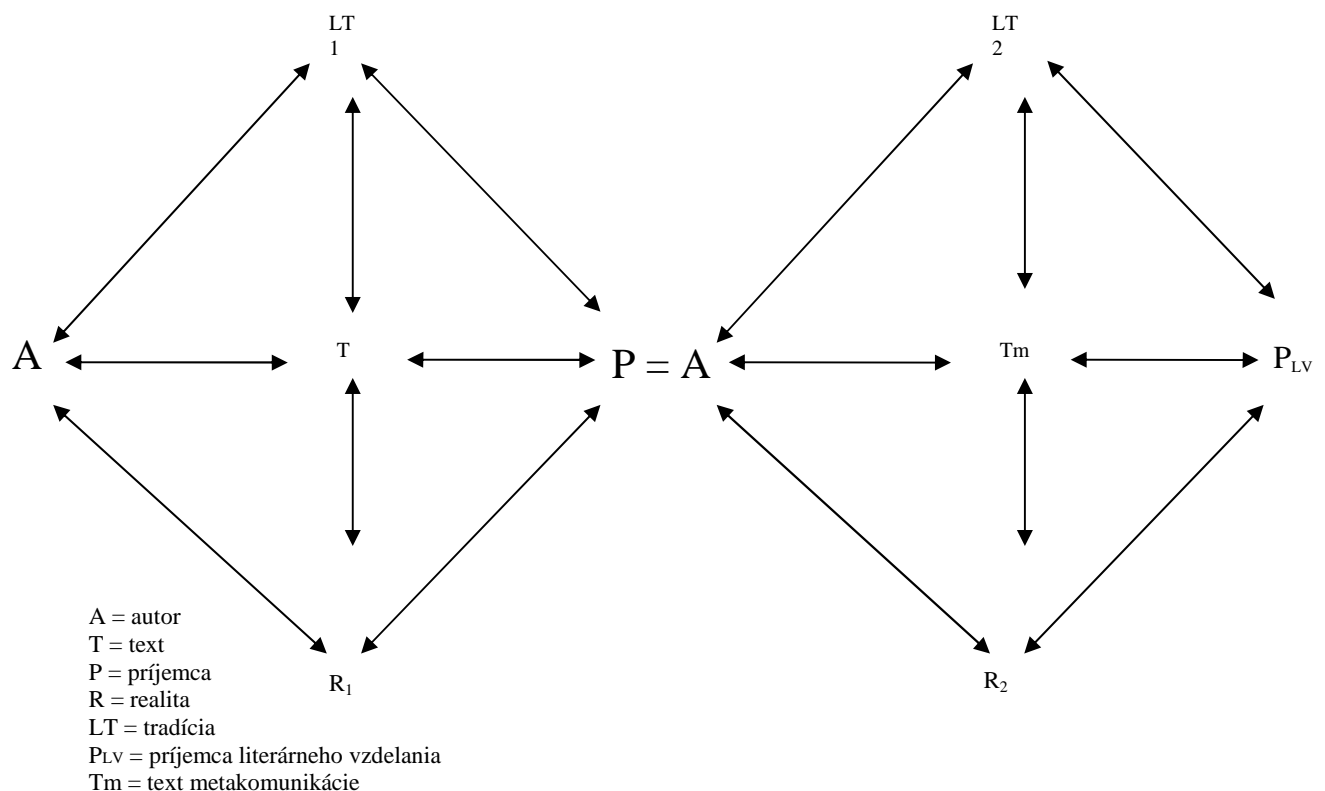
Detstvo nie je jediným inšpiračným prameňom autora. Ďalšie zážitky človeka, ktoré podmieňujú umeleckú tvorbu, môžu byť z hospodárskej, prírodnej, náboženskej, sociálnej, a inej oblasti. Autor však podľa Plutka musí tento psychický fenomén pretransformovať do umeleckej podoby. Úlohou čitateľa je daný kód vylúštiť, prípadne za pomoci autorovej „výpovede“ o danom diele. Na autora v procese tvorby nevlýva len jeho život a detstvo, ale aj životné emócie, zážitky, skúsenosti, spoločnosť a dokonca aj literárne texty, ktoré vznikli pred ním (toto všetko tvorí skúsenostný komplex autora). „Ambíciou každého autora je vyjadriť svet, ktorý opisuje, čo najvernejšie, aby čo najviac zodpovedal jeho predstavám. Keďže sa to však nedá, lebo jeho možnosti sú nedokonalé, obmedzené, ozajstný autor je so svojím dielom málokedy spokojný, málokedy má pocit, že dielo je hotové, ukončené“ (Plutko, 1992, s. 43). Príčinami tohto pocitu sú bariéry medzi témou a jazykom, ďalej sociologické a psychologické činitele.

Plutko hovorí o literárnom diele ako o otvorenom systéme, ku ktorému sa autor a aj čitateľ majú možnosť neustále vracieť. Hovorí o prípadnom protiklade medzi umelcom a vládnuou mocou (spoločnosťou). „Ide o trvalý rozpor, ktorý sa bezprostredne dotýka ako otázok etických, sociologických, psychologických, tak aj všetkých ostatných otázok, súvisiacich so samou podstatou umeleckej tvorby“ (Plutko, 1992, s. 92 - 93). Podľa neho skutočný autor v určitom čase vypovedá o svojej tvorbe a v reflexii o nej i o svojom živote vydáva svedectvo, ak mu to doba dovoľuje (spoločnosť podľa Plutka determinuje situáciu a postavenie autora). Takýmto svedectvom sa stávajú určité formy metatextu.

### **1.3 Metakomunikácia (metatext, metavýpoveď)**

V súvislosti s témou práce je podnetné objasniť pojem „metakomunikácia“. Keďže v ďalšej časti práce budeme hovoriť o interpretácii, konkrétne o autointerpretácii v zmysle autorovho vyjadrenia o vlastnom diele, autora vidíme v procese metakomunikácie a v pozícii tvorcu metatextu. Tvorí text o svojom pôvodnom texte, tvorí interpretáciu. Tvorbu metatextu chápe Popovič ako určitý spôsob „narábania“ s prototextom. Metatextom nazýva

text, ktorý vzniká na základe pôvodného textu (prototextu), a to v tesnej závislosti. (Popovič, 1983, s. 27) Jednotlivé metatexty toho istého textu sa od seba kvalitatívne líšia. Kvalita metatextu sa podľa Popoviča pohybuje na osi plagiát – paródia (v závislosti od pomeru invariantných a variantných zložiek nachádzajúcich sa v metatexte). O metatexte ďalej hovorí ako o afirmatívnom alebo kontroverznom hodnotení textu a taktiež je metatextom aj autorov štylistický experiment s prototextom. (Popovič, 1983, s. 27) Literárna metakomunikácia je podľa Popoviča druhotná komunikácia textov, ktorej funkciou je rozvíjanie resp. popieranie invariantných informácií primárnej správy v druhotnom texte. „Modelom nadväzovania primárnej a sekundárnej komunikácie sú vzťahy medzi prototextom a metatextom“ (Popovič, 1981, s. 139). Schému literárnej metakomunikácie by sme mohli zjednodušene znázorniť nasledovne (schéma je prispôbená k téme bakalárskej práci, teda príjemcom je autor):



Ľavá strana schémy znázorňuje primárnu komunikáciu, pravá strana je sekundárnou komunikáciou. V intenciách danej témy môžeme okrem metatextu hovoriť aj o autorovej metavýpovedi (napríklad v rozhovore), ktorá je tiež zdrojom autorovej interpretácie. Metatext v rámci danej témy však neponímame v klasickom chápaní tohto pojmu. Je špecifický primerane k tomu, ako je špecifická situácia, keď autor interpretuje vlastný

umelecký text. V zmysle interpretácie vlastného textu by sme mohli metatextom nazvať vlastné memoáre autora, denník, prípadne nejakú štúdiu, napísanú o vlastnom diele.

## 1.4 Interpretácia

Interpretácia je určitý spôsob komunikácie o literatúre. Literárna veda o nej vo všeobecnosti hovorí ako o aktívnej forme čitateľskej recepcie či ako o dekodovaní umeleckého textu. Interpretácia je podľa Popoviča jednou z foriem recepcie literatúry. „Interpretácia je projekcia individuálneho vzťahu k textu, ktorá má spoločenský charakter“ (Popovič, 1981, s. 159).

**František Miko** vychádzajúc z Kohla hovorí o interpretácii ako o metóde, ktorej cieľom je „sprístupňovať recepčnému publiku literárne texty“, a ktorá „odstraňuje bariéru, ako ju kladie recepcii nová, tvorivá informácia“ (Miko, 1989, s. 149). Podľa neho obsahuje každý text istú informačnú uzavretosť, ktorá sa stáva motiváciou interpretácie. „Interpretácia je takto podmieňujúcim faktorom recepcie, faktorom, ktorý ju udržiava v jej záujmovom napätí“ (Miko, 1989, s. 150). Miko interpretáciu zahŕňa do recepcie diela, avšak samotná recepcia diela neznamená automaticky jej interpretáciu, o nej hovoríme až pri pochopení zmyslu diela. Recepcia a v nej rozvinutá interpretácia tvoria jeden celok. V prípade nepochopenia zmyslu diela kritikou alebo čitateľmi nastáva nepresná až nesprávna interpretácia. Autorova vlastná interpretácia je v takýchto situáciách smerodajná (s týmto tvrdením nesúhlasí Umberto Eco, pozri ďalej). Miko pokladá tvorivosť čitateľa a osobitnú vnútornú aktivitu za nevyhnutnú k pochopeniu zmyslu diela, ktorý je skrytý a ťažšie prístupný. Interpretácia sa však neobmedzuje len na to, čo chcel autor textom povedať, nemôže to byť jediným zmyslom diela. Zmysel, ktorý určitému dielu dáva čitateľ sa nemusí zhodovať so zmyslom, ktorý mu dával autor (s týmto názorom sa stotožňuje aj Compagnon – viac v časti 1.2). Aj **Peter Liba** tvrdí, že „výsledný akt tvorby, t.j. dielo, vytvára nespočetné množstvo individuálnych príjmov, ktoré sa odohrávajú v rozličných historických časoch a rozličných kultúrnych podmienkach a kontextoch“ (Liba, 1987, s. 66). Žijúci autor však má vždy možnosť vyvrátiť alebo potvrdiť interpretáciu, ktorú si o svojom diele prečíta. Prípadná autorova nespokojnosť ho môže podnecovať k tomu, aby vysvetlil súvislosti, ktoré neboli pochopené čitateľom tak, ako boli autorom myslené. Peter Liba hovorí o závislosti literárneho príjmu na tvorbe aj o možnosti rozporu medzi nimi. V súvislosti s takouto situáciou hovorí o napätí medzi autorským recepčným zámerom

a príjemcami, dôsledkom ktorého sú autori „nútení“ byť interpretmi, vykladačmi či zástancami vlastnej tvorby (ako príklad uvádza v publikácii Čitateľ a literárny proces tvorbu nadrealistov a negatívne prijatie ich metafory).

Pochopenie zmyslu diela neznamená len poznanie, ale aj hodnotenie diela. V procese interpretácie interpret zaujme určité stanovisko, teda autor ako interpret vlastného diela jednoducho zaujme stanovisko k vlastnej tvorbe. Miko tvrdí, že „interpretácia je v svojej podstate cesta k tomu, čo dielo dáva, a nie k odmietaniu jeho posolstva“ (Miko, 1989, s. 152). Zámerom autora je, aby „cesta“ k pochopeniu zmyslu diela nebola ľahká. Miko spája pojem zmyslu diela s pojmom „ideálneho“, akoby čitateľovo očakávanie bolo, že s dielom bude súhlasiť.

**Umberto Eco** v prípade interpretácie diela vyzdvihuje zámer textu na úkor zámeru interpreta a zámeru autora, ktorý je podľa neho často pre samotnú interpretáciu textu nepodstatný. Akceptuje tvrdenie, že „text môže mať veľa zmyslov“, odmieta však tvrdenie, že „text môže mať hocijaký zmysel“ (Eco, 1995, s. 136). Umberto Eco preferuje tzv. Modelového Čitateľa, „ktorý text číta tak, ako bol v istom zmysle zamýšľaný, čo môže zahŕňať aj možnosť čítať ho tak, aby poskytol mnohoraké interpretácie“ (Eco, 1995, s. 18).

Hoci v práci píšeme o interpretácii autora vlastného textu, je podnetné zaoberať sa aj myšlienkou Umberta Eca, ktorý akoby nepripúšťal takýto spôsob interpretácie. Eco sa zaoberá zámerom empirického autora, ktorý ešte žije v dobe, keď už kritici reagujú na jeho dielo rôznymi interpretáciami. „V tomto prípade nesmieme odpoveď autora použiť na hodnotenie interpretácií jeho textu, ale na to, aby sme ukázali nezhody medzi autorovým zámerom a zámerom textu“ (Eco, 1995, s. 74). Autora v takýchto prípadoch nazýva „teoretikom textu“, ktorý buď súhlasí s tým, čo interpret našiel v jeho texte, hoci to nebolo jeho zámerom vyjadriť, alebo s interpretáciou ostáva nespokojný a nesúhlasí s ňou. Keďže je pre Eca zámer autora irelevantný, v plnej miere sa sústreďuje na text a na možnosti interpretácie, ktoré poskytuje samotný text. „Text je tu a pôsobí sám“ (Eco, 1995, s. 75). Pripúšťá možnosť, že čitateľ môže v texte nájsť také súvislosti, ktorých vyjadrenie nebolo autorovým zámerom, no sú logické. Eco pripúšťá aj fakt, že na autora môžu vplývať knihy, ktoré kedysi prečítal. Takto môže kritika objaviť v diele vplyv konkrétnej knihy bez toho, aby to bolo autorovým zámerom. Keďže pre Eca je smerodajný text, on sám bol „nútený“ súhlasiť s niektorými analýzami svojich románov. Hoci on, ako empirický autor, do textu nevložil určitú súvislosť, ak text logicky pripúšťal Modelovému Čitateľovi danú súvislosť nájsť, autor musel súhlasiť. Eco v tomto zmysle hovorí o kritikoch (aj z vlastnej skúsenosti), ktorí nachádzajú v diele spojenia, ktoré samotného autora udivujú, ale nie je

schopný ich vyvrátiť. Eco podobnými príkladmi v publikácii *Interpretácia a nadinterpretácia* upozorňuje na nepodstatnosť empirického autora a potvrdzuje nároky textu. Avšak predsa v jednom prípade pripúšťa funkciu empirického autora, a to v situácii, keď ide o pôsobenie autorovho podvedomia, prostredníctvom ktorého „vložil“ do textu niečo, čo na neho v minulosti zapôsobilo, nechalo v ňom dojem (v tomto prípade svedectvo empirického autora nadobúda dôležitú úlohu, ale nie pre pochopenie autorových textov, ale skôr pre pochopenie tvorivého procesu), no keďže to ide mimo jeho vedomia, znovu to nie je autorský zámer. Ako príklad uviedol opis záhadného rukopisu obsahujúci stratenú druhú knihu Aristotelovej poetiky z románu *Meno ruže*. Po čase doma našiel starý výtlačok Aristotelovaj Poetiky, ktorý kúpil pred vyše dvadsiatimi rokmi a zabudol na to, že ho má. Ako zberateľ si „zaevidoval“ knihu a začal písať jej popis. Až vtedy si uvedomil, že popis knihy, ktorú vlastní, ale na ktorú zabudol, sa zhoduje s popisom knihy v románe *Meno ruže*. „Držal som v rukách v tlačenej podobe rukopis, ktorý som opisoval vo svojom románe. Mal som ho roky a roky na dosah, doma“ (Eco, 1995, s. 87).

I keď Eco pripúšťa „neúspešné“ interpretácie /„nie sú schopné byť zdrojom nových interpretácií alebo sa konfrontovať s tradíciami predchádzajúcich interpretácií“ (Eco, 1995, s. 145)/, je málo pravdepodobné (hoci to jednoznačne nevyslovuje, no z jeho vyjadrení to vyplýva), že by v takýchto prípadoch za smerodajnú uznal interpretáciu autora vlastného umeleckého textu. Smerodajný ostáva pre neho text samotný.

Naopak **Anton Popovič** pokladá autointerpretáciu za dôležitú k interpretácii diela čitateľom. Hovorí konkrétne o fáze predpríjmu umeleckého diela (je to fáza pred priebehom recepcie umeleckého diela), počas ktorej čitateľ získava informácie o autorovi a diele. Takéto poznatky nazýva Popovič interpretačnými oporami a zahŕňa sem aj sformulovanú poetiku autora (autorove výroky o vlastnom diele, o spôsobe tvorby, o hodnotení seba samého ako umelca, o spôsobe písania, prvky autorského mýtu). „Sformulovanú poetiku autora nemožno obísť, pretože často vysvetľuje a uvádza do súvislosti tzv. autorskú interpretáciu, ktorá je z hľadiska interpretácie umeleckého textu nezanedbateľná a ktorá je vlastne hypotézou autorskej koncepcie umeleckého textu“ (Popovič, 1983, s. 83 – 84).

Keďže interpretácia je subjektívna záležitosť, nevieme objektívne určiť, ktorá interpretácia je správna a ktorá nie. Ale ak autor interpretuje vlastný text, vlastnú produkciu, odôvodňuje a odpovedá na otázky čo? prečo? a ako? spravil, tak nie sú práve jeho odpovede najbližšie k správnosti pochopenia textu?



## 2 Autor v pozícii čitateľa a interpreta vlastného umeleckého textu

### 2.1 Autor ako čitateľ vlastného umeleckého textu

Autor – príjemca, teda v pozícii čitateľa, nie je typickým príjemcom. V tejto pozícii síce vystupuje ako recepčný subjekt, ako dekodovateľ, ale jeho špecifikum spočíva v tom, že text pozná lepšie, ako hociktorý čitateľ, keďže on daný text písal. Je s ním stotožnený, on udával motív, fabulu, sujet. Je jediný, kto vedel, prečo jeho postavy konajú tak, ako konajú. On vie najlepšie, čo ho inšpirovalo, čo ho počas písania ovplyvňovalo, čo mu dalo podnet na spracovanie konkrétnej tematiky, prečo si vybral určité miesto deja (konkrétne mesto či dedinu), on usmerňuje konanie postáv a jedine autor vie, prečo sa v rozličných situáciách vo vývoji textu rozhodol tak, ako sa rozhodol, on určil konflikt.

Peter Liba tvrdí, že autor prijíma pozíciu čitateľa v prípade, že kontroluje a upravuje svoj vzťah k čitateľovi realizovaný v diele za účelom toho, aby bol čítaný. „Autor diela v procese tvorby tým, že stále preberá aj ‚úlohu‘ čitateľa, si zároveň uvedomuje aj svoje ‘tvorcovské ja‘“ (Liba, 1987, s. 153). V prípade porovnania autorovej interpretácie a interpretácie čitateľa pripúšťa Peter Liba v publikácii Čitateľ a literárny proces odlišnosti, čo je samozrejmé, keďže interpretácia je subjektívna, a tvrdí, že čitateľova interpretácia môže byť dokonca lepšou než autorova metavýpoveď o vlastnom diele.

V súvislosti s autorom, ako interpretom vlastného umeleckého textu, je vhodné spomenúť **komunikačnú situáciu autora** po napísaní diela. Je to „situácia, keď autor vystupuje z pozície príjemcu svojho vlastného diela. Napríklad autor sa môže stať prekladateľom svojho diela, môže zaujať autorský postoj k vlastnej tvorbe z pozície pozorovateľa (sformulovaná poetika autora), autor môže nadviazať na svoje vlastné dielo...“ (Popovič, 1981, s. 69 - 70). Autor v pozícii čitateľa by bol diskurzívnym čitateľom, ktorý si dielo nevšima len povrchno, ale si všima aj jeho zmysel, v ktorom vrcholí estetický zážitok.

#### 2.1.1 Klasický čitateľ a autor ako čitateľ (porovnanie)

Pri porovnaní dvoch pozícií čitateľa, teda čitateľa klasického a čitateľa, ktorým je autor vlastného diela, treba zdôrazniť fakt, že v modeli literárnej komunikácie je znázornený

proces recepcie (dielo – čitateľ) a proces tvorby (autor – dielo). Proces recepcie nie je opakovaním procesu tvorby. „Okrem rozdielov, vyplývajúcich z osobností i zo spoločenských kontextov autora a čitateľa, je tu totiž podstatná odlišnosť aj v „nasmerovaní“ autorského kódovania a čitateľského dekódovania textu“ (Lesňák, 1982, s. 19). Práve v tomto vidíme základný rozdiel medzi dvoma spomenutými pozíciami čitateľa. Teda autorovo kódovanie sa v princípe zhoduje s dekódovaním vlastného diela, kým u čitateľa badať vplyv spoločenských kontextov a spomínajú odlišnosť v „nasmerovaní“ kódovania a dekódovania.

**Klasický čitateľ** (v zmysle „laik“, nie literárna kritika) je súčasťou modelu literárnej komunikácie. Nachádza sa v pozícii príjemcu určitého umeleckého diela. Dielo, ktoré sa rozhodne prečítať, je mu cudzie, vybral si ho na základe určitých očakávaní a záujmu. Keďže mu je dielo cudzie, nepozná dej. Až postupným čítaním spoznáva postavy, tému, ideu a motívy diela, dokonca aj poetiku autora. K rozuzleniu sa dostáva až v závere diela. Po dočítaní má priestor na „dotváranie obsahu diela vo vlastnom vedomí, na domýšľanie, ‚dopovedanie‘ i na fantáziu“ (Lesňák, 1982, s. 8). Kým čitateľ konkrétneho diela nie je stály (jedno dielo si prečíta množstvo čitateľov), autor daného diela je len jeden a stále ten istý. Samotná recepcia diela, alebo výsledok tejto recepcie je subjektívny, závisí práve od osobnosti čitateľa (recipienta). Recepcia diela čitateľovi poskytne určitý emocionálny a estetický zážitok. Čitateľ na základe dojmu či zážitku z recepcie dielo hodnotí. „Hodnotiace hľadiská čitateľa a autora konkretizovaného v texte diela sa však v praxi zhodujú len zriedkakedy – obe strany hodnotia vzájomný vzťah, teda i úroveň jeho čitateľskej realizácie, z rozdielnych hľadísk a odlišnými kritériami,...“ (Lesňák, 1982, s. 32 - 33). Motiváciou k prečítaniu diela môže byť pre čitateľa určité očakávanie, hĺbka záujmu, naplnenie čitateľských potrieb v zmysle kultúrneho rozvoja osobnosti. Motívom však môže byť aj vplyv vonkajších faktorov (príkaz – „povinné čítanie“). Čitateľ sa snaží dopátrať autorov zámer, avšak môže sa stať, že zmysel diela, ktorý objaví sa nezhoduje s autorským zámerom.

**Autor ako čitateľ** je človek, ktorý napíše umelecké dielo a následne sa stane jeho čitateľom. Takáto situácia nie je nezvyčajná, veď autor svoje dielo číta už napríklad v procese korektúry. Autori sa k svojim dielam neraz po rokoch vracajú so snahou čítať ich s „odstupom“. V tomto prípade sa autor nachádza na oboch stranách modelu literárnej komunikácie (viac v schéme v kapitole 1). Na rozdiel od klasického čitateľa, autor svoje dielo pozná, už na začiatku čítania vie, čo bude pointou. Postavy v diele pozná najlepšie zo všetkých čitateľov a mohli by sme povedať, že jeho „kódovanie“ je zhodné s

„dekódovaním“. Autor nie je „laikom“, jeho prístup k vlastnému dielu je odborný. Autorova recepcia vlastného diela je objektívna, keďže v diele nenachádza nič subjektívne, len ním objektívne vložené. Takéto perfektné poznanie textu môže byť jednak autorovou výhodou (v texte pred ním nie je nič utajené, nič h neprekvapí), ale môžeme hovoriť aj o nevýhode autora, napríklad niekedy nezbadá súvislosti (väčšinou v spojitosti so životom), ktoré podvedome vložil do diela. Teda nemá dostatočný odstup od diela, nevie ho čítať ako cudzie. Takéto súvislosti možno neskôr nachádza pri čítaní, prípadne z reakcií kritiky, s ktorou môže ale nemusí súhlasiť. Autor tiež, ako klasický čitateľ, hodnotí svoje dielo, lenže on pozná zámer, ktorý mal dielo splniť. Motívom autora prečítať svoje dielo a následne ho „vysvetliť“ alebo zinterpretovať môže byť reakcia na kritiku, ktorá našla v diele niečo, čo tam autor „nevložil“ zámerne, no pokladá to za podnetný objav kritiky (viac v podkapitole 1.4 – prístup Umberta Eca).

## **2.2 Autor v pozícii interpreta vlastného textu**

Autor v pozícii čitateľa (autor – príjemca/čitateľ), nachádzajúci sa na pravej strane modelu literárnej komunikácie, sa po reakcii na vlastné dielo stáva autorom – interpretom/interpretátorom. Stáva sa subjektom literárnej recepcie a „interpretuje dielo špecifickým spôsobom podľa postavenia a funkcií v literárnej metakomunikácii“ (Popovič, 1983, s. 82). O špecifickom spôsobe interpretácie hovoríme preto, lebo subjektom literárnej komunikácie je aj literárny vedec, kritik, učiteľ literatúry, čitateľ – laik a pod., z ktorých každý sa k umeleckému textu stavia iným spôsobom. Napríklad kritik hodnotí text odborne, jeho interpretácia je v porovnaní s čitateľom – laikom na vyššej, vedeckej úrovni. Kým kritik na svojej interpretácii dlhodobo pracuje a v texte nájdené súvislosti definuje, tak napríklad učiteľova interpretácia môže byť spontánna (reakcia na žiakovu otázku). V takomto ponímaní je aj **autorova interpretácia špecifická**, a to práve s ohľadom na jeho postavenie a funkciu v literárnej metakomunikácii. Jeho primárnym postavením v literárnej metekomunikácii je „ľavá strana“ literárnej (primárnej) komunikácie a jeho prvoradou funkciou je tvorba prototextu. Špecifickosť autora v pozícii interpreta vlastného textu spočíva v tom, že popri primárnom postavení a funkcii nadobúda aj postavenie tvorcu metatextu. Zo spomínaných subjektov literárnej recepcie je **autor** jediný, ktorý je **súčasne tvorcom prototextu aj metatextu**.

Autor – interpret je v našom chápaní autor v pozícii percepcie vlastného textu a následnej tvorby metatextu. Popovič o interpretovi (interpretátorovi) tvrdí, že je „subjekt literárneho vzdelania, iniciátor, autor interpretácie. Analyzuje konkrétny literárny text a výsledky tejto analýzy formuluje v syntetizujúcej podobe interpretácie“ (Popovič, 1981, s. 160). Takáto všeobecná definícia interpreta sa dá aplikovať aj na autora v tejto pozícii, avšak treba zohľadniť vyššie spomenuté postavenie autora aj ako tvorcu prototextu. Literárny text, ktorý autor interpretuje, vznikol v jeho tvorivej dielni. Autorova „analýza“ svojho vlastného textu sa líši od „analýzy“ iných subjektov literárnej recepcie. Jednak je časovo menej náročná (autor svoj text pozná, nemusí hľadať utajené zmysly a pod.), pozná pozadie vzniku diela, okolnosti a jeho interpretácia je takpovediac spontánna (na otázky týkajúce sa svojho diela dokáže reagovať hocikedy, ako príklad môžeme uviesť rôzne besedy). Autor však nemusí mať dostatočný odstup od svojho diela, čo môže byť nevýhodou jeho interpretácie, keďže nemusí nachádzať súvislosti, ktoré sú čitateľovi evidentné. Autor svoju interpretáciu neformuluje len v syntetizujúcej podobe (ako je to v definícii interpreta). Autointerpretácie nadobúdajú napríklad aj fragmentárnu podobu, za autointerpretácie považujeme aj rôzne reakcie autora či vyjadrenia v rozhovoroch (viac v podkapitole 2.2.1).

Autori majú rôzne **príčiny k interpretácii** svojich diel. Môže ísť o reakciu na kritiku, ktorá dielo nepochopila podľa autorovho zámeru. Autor však môže na kritiku reagovať aj súhlasne, môže potvrdiť jej postrehy, prípadne doplniť nejaké informácie, ktoré by tieto postrehy podložili. Ďalej to môžu byť ideologické príčiny (ide o prípady, keď autori spravili korektúru diela, aby vyhovel ideologickým požiadavkám na literatúru). Autorova interpretácia môže však byť aj ospravedlňujúca (napríklad v prípadoch, keď sa podriadili vládnucemu režimu a po páde daného režimu sa chceli „očistiť“). Autori interpretovali svoje dielo aj z dôvodu vysvetlenia okolnosti vzniku konkrétneho diela (viac v podkapitole 2.2.1). Formou interpretácie sú aj memoáre alebo denníky, ktoré autori píšú za účelom určitej sumarizácie života. Je to ich svedčnosťou, v ktorej okrem životných udalostí píšú o inšpiračných zdrojoch, o vplyvoch na tvorbu a hodnotia samotné dielo. Ďalšou príčinou interpretácie môže byť neukončenosť diela, ku ktorej došlo, keď sa autor so svojím dielom ponáhlal. Plutko si tento jav všimol napríklad za totalitného systému, „keď bezvýhodiskovosť a bezperspektívnosť života pobáda človeka do celkom zvláštnych, neprirodzených reakcií“ (Plutko, 1992, s. 51). Neukončenosť diela bola v týchto prípadoch zámerná, autori cítili vnútorný odpor k vopred limitovanej práci, ktorá bola obmedzovaná zákazmi, konvenciami a straníckymi nariadeniami. O autointerpretácii môžeme hovoriť aj

v rámci tzv. literárnej reklamy. V súvislosti s tým hovorí Popovič o propagácii autora napríklad prostredníctvom jeho biografie. „Biografistika ako reklama sa môže realizovať prostredníctvom autora samého („vyznanie“ autora, autorský večer, podpisovanie knihy, dedikácia, rozhovor) alebo sa realizuje prostredníctvom biografických inštitúcií“ (Popovič – Miko, 1978, s. 347). Teda príčinou interpretovať svoju tvorbu môže byť aj získať si nových čitateľov.

Čitateľovi môže autointerpretácia pomôcť k pochopeniu diela a zámeru autora. V určitých rozhovoroch alebo memoároch autora dostáva čitateľ odpovede na nevyriešené otázky. Vyjadrenie autora môže byť usmernením čitateľa, určitou cestou k „dekódovaniu“ diela.

### 2.2.1 Delenie autointerpretácií 2. polovice 20. storočia

S delením autointerpretácií sa nestretáme ešte v žiadnej odbornej publikácii, preto budeme vychádzať z teoretických poznatkov prvej kapitoly, teda z teórie literárnej komunikácie a z dostupných zdrojov, ktorými boli najmä rozhovory v literárnych mesačníkoch, rozhovory v knižných publikáciách, memoáre autorov či predslovy autorov k vydaniam ich vlastných kníh. Keďže sú spomínané literárne zdroje určitým druhom metatextu (v zmysle autorskej výpovede o vlastnej tvorbe), z hľadiska umiestnenia interpretácie budeme hovoriť o vonkajšej interpretácii. Stručne však spomenieme aj príklad na vnútornú interpretáciu, ktorá spočíva v autorovej interpretácii minulej tvorby v konkrétnom literárnom diele nasledujúcej tvorby.

#### a) vnútorná autointerpretácia

Ako príklad uvádzame tvorbu **Vojtecha Mihálíka**. Napríklad v zbierke básní *Spievajúce srdce* (1952), ktorá už má znaky socialistického realizmu, medzi inými „sebakriticky ‘účtuje‘ aj so svojou básnickou minulosťou z čias Anjelov (1947)“ (Sedlák a kol., 2009, s. 319). Ďalším príkladom z jeho tvorby, avšak už zo 60. rokov, je filozoficko-reflexívna skladba *Útek za Orfeom* (1965). Motivickým základom skladby je antický príbeh o láske Orfea a Euridyky. Autor v skladbe medzi inými však aj ironizuje situáciu básnika. V úvode uvádza „Návod na čítanie básní“, kde píše: „Zlosť umrie, narodí sa hnev/ alebo odpustenie./ To je dôkaz,/ že ste čítali správne/ a vyhli ste sa trampotám v rodine a spoločnosti“ (Mihálik, 1986, s. 240). Autor akoby chcel vyjadriť túžbu, aby jeho

básne boli pochopené. Vyjadruje sa v zmysle, že po tom, ako on svoje básne napísal, je to už len na čitateľovi, ako danú báseň pochopí. Ak ostane nepochopená, „narodí sa hnev“, ak však bude pochopená, „narodí sa odpustenie“. Jeho tvorba z 50. rokov je minulosťou, mohla byť príčinou spomínanej zlosti. Ide mu o odpustenie, možno práve o odpustenie zlosti, ktorá však už umrela. V ďalšej časti skladby, pod názvom *Detstvo*, ktorej poslednou časťou je báseň s názvom *Strácanie básní*, autor píše: „Po rokoch, neverní poézii,/kladieme veci do prirodzených súvislostí.“ a o dve strofy ďalej znovu: „Po rokoch, neverní poézii,/kladieme veci do správnych súvislostí./ Stráčajúc básne, stávame sa básnikmi“ (Mihálik, 1986, s. 244 – 245). Autor akoby znovu vyjadroval akúsi rozlúčku s minulosťou. Hovorí o nevere poézii, ktorú však teraz „napráva“. Až teraz sa cíti byť ozajstným básnikom.

## b) vonkajšia autointerpretácia

A/ Vychádzajúc zo zdrojov je najlogickejším kritériom delenia **forma interpretácie**. Autointerpretácie nachádzame v podobe rozhovorov, memoárov, polemík, predslovov/doslovov k vydaniam vlastného diela či vo forme denníka.

### 1) Rozhovor

**Milan Lajčiak** v rozhovore s Petrom Andruškom hovorí o vplyve životných skúseností na literárne vyjadrenie básnika. Vyjadruje sa k zbierke *Úskalia* (1973), v ktorej vyjadril svoje pocity z obdobia, keď bol predsedom Zväzu slovenských spisovateľov v 50. rokoch. Hovorí, že zbierka nebola „len výdych básnika, ale celej spoločnosti, ktorá sa presýtila nechutným pokrmom demagógie, lží a umelo vyvolaných kríz“ (Lajčiak, 1986, s. 16). Sám seba radí medzi spisovateľov, ktorí pochopili svoju politickú a mravnú zodpovednosť.

V roku 1991 vyšiel román **Petra Pišťanka** *Rivers of Babylon* a následne v ďalšom roku sa publikovala recenzia a iné hodnotenia románového debutu. Pišťanek v rozhovore s Vierou Langerovou vysvetľuje, prečo je postava hotelového kuriča Rácza taká, aká je. Tvrdí, že sa inšpiroval Ballekovým románom *Pomocník*, konkrétne samotnou postavou Pomocníka. Nebol inšpirovaný len knihou, ale aj filmom. Postavu pokladal za úžasnú, ale zdalo sa mu na nej niečo nedopovedané. Okrem tohto inšpiračného zdroju, mal jeden aj v reálnom živote - kolegu zo Slovnafu.

Valér Mikula si všimol vo výbere poviedok **Rudolfa Slobodu** *Dni radosti* (1982) isté zmeny oproti pôvodnému vydaniu – z „generála“ sa stal „docent“, „uniforma“ je „sakom“, „žandár“ je teraz už len „ktosi“ a pod. Sloboda v rozhovore s ním reaguje na Mikulov

postreh a vyjadril, že si to tak želal zodpovedný redaktor na podnet istého funkcionára. Tvrdí, že sa menili aj mnohé nábožensky ladené úseky textov. Sloboda vyjadril svoju nespokojnosť s dielom *Uršula*, ktoré musel tiež upraviť. I keď motívy nevynechal, zabudol na ich „prípravu a doznívanie“, čo je príčinou toho, že románu chýba, podľa slov autora, dejovosť. Rudolf Sloboda sa v rozhovore vyjadruje aj k obdobiu, keď pôsobil istú dobu v oblasti filmov – bol scenáristom. Bolo to v 70. rokoch. Z filmu odišiel o desaťročie neskôr, lebo sa mu zdalo, že sú tam nerozumní ľudia. Neskôr toto obdobie zobrazil v rozsiahlom románe *Rozum*, v ktorom sa podľa vlastných slov „snažil ukázať, v čom spočíva ich bieda. Celé sedemdesiate roky mi vlastne prešli tým, že som sa „odveksloval“ na filmársku koľaj“ (Mikula, 1988, s. 86).

**Ján Beňo** v rozhovore s Petrom Andruškom hovorí o „popude vydať svedectvo o svojom vojnovom detstve“ (Andruška, 1987, s. 10). V inom rozhovore s Juríkom hovorí o roľnícko-robotníckom prostredí, v ktorom vyrastal a o voľnej prírode, kde strávil v detstve veľa času. To vysvetľuje fakt, že podstatnú časť tvorby venuje dedine. Beňo hovorí o zbierke poviedok: „Alej lásky som zámerne komponoval tak, aby bola aj obrazom života slovenskej dediny za posledné štvrtstoročie, pričom kladiem dosť značný dôraz na ľudí a udalosti v rokoch nedávnych a súčasných“ (Jurík, 1986, s. 95). Autor pokladá tému dediny za ideálnu pre zobrazenie zmien v rokoch upevňovania socializmu. Keďže vo svojom detstve prežil vojnu, Povstanie a oslobodenie, snaží sa to oživiť v tvorbe pre mládež, a takýmto spôsobom im priblížiť dané obdobie.

Luboš Jurík sa **Jozefa Kota** spýtal na nezvyklý vstup do literatúry debutom, zbierkou poviedok *Poslední*, z vojenského prostredia. Na autora tu vplýva vojenská služba, ktorá mu poskytla „dostatok životnej matérie na vyslovenie istých základných životných pocitov“ (Jurík, 1986, s. 123). Názvom knihy naznačuje, že socialistická armáda je poslednou, hovorí o spoločenskom pokroku a o budúcnosti bez vojen. O zbierke hovorí ako o „pocitovom denníku skúseností vojaka základnej služby“ (Chmel, 1985, s. 118).

**Rudo Moric** v rozhovore vysvetľuje, prečo v románe *Explózia* zobrazuje detský svet a dospievanie v období vojny a Povstania. Hovorí o vplyve skutočnosti, že na Povstaní sa zúčastňovali aj deti a o tragickej príhode v rodine, keď umrel deväťročný chlapec, lebo si o ňom fašisti mysleli, že je partizán. Túto nezmyselnú smrť stvárnil v postave Vierky Babčovej, ktorá v románe tiež umiera. „Teda deti v povstaní aktívne účinkovali, preto som sa rozhodol utvoriť ich obraz v literárnom diele“ (Jurík, 1986, s. 156).

**Štefan Žáry** sa v rozhovore vyjadruje súhlasne s kritikou, ktorá jeho básnickú zbierku *Po mne iní* (1957) pokladá za prelomovú, i keď pojem „míľniková“ pokladá za

adekvátnejší. Zbierka obsahuje básne, ktoré nazbieral paralelne s inými. Žáry tvrdí, že „ide o verše intímne, reflexívne, v ktorých básnik skĺzol z povrchu, predral sa do vnútra a v chľení magmy cizeluje svoj filozofický náhľad, jej var a chladnutie aplikuje na seba i svet“ (Jurík, 1986, s. 75).

Luboš Jurík sa v rozhovore s **Ladislavom Ballekom** spýtal na jeho „kroniku o Palánku“, prostredníctvom ktorej autor predstavil svojrázny svet slovenského juhu. Ballek odpovedá, že tieto tri knihy (*Južná pošta, Pomocník a Agáty*) predstavujú cyklus a tvrdí, že jedna bez druhej by nevznikli. Ballek sa vyjadril, že „ak je *Pomocník* pomocne románom o rodine, *Agáty* sú pomocne románom mesta, románom o meste. *Južná pošta* je románikom o detstve“ (Jurík, 1986, s. 89).

Keď sa v rozhovore Luboš Jurík spýtal **Jána Johanidesa** na jeho debut, odpovedal: „Môj debut *Súkromie* je knižka napísaná preto, že ma ,bolel život“ (Jurík, 1986, s. 102). V tomto debute priznáva vplyv Flauberta.

O svojom debute (*Cesta naorské dno*) sa v rozhovore vyjadril aj **Ján Lenčo**. Podáva podľa vlastných slov „autodefiníciu knihy“ a tvrdí, že „v poviedkach šlo o akúsi symbiózu dvoch nesúrodých, vtedy veľmi módnych autorských osobností – Kafku a Mrožka“ (Jurík, 1986, s. 143). Kriticky sa vyjadruje k novele *Didaktická kronika*, považuje ju za „nedomyslený pokus“ a „umeleckú prehru“.

Július Vanovič nachádza v zbierkach **Valentína Beniaka** *Bukvica, Popolec, Igric, Hrachor a Márnica* „jednu príbuznú sugesciu“, preto v rozhovore s Beniakom ho žiada o akúsi „samodefiníciu“ svojich zbierok. Valentín Beniak hovorí, že je to „poézia slovenského človeka“, pokladá ju za „intímnu a ľudskú, holduje životu, ale ,videla noc, keď tma ešte nebola“, a preto je trpká a nemá ďaleko od pesimizmu“ (Vanovič, 1968, s. 40).

**Jaroslava Blažková** reaguje v rozhovore s Júliusom Vanovičom na jeho postreh „nového schematizmu“ v jej prozaickej tvorbe. Myslel tým obhajobu mládeže v jej tvorbe, ktorá je jednotná v myšlienke, že „starí sú zlí, mladí nevinné jahniatka“. Blažková na svoju obhajobu tvrdí, že „Jahniatka nie sú knižkou o zlých starcoch a nevinnej mládeži. Sú v nej poviedky o individuálnych ľudských osudoch, slušné i horšie – ako to už býva – a ak je nevyhnutné prevádzať ich na spoločného menovateľa, sú zhruba o rôznych typoch neporozumenia, čiastkového stroskotávania, úzkosti z toho, ako ťažko i najbližší nachádzajú spoločnú reč. Hranica nedorozumenia pritom nevedie medzi generáciami, ale prosto medzi protagonistom a tými druhými“ (Vanovič, 1968, s. 43 – 44).



**Anton Hykisch** v rozhovore odpovedá na Vanovičovú otázku, o čo mu vlastne v románe *Námestie v Mähringu* išlo. Autor tvrdí, že je to „príbeh o tom, ako rozdelený svet vplýva na život mladého slovenského človeka po druhej svetovej vojne“ (Vanovič, 1968, s. 143). O románe ďalej hovorí, že je to „dôsledný ich-román, v ktorom myslenie ostatných ľudí ostáva v podobe ‚azda si myslí to‘, ‚možno niečo inšie‘, ‚predstavoval si to tak‘ a pod. To nie sú len gramatické operácie, to je vyjadrenie neistého obrazu aj o najbližších ľuďoch (manželka, priateľ atď.)“ (Vanovič, 1968, s. 143).

**Milan Kraus** v rozhovore uvádza pre čitateľov stručnú charakteristiku zbierky básní, ktorú poslal do vydavateľstva. Zverejňuje ju ako zaujímavosť pre čitateľa, ktorý takto môže porovnať autorov zámer s výsledkom. I keď sa názov ešte v tom čase nevydanej zbierky neuvádza, pravdepodobne ide o zbierku *Načatá pečať*, ktorá bola vydaná v roku 1969. Autor ju charakterizuje nasledovne: „Vedomie neúplnosti v poznávaní a tušenie dokonalosti, proces trvania, rozrušovaný prekvapivosťou náhody, konštanty, ktoré vývin prekonáva a ktorému sa tieto vzpierajú, pokoj priamočiarosti, vystriedaný útrapami zauzľovania, to sú problémy, ktoré táto zbierka predstavuje ako základné hrany, o ktoré život neustále naráža“ (Vanovič, 1968, s. 170 – 171).

Vanovič sa v rozhovore s **Ladislavom Ťažkým** spýtal, či je jeho osobná skúsenosť v románoch *Amenmária* a *Dunajské hroby* vyčerpaná. Ladislav Ťažký hovorí o Amenmárii, že to bol len „pokus – začiatok, skúška alebo upozornenie“ (Vanovič, 1968, s. 345). Autor nechcel opisovať vojnu, ale milióny ľudí v nej, ktorí boli rozdielni. Tvrdí, že z tejto témy sa nedá „vypísať“. I keď v jeho ďalších novelách prevláda láska, erotika a mladosť, vojna je tam stále kulisou. Aj napriek prítomnosti vojny pokladá autor svoje novely z emocionálneho hľadiska za súčasné.

**Milo Urban** hovorí o poslaní svojich románov *Hmly na úsvite*, *V osídlach*, *Zhasnuté svetlá* a *Kto seje vietor*, ktorým je dopovedať to, čo naznačil v *Živom biči*. V prvých dvoch spomínaných románoch sa autor podľa vlastných slov usiloval zachytiť „tiesnivé“ stránky „politikárenia“. Vanovič sa spýtal autora na príčinu zmeny životného pocitu človeka v jeho románoch, od pocitu „vitálnej sily“ po jej postupné vytrácanie. Milo Urban to odôvodňuje zmenou pohľadu človeka a skúsenosťami. „Po rokoch, po mnohých a tvrdých skúsenostiach, život donúti človeka všeličo inak formulovať a treba pamätať, že ani národ a s ním jeho čitateľská obec nebudú naveky mladí – že prídu na chuť, ako vravíte, tejto noetickej zmene“ (Vanovič, 1968, s. 353 – 354).

## 2) Memoáre

Memoáre sú niekedy najvierohodnejším zdrojom autointerpretácií. Dozvedáme sa v nich o inšpiračných zdrojoch autorov, o podmienkach vzniku konkrétnych diel a nachádzame odpovede na nejasné súvislosti v diele. Autor má v memoároch možnosť potvrdiť či vyvrátiť autobiografické črty tvorby. Memoáre sú určitým druhom výpovede autora. Oproti rozhovorom tu je možno jedna výhoda v prospech autora – kým rozhovor riadi redaktor a autor odpovedá na jeho otázky, v memoároch sa autor rozhodne sám, čo vo svojej „výpovedi“ prizná a čo zamlčí. Ako príklad môžeme uviesť **Slobodov Pokus o autoportrét**, v ktorom autor projektuje svoju tvorbu. Zachytáva proces vzniku svojich diel od prvotného podnetu inšpiračných zdrojov po vysvetlenie súvislostí v konkrétnych dielach ako romány *Narcis*, *Britva*, *Rozum* a podobne. Ako príklad autointerpretácie môžeme uviesť okolnosti vzniku zbierky poviedok *Uhorský rok*. Zbierka vznikla na podnet vydavateľstva *Smena*, ktoré navrhlo autorovi, aby zozbieral svoje doteraz napísané poviedky. Zozbieral ich dvanásť a každá mala podľa jeho slov znázorňovať jeden mesiac a jeden sviatok v tomto mesiaci. „Mohlo ich byť aj trinásť, lebo uhorský rok znamená niečo nevydržateľne dlhé“ (Sloboda, 1988, s. 72). Zbierke poviedok dal autor podnadpis *Rozprávky*, chcel, aby dojmom „rozprávkovosti“ nepôsobili len rozprávkové texty v zbierke (napr. *Čert v službe*), ale aby aj realistické poviedky „pôsobili dojmom nevinnnej hry s arzenálom rozprávok“ (Sloboda, 1988, s. 74). Autor to vysvetľuje z toho dôvodu, že tento podnadpis sa prijal ako jeho „skromnosť“ a v poviedkach sa začali hľadať možné i nemožné kontexty.

## 3) Polemika (ako osobitý žáner, „spor“ protichodných názorov)

**Leopold Lahola** s humorom reaguje na štúdiu Viliama Marčoka, ktorý sa vyjadril ku konfliktu v posledných Laholových prózach, ktorý je „vo vnútri postavy, vedený medzi jej ľudskou podstatou a spoločenskou funkciou, spoločenským poslaním postavy“ (Marčok, 1967, s. 7). Lahola reaguje na túto Marčokovu poznámku: „Naliehavosť tohto pohľadu prekrýva aj dojem vykonštruovanosti, ktorý preráža z Laholových krajných situácií“ (Marčok, 1967, s. 7). Lahola dochádza k záverom, že pojem „vykonštruovanosť“ bol použitý v negatívnom zmysle, s čím nesúhlasí, lebo tento dojem môže vzniknúť v poviedkach so zvýšenou pointou, ktorá môže byť dobrá. Lahola ďalej tvrdí, že „spisovateľ nutne potrebuje krajinu situáciu a asi tak dlho hľadá svoju polohu, kým sa on sám alebo jeho hrdina v nej neocitne“ (Lahola, 1967, s. 151).

#### 4) Predslov/doslov

Táto forma interpretácie je typická pre **Ladislava Mňačka**. Nachádzame ju vo vydaniach jeho kníh z roku 1990. V úvode k románu *Súdruh Münchhausen* naznačuje, že sa v románe inšpiroval realitou, ktorá tu v období socializmu (najmä v 50. rokoch) bola. „Skoro každá z epizód v tejto knihe by sa dala doložiť faktami. Tie stačilo len trochu ‚nadniesť‘, aby vznikla krutá satira“ (Mňačko, 1990 a, s. 7).

K *Oneskoreným reportážam* sa vo vydaní z roku 1990 stručne vyjadruje pod názvom „Po dvadsiatich siedmich rokoch“. „Písal som ich ako komunista, ktorý po vytriezvení z naivnej viery sa nevedel a ani nechcel zmieriť s neľudskosťou a neschopnosťou totalitného režimu, ktorý sám predtým roky pomáhal upevňovať“ (Mňačko, 1990 b, s. 5). Vydanie Oneskorených reportáží pokladal za skúšku spoločnosti. Ak vyjdú, značí to nápravu spoločnosti k lepšiemu, ak nevyjdú, znamená to odsúdenie vládnuceho systému na zánik. I keď reportáže vyšli a blysla nádej premien smerujúcich k demokratizácii strany a spoločenského zriadenia, po príchode spojencov Varšavskej zmluvy v roku 1968 autor stráca ilúzie. Autor v úvode, ktorý vyšiel aj v prvom vydaní knihy, pokladá dielo za „obrátenú reportáž“, ktorá podľa jeho slov vznikla „...z príbehov, ktoré intímne poznám, do ktorých som bol aktívne zaangažovaný, nielen ako bezmocný poslucháč“ (Mňačko, 1990 b, s. 7). Knihu sám Mňačko pokladá za „varovanie“ ako nezaobchádzať s človekom v procese vývoja socialistickej spoločnosti, pokladá ju za „pripomienku“ o tom, že na krivdy sa nezabúda, kniha je „svedectvom“ o narušovaní vzťahov medzi ľuďmi a je „vyslovením nádeje“, že sa chyby už nebudú opakovať. (Mňačko, 1990 b, s. 8 - 9) Cieľom autora bolo napísať pravdu. Kniha „pojednáva o neblahých a neodpuštitelných rokoch nášho spoločného života. Chcel som v nej dokumentovať aj podiel svojej viny na udalostiach, ktoré sa stali, nazdávam sa, že nikto nemá právo kritizovať iných, ak sa nepozrie sám do seba a neprizná si, nakoľko svojou naivnosťou, nepochopením, nepripravenosťou, ľahostajnosťou, strachom či inými rozličnými dôvodmi prispel tiež k tomu, čo sa stalo“ (Mňačko, 1990b, s. 11).

Vo vydaní pamfletu *Ako chutí moc* z roku 1990 sa stretávame s autorovým vyjadrením pod nadpisom „Pár slov po dlhých rokoch“. Mňačko čitateľom približuje okolnosti vydania pamfletu, ktorý bol napísaný už v roku 1965, ale z ideologických príčin po ťažkých prekážkach vydaný až o tri roky neskôr. Autor sa vyjadruje aj k žánru knihy. Jeho cieľom bolo napísať „politický pamflet zaobalený do románovej formy“, ktorá mu umožňovala „väčšiu fabulačnú šírku“. (Mňačko, 1990c, s. 202) Svoju knihu pokladá za tematicky aktuálny dokument obdobia, v ktorom vznikala.

## 5) Denník

Táto forma autointerpretácie je menej rozšírená. Ako príklad uvádzame **Slobodovu** publikáciu *Z denníkov*. Od memoárov sa líši v tom, že kým memoáre boli písané so zámerom zverejnenia, denník si spisovateľ písal pre seba. Sú to zápisky pre vlastné účely, ktoré boli po spisovateľovej smrti zozbierané a vydané. Pre nás sa táto publikácia stáva ďalším zdrojom autointerpretácie. Okrem životných udalostí sa dozvedáme aj o autorových názoroch na vlastnú tvorbu, ktorú hodnotí. Takto napríklad po 15 rokoch prečítal svoj román *Šedé ruže* a do denníka zapísal, že s dielom je spokojný. „Ani táto inkriminovaná a nedocenená kniha nie je zlá – naopak – je lepšia a zrelšia a vyjadruje viac ako možno poviedky z Uhorského roka“ (Sloboda, 2002, s. 112). Zapisuje si reakcie na recenzie svojich diel a tiež zachytáva proces tvorby niektorých románov (napríklad *Rozum* alebo *Uršula*).

Ako zaujímavosť uvádzame názor **Jozefa Vargu – Gbelského**, ktorý v článku „*Názov literárneho diela*“ hľadá odpovede na otázky funkcií titulov literárneho diela a prečo konkrétne dielo má taký názov, aký má. Pomenovanie diela je podľa neho výsledkom bezprostredného introvertného vzťahu medzi autorom a dielom. O autoroch tvrdí, že „tvoria názvy na základe subjektívnej interpretácie vlastnej tvorby a zváženia si všetkých dôležitých atribút pri koncipovaní najvšeobecnejšieho, najobsiahlejšieho a najvýstižnejšieho názvu. Autor sa teda usiluje čo najkratšie podať globálnu (súhrnnú) informáciu o zamýšľanej tematike“ (Gbelský, 2010, s. 60). Takýmto spôsobom sa podľa Gbelského autor už pri vymýšľaní názvu svojich diel stáva interpretom vlastného diela. Titul diela by sme podľa tejto úvahy mohli zaradiť tiež medzi formy autointerpretácie.

**B/** Ďalším zvoleným kritériom delenia je **podoba interpretácií**, akú autorovo vyjadrenie o vlastnej tvorbe nadobúda. V tomto zmysle môžeme hovoriť o *celistvej podobe* autointerpretácií, ktorými sú už spomínané memoáre či štúdie. Avšak, stretávame sa aj s *fragmentárnou podobou* autointerpretácií, keď spisovateľ o svojom diele nevypovedá súvisle. Aj tu by sme mohli spomenúť už hore uvedené rozhovory, ale vhodnejšie je zamerať sa na autorské výpovede, ktoré Rudolf Chmel zozbieral a vydal v publikácii s názvom *Úvahy a vyznania*:

Napríklad **Peter Jaroš** v takomto „vyznaní“ uvádza Vladimíra Mináča, ktorým sa inšpiroval pri zobrazení postavy Adama Zema, stredoškolského profesora a povstalcu z poviedky *Magma*. „Aj keď životné osudy Adama Zema nie sú životnými osudmi

Vladimíra Mináča, venoval som mu tú poviedku, lebo mi bol mravným vzorom pre hlavnú postavu. Adam Zemo zachráni na konci poviedky malého chlapca, ktorého strhnú jarné vody, a sám pri tom zahynie. Viem, že rovnako by sa pre človeka obetoval aj Vladimír Mináč“ (Chmel, 1985, s. 32). Keďže pre tvorbu Petra Jaroša je typické využívanie groteskných, absurdných a fantastických zložiek, je namieste jeho vyjadrenie, v ktorom hovorí o svojej inšpirácii: „Inšpirujem sa realitou, ale používam aj výmysel, ktorý je nakoniec tiež istou realitou. Rozvíjam a zužitkúvam podnety, ponúkané životom, rečou, obrazom, ale aj fantáziou či snom. Človek má dar snívať a fantazírovať, preto si vymýšľa. Z reality sveta, či reality snívania a fantazírovania sa často dostane do jeho románu, poviedky, drámy či básne kúsok vzrušujúcej krásy a pravdy“ (Chmel, 1985, s. 124). Peter Jaroš na inom mieste odôvodnil, prečo napísal román *Tisícročná včela*: „Tisícročnú včelu som začal písať ešte vtedy, keď som o tom ani sám nevedel. Písali ju do mňa od detstva starí rodičia, rodičia, susedia, kolektív obce aj široké naše okolie. Obdobie posledných tridsiatych rokov Rakúsko – Uhorska ... mladé roky našich starých otcov ani nechápem ako históriu, ale skôr ako zabudnutú prítomnosť, skoro súčasnosť. Keď som si tieto skutočnosti uvedomil, nezostávalo mi nič iné, len si sadnúť a napísať román. To som aj urobil“ (Chmel, 1985, s. 112).

**Ján Buzássy** hovorí o svojej prvej zbierke *Hra s nožmi*, v ktorej zobrazil svoje detstvo a dospievanie prežité v meste. „Bola to kniha snov a projektov...“ (Chmel, 1985, s. 94). Tvrdí o sebe, že keďže vyrastal v meste, začal ako „mestský autor“, no v neskoršej tvorbe začal využívať motívy prírody a vidieka.

**Vincent Šikula** sa vyjadruje k hlavnej téme svojej tvorby, ktorou je domov. Tvrdí, že i keď mu vyčítali, že táto téma mu „zväzuje ruky“, nesúhlasí s tým, dokonca hovorí o opaku: „Ak chcem mať ruky voľné, ak potrebujem rozbeh či rozlet, spomeniem si na domov, myslím na svoj domov a hneď sa cítim voľný, hneď viem o čom písať,...“ (Chmel, 1985, s. 15).

**Štefan Strážay** súhlasí s kritikmi, ktorá o jeho knižke *Dvor tvrdí*, že je „naozaj o niečo neveselšia ako predchádzajúce“ (Chmel, 1985, s. 98). Tvrdí, že ak „temnejšie odtiene“ majú svoje oprávnenie, tak sa im nemá nasilu brániť.

Zaujímavou reakciou je vyjadrenie **Ladislava Balleka**, v ktorom odôvodňuje názov mesta, v ktorom sa odohrávajú jeho romány. Palánkom nazýva svoje „rozprávačské sídlo“, ktoré roky budoval na romány z južného Slovenska (palánkom pôvodne nazývali Turci svoje drevené pohraničné pevnosti). I keď sa Palánk na mape nenachádza, pre autora stelesňuje južné Slovensko. „Na mojej mape figuruje ako osem až desaťtisícové mestečko

na dolnom toku Ipľa, stáročné ľudské sídlo pri rieke a hranici, a celý jeho kraj, palánsky, mám presne vymedzený, tak povediac vykolíkováný, ako ho má spravidla každý epik, a nechýbajú v ňom polia, lúky, dediny a lesy, najmä nie agátové. ... Palánk teda na mape nie je, skrýva sa v ňom však tridsať rokov najprudších zmien Slovenska, jeho dejiny aj jeho teraz“ (Chmel, 1985, s. 120).

**Jozef Kot** hovorí o svojich prvých dvoch knihách ako o určitom type prózy, „ktorá vytvára životné situácie a v týchto situáciách vyhrocuje ľudské vlastnosti i spoločenské javy“ (Chmel, 1985, s. 116). Hovorí o „programovej zámernosti“ v téme i v metóde, ktorej cieľom je burcovať čitateľa z pasivity. I keď mu niektorí kritici vyčítali konštruktérstvo, tvrdí, že sa v literatúre usiloval klásť otázky a ponechať priestor čitateľovi na domýšľanie. „Chcel som – na jednej strane – aby literatúra, ktorú píšem, plnila základné spoločenské funkcie, na druhej strane som pociťoval potrebu pokúšať sa o to inak, ako to robila povedzme generácia predo mnou. ... Chcel som ostať v dotyku so spoločenskou situáciou, no nedotýkať sa jej konkrétnym obrazom, ale vytvorenou situáciou“ (Chmel, 1985, s. 116).

C/ Ako ďalšie kritérium delenia by sme mohli uviesť aj **interpretáciu ako reakciu**, v rámci ktorej je možné rozlíšiť obrannú autointerpretáciu a ospravedlňujúcu autointerpretáciu.

### 1) Obranná autointerpretácia

Autori sú „nútení“ brániť sa v prípade nepresnej až nepriaznivej reakcie kritiky na ich tvorbu.

Napríklad na kritiku všeobecne reagoval **Mikuláš Kováč**, keď hovorí o básňach svojej prvej zbierky, ktoré sú podľa jeho vlastných slov „...dostatočne husté, niektorým sa ani vzduchu nedostáva...“ (Chmel, 1985, s. 94). Dnes (r. 1981) rieši pri nich otázku, či je to ešte poézia, alebo je to už próza, ktorá ho v období tvorby zbierky nezaujímala, básne boli pre neho jednoducho „výpoveďou“. Dokonca prišiel na to, že takouto metódou tvoril aj neskôr, keďže nechcel byť „opravárom“, ale „konštruktérom“.

Na kritiku, ktorá o tvorbe **Ivana Habaja** tvrdí, že je jednotematicky orientovaná, monotónna, melancholická a tvorivo jednosmerná, reaguje autor obranne. Miesto deja svojich prozaických diel odôvodňuje vplyvom svojho starého otca, ktorý bol tri roky vojakom na juhu Slovenska a často mu o tomto období rozprával. Prostredníctvom jeho rozprávania sa Habaj zoznámil s územím Žitného ostrova, o ktorom tvrdí, že je jeho

„ústrednou dielňou“. Tematiku diel odôvodňuje práve inšpiráciou starým otcom a jeho rozprávaním.

## 2) Ospravedlňujúca autointerpretácia

Vladimír Petrík sa v jednej štúdií zaoberá autocenzúrou ďalších vydaných kníh konkrétnych autorov, medzi inými aj **Františkom Hečkom**. Jeho román *Červené víno* vychádza na rozhraní dvoch epoch v roku 1948 a preto mu kritika vyčítala ideologickú neujasnenosť. Neskôr aj sám autor zaujal k ideovej stránke románu sebakritické stanovisko. Kritizuje svoj ideologický postoj, ktorý je už prekonaný (po roku 1948). Preto v ďalších vydaniach románu dochádza z autorovej iniciatívy k výrazným zmenám, ktoré „menili ideové vyznenie románu“ (Petrík, 2000, s. 227).

S ospravedlňujúcou autointerpretáciou **Milana Lajčiaka** sa stretávame v úvode jeho „sebakritického“ výberu básní *Oblúk rokov* (1967). Už ako socialistický lyrik píše:

„Každý človek raz musí skladať účty pred vlastným svedomím i svedomím svojich súčasníkov. ... Aj básnik sa stal nielen svedkom epochy, ale aj svedkom a sudcom sám seba. ... Avšak nenárokuj si neomylnosť svojich pohľadov a svojich metód a nechce byť ani normou. Spopod nánosov nezmyselností, omylov, ktoré sa mohli stať tragické nielen preňho, pokúsil sa vydolovať a zachrániť zmysel svojej tvorby a života. Nechcel som nič zatajovať, ale to, čo bolo mimo skutočného kréda, čo vzniklo pod tlakom udalostí zlomyseľne náhodných, prečiarkol som s vedomím zodpovednosti a s pocitom slobody“ (Lajčiak, 1967).

Autor súhrne reaguje na obdobie, keď Novomeský o jeho tvorbe hovoril v zmysle „prešľapovania na mieste“. Bolo to ešte pred oslobodením, keď Lajčiakovej tvorbe chýbal ideový aspekt. Za tento „omyl“ sa v úvode zbierky ospravedlňuje. Rosenbaum o týchto „slovách o vlastnej poézii“ hovorí, že to bolo „...pravdivé zúčtovanie nielen so svojimi omylmi, ale aj odmietnutie zjednodušujúceho prístupu k jeho tvorbe“ (Rosenbaum, 1986, s. 81).

### **3 Rudolf Sloboda (Prehľad tvorby, interpretácia a autointerpretácia)**

V druhej kapitole bakalárskej práce sa zameriame na konkrétneho autora, ktorý neraz interpretoval svoj umelecký text v rozhovoroch, ale najmä v memoároch (v autobiografických esejach) *Pokus o autoportrét* (1988). Po stručnom prehľade tvorby Rudolfa Slobodu sa zameriame na interpretáciu a autointerpretáciu románu *Rozum* (1982).

#### **3.1 Prehľad tvorby Rudolfa Slobodu**

Rudolf Sloboda patril medzi tých autorov, ktorí sa od začiatku šesťdesiatych rokov hlásili o slovo prostredníctvom časopisu *Mladá tvorba* (Vincent Šikula, Peter Jaroš, Ján Johanides, Jaroslava Blažková, Anton Hykisch, Dušan Kužel a iní). Toto pokolenie autorov literárna kritika nazvala Generáciou 56, dnes sa však viac používa označenie Generácia Mladej tvorby. Odmietali metódy socialistického realizmu, čo sa prejavilo v ich tvorbe. Dôraz kládli na človeka ako individuálnu bytosť, v centre ich umeleckého záujmu stál jednotlivec. Hrdina ich diel rieši rôzne citové problémy, „hľadá si miesto vo svete pokrivených medziľudských vzťahov a deformovaného verejného života, zápasí o vlastnú identitu“ (Sedlák a kol., 2009, s. 243). Toto sú typické črty aj Slobodovho románu *Narcis*. Sloboda so svojimi románmi patril medzi autorov, ktorých cieľom bolo „vniest’ do slovenskej prózy šesťdesiatych rokov program filozofickej a umeleckej obnovy tradičných zdrojov slovenského epického rozprávačstva, využijúc pri tom osobnostné skúsenostné fondy“ (Sedlák a kol., 2009, s. 275). V tomto období sa podieľal na zvyšovaní kvality slovenskej prózy, a to „zvýšením jej intelektuálneho potenciálu a tvorivej aplikácie podnetov z oblasti štýlu a kompozície prózy (intelektualizácia jazyka, využitie rozmanitých variantov pozície rozprávača a pod.)“ (Sedlák a kol., 2009, s. 275). V tvorbe Rudolfa Slobodu nachádzame autobiografické črty, „autor je v postavách, či už ide o Urbana Chromého z *Narcisu*, Daniela z *Britvy*, alebo ‚starého mládenca‘ zo *Šedých ruží*, očividne prítomný, vnáša do nich autobiografický rozmer, skrze nich ‚píše svoj život‘, naplnený sugesciou outsiderstva, ostrakizmu, rodinnými problémami, ale i spomienkami na detstvo a mladosť v obci, ktorá sa mu stala celoživotným osudom“ (Sedlák a kol., 2009, s. 291). Spisovateľ sa preslávil svojou úprimnosťou, priamosťou a otvorenosťou vo svojich dielach. Jeho tvorba je charakteristická tematickou priezračnosťou (filozofuje nad



otázkami existencie Boha, problémom trestu smrti, samovraždou, problémami lásky a manželstva, človeka a jeho smrteľnosti, v dielach je prítomná dezilúzia, vnútorná rezignácia hrdinu a pod.), neštandardnými žánrovými a štylistickými postupmi (napríklad prítomnosť scenára Don Juan zo Žabokriek v románe Rozum), meditatívnosťou a snovosťou (napríklad v románe Narcis) a „každý jeho výraz skrýva množstvo otázok a fakultatívnych odpovedí mladého, nikde nezakotveného, neustále hľadajúceho človeka ..., ktorý verejne objavuje sám seba“ (Mistrík, 1969, s. 82).

Prušková hovorí o Rudolfovi Slobodovi ako o spisovateľovi, ktorý svojím písaním „sponchyboval a vyvracal v slovenských kultúrnych pomeroch tradičnú (tradične nevyhnutnú) predstavu literárneho textu ako disciplinovaného, esteticky dokonalého alebo ideologicky cenzurovaného spisovateľského výkonu“ (Prušková, 2001, s. 20).

Autor do literatúry vstúpil v roku 1958 prvou publikovanou poviedkou v Mladej tvorbe s názvom *Do toho domu sa vchádzalo širokou bránou*. Knižným debutom bol v roku 1965 román *Narcis*, v ktorom čitateľ nachádza autobiografické črty. Nejednen literárny kritik sa o hrdinoch Slobodových románov vyjadruje ako o „zosobnenom alter egu“. Do konca šesťdesiatych rokov vydal Sloboda ešte dva romány, ktoré voľne nadväzujú na debut, sú to romány *Britva* (1967) a *Šedé ruže* (1969). Mistrík o prvých dvoch knižne vydaných Slobodových dielach tvrdí, že sú to „filozofické úvahy“ a „psychologické analýzy“, ale určite nie „epické romány“ (Mistrík, 1969, s. 84). V šesťdesiatych rokoch autor vydáva aj zbierku poviedok s názvom *Uhorský rok* (1968). V roku 1971 vydáva textovú koláž *Romaneto Don Juan* a v druhej polovici sedemdesiatych rokov vydáva zbierku poviedok *Hlboký mier* (1976), román *Hudba* (1978) a román *Vernosť* (1979). Začiatkom sedemdesiatych rokov vzniká aj román *Pamäti*, ktorý bol vydaný až posmrtno. V roku 1977 vychádza aj Slobodova zbierka básní *Večerná otázka vtákovi*. V osemdesiatych rokoch vychádzajú ďalšie romány, konkrétne *Druhý človek* (1981) a *Rozum* (1982). V roku 1982 vychádza i výber zo starších poviedok pod názvom *Dni radosti*. Potom vychádza ďalší román *Stratený raj* (1983). V roku 1986 pod titulom *Pánsky flám* vychádza zbierka poviedok a v roku 1987 román *Uršul'a*. V deväťdesiatych rokoch sú to romány *Rubato* (1990) ako voľné pokračovanie posledného románu *Uršul'a*, *Krv* (1991), *Jeseň* (1994) a posmrtno vychádza zbierka poviedok *Herečky* (1995), román *Láska* (2002) a spisovateľov denník pod názvom *Z denníkov* (2002).

Do rozsiahlej tvorby Rudolfa Slobodu radíme aj scenár k filmom *Milosrdný čas* (1973), *Prerušená hra* (1979) a *Karline manželstvá* (1980). Vydal aj zbierku próz pre deti pod

názvom *Ako som sa stal mudrcom* (1987) a prózu pre deti s titulom *Hraničný kameň* (1989). Písal aj divadelné hry - *Armagedon na Grbe* (1993) a *Macoča* (1996).

Tvorbe Rudolfa Slobodu sa venovali literárni vedci: Zora Prušková, Peter Zajac, Milan Šútovec, Valér Mikula a iní.

### **3.2 Spisovateľova autointerpretácia**

Rudolf Sloboda vo svojom *Pokuse o autoportrét* píše medzi inými o svojich inšpiračných zdrojoch, či už literárnych (Premeny Ovídiove, Kafkova Premena, Don Quijote, a pod.) alebo životných skúseností (krátke štúdium filozofie, fyzická práca v Ostrave, vojenčina, a pod.). K svojej tvorbe sa vracia veľmi jednoduchým, čitateľovi prístupným a systematickým spôsobom. Ide mu o vysvetlenie príčin napísania niektorých diel a o reakciu na kritiku, ktorá si neraz vysvetlila význam diela, nadpisy diel, postavy, a pod. inak, ako to mal Sloboda v zámere napísať (napríklad spomínaný podnadpis zbierky poviedok *Uhorský rok* v podkapitole 2.2.1). Veľakrát je vysvetlenie oveľa jednoduchšie ako komplikovaná interpretácia čitateľa a kritiky. Rudolf Sloboda sa vyjadruje aj k situácii, keď kritika interpretuje nejaké dielo, avšak takáto interpretácia autorovi daného diela uškodí. Tvrdí, že v jednej knihe sa dá nájsť určité rozvrstvenie, teda že daná kniha má lepšie i horšie miesta. Ak si kritik na interpretáciu vyberie práve takéto „horšie“ miesto, autor môže byť prostredníctvom neho odsúdený na „nečítanie“. Nesúhlasí s názorom, že „autora treba prijať buď celého, alebo ho vôbec netreba akceptovať, teda ani čítať“ (Sloboda, 1988, s. 18). Rudolf Sloboda pripúšťa možnosť s textom robiť všeličo, ale niektoré interpretácie majú podľa neho „korene v nedostatočnom čitateľskom prežití diela“, čím vysvetľuje „psychologickú urputnosť pri rozpitvávaní“ a „úplnú nekritickosť k textu“, čo síce pokladá za záruku „pestrosti našich názorov na literatúru“, ale neuznáva, ak si kritik zámerne vyberie už na prvý pohľad nepodarenú časť diela a na tom si založí kariéru. (Sloboda, 1988, s. 19)

Autor v spomínanom *Pokuse o autoportrét* často konfrontuje svoj zámer a svoje názory o vlastnom diele s postrehami kritiky, ktorej reakcie na určité dielo sa niekedy až diametrálne líšia s autorovými.

O takejto „prehnanej“ reakcii kritiky (z hľadiska Rudolfa Slobodu) môžeme hovoriť napríklad v súvislosti s románom *Šedé ruže*. Kým Sloboda tvrdí, že s písaním sa ponáhlal, lebo popis akcií kriminalistu bol pre neho „realistický a drsný“, čo ho nebavilo, reakcie kritiky boli znovu rôzne a pre Slobodu miestami nečakané. Síce mu bolo poctou, že Pavel

Bunčák na základe románu hovorí o ňom ako o poslednom nadrealistovi – prozaikovi, ale iní, ako uvádza Sloboda vo svojich memoároch, považovali román za protináboženský, niektorí dokonca za ultraľavicový. Sloboda vysvetľuje, že cieľom románu bolo „opísať obyčajného umelca, ktorý sa hrá, ako to obyčajne býva, na silného alebo vplyvného, alebo majúceho styky, a chodí hore – dole (to je pravda) – lenže nie preto, aby získaval napríklad informácie o pohybe zločincov, ale aby sa kochal tými lotrovskými pelechmi, aby zabil nejaký čas, keď nemaľuje alebo neskladá operu. Román nebol iba relaxáciou od vážneho realizmu Britvy, bol aj opisom relaxácií, a to mnohým čitateľom ušlo, lebo kniha vyšla vo veľmi hlučnom čase“ (Sloboda, 1988, s. 78). Napriek tomu, že sa s písaním románu ponáhlal, písal ho vyše roka, čo vysvetľuje zmenou svojich nálad, podľa čoho sa menil i text. V momente, keď sa mu niečo v texte nepáčilo, začal písať iné. To však nie je vysvetlenie „skokov v texte“, ktoré mu čitatelia vyčítali. Príčinou je autorova snaha o pochopenie, kedy je čitateľ unavený, v tom momente totiž začne hovoriť o inom.

Rudolf Sloboda konfrontuje svoj zámer s tým, ako kritika prijala konkrétne dielo. Napríklad román *Narcis* hodnotí kritika, ktorá ho prijala, podľa Slobodu jednostranne. Autor necítil, že by bol jeho román dostatočne ocenený. Svoju nespokojnosť s kritikou (aj s tou, ktorá ho chválila) nachádza v dvoch príčinách: „Jednak preto, lebo som napísal niečo iné, než som chcel, a jednak som potom očakával, že centrom literárnej pozornosti bude forma, estetično, lenže kritika si z románu urobila podklad pre vlastné ideologizovanie. Prečítali si román tak povrchne, že dodnes niet takej recenzie, kde by som nenašiel nejakú faktickú chybu, vyplývajúcu z nepozorného čítania“ (Sloboda, 1988, s. 70).

Kniha *Pokus o autoportrét* je ideálnym zdrojom na skúmanie Slobodovej interpretácie vlastnej tvorby. V prvých kapitolách systematicky projektuje svoj vyvíjajúci sa vzťah k literatúre, svoje prvé stretnutie s rôznymi knihami, ktoré sa neskôr stali inšpiračným zdrojom jeho tvorby. Svoj vzťah k literatúre počas štúdia na gymnáziu hodnotí ako idylický, hlboký a silný. Literatúru pokladal za svoju drogu, čo sa však zmenilo po príchode na filozofickú fakultu, kde ho šokoval fakt, že jeho vzťah k literatúre nie je jedinečný, keďže takýto vzťah k literatúre má naraz viac ľudí. V tomto období spisovateľ začal tvoriť. V druhom ročníku sa však rozhodol „ísť do života“. Nechal tam školu a šiel robiť do bane. Znovu objavil radosť z literatúry, začal čítať (medzi inými aj filozofické diela) a tvoriť. I keď autor v ďalších kapitolách píše aj o svojom živote, je to skôr len kulisa k pochopeniu jeho tvorby. Akési vysvetlenie, prečo vznikli romány *Narcis* či *Britva* a iné. Priznáva, že práve Joyceova „bezbrehá štylistická slovesnosť“ ho inšpirovala k „avantúram“ typu vloženého rozhovoru hrdinu s Hegelom v románe *Narcis*. Sloboda

zachytáva celý proces tvorby od prepisovania rukopisov až po vydanie hotového románu. Autor sám zistil, že problém narcizmu vôbec nevyriešil, a že vlastne písal pretransformovaný záznam svojho života, akoby beletrizoval denník. Nebol spokojný s prijatím svojho debutu, ale to podľa jeho slov nie je ani jeden spisovateľ. Sloboda ďalej zachytáva okolnosti vzniku románu *Britva*. Jeho cieľom bolo v románe opísať manželstvo ako „šok“ pre mladého muža, ktorý ak nepochopí, že jeho žena sa stala jeho druhým ja, tak nikdy nebude spokojný. Čerpal zo spomienok na manželstvo svojich rodičov. Román autor sebakriticky hodnotí ako „křčovitý, skackavý a zúrivý“. Autor zachytáva aj proces písania poviedky *Oresteia*. Pri písaní sa vôbec nesnažil, chcel, aby to bolo gýčové. Písal bez zanietenia, do textu vkladal „ošúchané“ zvraty a frázy a veľa sentimentálnych a dojímavých epizód so šťastným koncom. Na jeho prekvapenie bola poviedka pozitívne prijatá. „Tak tie poviedky, ktoré som písal s najvyšším vypätím, sa im nepáčia, ale táto, písaná ako žart, je dobrá?“ (Sloboda, 1988, s. 68). Po rokoch, keď sa autor vrátil k poviedke, uznal, že hoci je písaná sentimentálnym štýlom, samotný príbeh je zaujímavý. Sloboda sa ďalej vyjadruje k zbierke poviedok *Uhorský rok* i k románu *Šedé ruže*. Píše o vplyve Dobšinského rozprávok (ktoré čítaval svojej dcére) na svoju tvorbu. Predstavuje aj proces vzniku dielka *Romaneto Don Juan*, v ktorom sa autor rozhodol priamo pri písaní komentovať vlastné myslenie. Zachytáva aj proces písania románu *Pamäti*, ktorý v tom čase ostal v rukopise. Ľudí, ktorí čítali rukopis zaujala podľa slov Rudolfa Slobodu „metóda radenia“, pod ktorou myslel „paralelnosť lyriky a citátov z filozofických kníh“ a „kladenie textov za seba a vedľa seba“ (Sloboda, 1988, s. 91). Spisovateľ zachytáva aj obdobie, keď sa stal scenáristom. O zbierke poviedok *Hlboký mier* hovorí ako o „experimente“, keďže sa snažil nepísať o sebe. Inšpiráciou k napísaniu bolo aj otcovo rozprávanie o dojmoch z vojny (poviedka *Porážka*). Autor približuje aj vznik románu *Hudba*, napríklad píše, že meno hrdinu (Mirko) vymyslela jeho žena. Kniha bola pozitívne prijatá a Sloboda získal nový okruh čitateľov, a to „zrelších ľudí“. Hoci niektorí kritici hovorili o diele ako o románe pre mládež, Slobodovi išlo o „pohľad staršieho človeka na mladosť“ (Sloboda, 1988, s. 104). Potom sa spisovateľ vyjadruje k jedinej zbierke básní, ktorú vydal a následne k románu *Vernosť*. Zobrazuje aj vznik románu *Rozum* (viac v podkapitole 3.2.1). Posledné dielo, ku ktorému sa autor vyjadruje, je román *Stratený raj*. Románom chcel autor čitateľa „vystrašiť“, aby nikdy nezačal piť. „Moje varovanie však u istých recenzentov vyvolalo dojem, že útočím na spoločnosť, ktorá (hádám) akoby nevedela alkoholika vyliečiť – a hľa, Sloboda si z toho robí posmech“ (Sloboda, 1988, s. 132). Sloboda priznáva, že sám absolvoval liečenie dva razy, a preto vie, ako sa pitím mení

osobnosť. Sloboda priznáva, že román je „takmer dokumentárnym odrazom skúsenosti“, ktorú on s alkoholizmom a liečením má.

Okrem svojej tvorby sa zaoberá rôznymi úvahami napríklad o talentovanom a netaľentovanom spisovateľovi, uvažuje o funkcii rozprávky, filozoficky vysvetľuje pojmy ako mýtus (svoje názory konfrontuje s citátmi Kanta), rozdiel medzi lžou a pravdou a pod.

### 3.2.1 Autointerpretácia románu *Rozum*

Rudolf Sloboda sa po smrti otca v roku 1979 rozhodol napísať román o spisovateľovi. Román dostal názov *Rozum*. Autor v memoároch kladie dôraz na fakt, že hrdinom románu nemal byť on. Uvádza dôkaz, ktorý mu logicky vyplýva z textu: „Na konci knihy sa píše, že hrdina je opustený a bez priateľov, nemá kam ísť. Ja, ktorý som známy svojou nevyčerpatel'nou schopnosťou sedieť v kaviarni, ja, ktorý mám v každej krčme tisíc priateľov a som obľúbený, by som nemohol dať takúto vetu do diela, ktoré by bolo len o mne, kde by hrdina a ja bolo to isté indivídium. Aj doma mávam plno návštev. Samota je pre mňa cudzí pojem. V románe *Rozum* je však pointa, ono finále, založené na úplnej zabitosti hrdinu, na úplnom oddelení sa od priateľov, kolegov, rodiny atď.“ (Sloboda, 1988, s. 120 – 121). Autorovým cieľom bolo opísať neúspešného scenáristu, a hoci zobrazuje pocity z období života, keď kritika reagovala na jeho dielo negatívne až zdrvivúco a on mal pocit, že je „nula“, tieto pocity v jeho prípade neboli stále ako u hrdinu *Rozumu*. Autor zaradil dej do dedinského prostredia, čo bol pre čitateľov ďalší podnet pre analógiu medzi autorom a hrdinom románu. Autor spomína aj to, že dokonca niektorí jeho hostia v dome si prezerali nábytok či hudobné nástroje a porovnávali ich s opismi v románe. Aby sa Sloboda vyhol ďalším možným súvislostiam medzi jeho hrdinom a ním, snažil sa písať román v tretej osobe, ale nedokázal to. „Ale prvá osoba je najprirodzenejšia. Prídu na to raz čitatelia? Keď sa hovorí v tretej osobe, pripomína mi to texty kuchárskych kníh a iných populárnych publikácií...“ (Sloboda, 1988, s. 122). Po tom, ako autor napísal prvé dve strany, na ktorých pomenoval hrdinu Filip Kráľ, tieto strany zahodil, keďže s menom bol nespokojný. Sloboda v memoároch cituje zo svojho denníka, odkiaľ sa dozvedáme, že hlavného hrdinu paradoxne nazýva „Ja“. Otázkou je, či to je z dôvodu použitia spomínanej prvej osoby, prípadne nespokojnosti s menom, ktoré hrdinovi vymyslel, alebo autor predsa priznáva autobiografickosť románu.

Sloboda o hrdinovi románu hovorí ako o „robotníkovi na poli kultúry“, ktorý scenáre píše „na objednávku“ a musí sa podriaďiť „vkusu tých, ktorí jeho prácu posudzujú“ (Sloboda, 1988, s. 124). Hrdina zisťuje, že musí napísať ďalší scenár, lebo mu nestačia financie a ešte k tomu aj smúti za otcom, ktorý mu umrel (je to ďalšia autobiografická črta). Neprijíma ponuky na písanie nových scenárov, ponižujú ho, hoci doteraz ich prijímal bez problémov. Autor mal v úmysle v románe popísať niečiu prácu (proces hrdinovho písania scenára), aby čitateľom ukázal, že samotná práca na nejakom diele je zložitejšia, než výsledné dielo. Autor chcel zaujať čitateľa „odhalením týchto, inak nepozorovaných, nevedomých aktivít, ktoré na výsledok vplývajú, ale globálne sa o nich nevie“ (Sloboda, 1988, s. 123). Sloboda si však takýto popis tvorivého procesu sťažil podľa vlastných slov tým, že výslednú prácu jeho hrdinu spoločnosť v románe neuznala, hrdina nemal úspech a nevyslúžil si ani pochvalu, no pracoval ďalej. Sloboda však predsa veril, že vložený scenár nie je až taký zlý. „Hrdina síce vie, že jeho nový scenár je nanič, že ho píše zo zúfalstva, ale potajomky som ja, ako Sloboda, veril, že čitateľ nebude scenárom celkom sklamaný, a že teda bude hrdinu ľutovať aj za to, že nevie, aké dielo (toho Don Juana zo Žabokriek) vytvoril“ (Sloboda, 1988, s. 125 – 126). Autorov zámer však nevyšiel, keďže kritika pokladala vložený scenár za umelecky málo hodnotný, čím síce chcela len potvrdiť Slobodovo majstrovstvo napísať „samarinu“, ale prekazila tým autorov skutočný zámer, aby čitatelia ľutovali hrdinu, ktorý si nemal uvedomiť že jeho dielo je v skutočnosti dobré. Zaujímavým faktom v prípade vsunutého scenár Don Juan zo Žabokriek je, že hrdinovou inšpiráciou bolo liečenie v Luhačoviciach, ale on sám si neuvedomuje, že toto liečenie je zachytené v jeho scenári (takto chcel autor ukázať, ako niekedy v bezvýhodiskovej situácii, keď autor má „tvorivú krízu“, môže pomôcť vlastný život). Fakty okolo liečenia sú ďalším totožným prvkom autora s hrdinom románu, keďže Sloboda sa tiež liečil v Luhačoviciach. Autor tu priznáva, že zo svojho „autentického života transplantoval hrdinovi svoje zážitky z Luhačovic“ (Sloboda, 1988, s. 125). Je zaujímavé, ako tu autor potvrdzuje autobiografickú črtu, ale zároveň na tomto istom mieste píše, akoby na obhajobu: „Mám totiž skúsenosti z iných svojich románov, že nájdem tam autobiografický prvok – ale nie pri písaní – najskôr pri korektúrach“ (Sloboda, 1988, s. 125). Teda autor priznáva, že v jeho dielach sú autobiografické črty, ale nedostali sa tam zámerne, ako spomínané liečenie v Luhačoviciach. Je tu zaujímavá paralela, a to Rudolf Sloboda, ako autor románu, v ktorom vystupuje hrdina, ktorý píše scenár, do ktorého podvedome vkladá skutočnosti zo svojho života. Takto by sme mohli hovoriť o Rudolfovi Slobodovi, ktorý píše diela (Narcis, Šedé ruže, a pod.) a podvedome vkladá do nich skutočnosti zo svojho

života. Táto, do očí bijúca paralela, môže byť tiež dôkazom autobiografických črt v románe Rozum, no zároveň je tu autorova obhajoba v memoároch, kde vysvetľuje, že hrdina nevie o tom (je to podvedomé), že zážitky z liečenia vplývali na tvorbu scenára (akoby autor obhajoval seba, že keď píše a v diele sa objavia autobiografické črty, je to podvedomé, tak, ako u hrdinu románu Rozum).

Faktom je, že románu nemôžeme odprieť autobiografické črty. Či už ide o miesto deja, ktorým je Devínska Nová Ves, alebo o hrdinove problémy (vred, smrť otca a pod.), alebo hoci aj o maličkosti ako sú mená hrdinových psov (Uru a Šach). Všade nachádzame zhodu autorovho života s hrdinovým. Dokonca aj v menách, napríklad matkin druhý manžel sa volá Vinco (aj v románe) a spomína sa, že hrdina má meniny v jeden deň so svojím otcom (otec Rudolfa Slobodu sa volal Rudolf). To sú všetko fakty, ktoré potvrdzujú čitateľovi autobiografickosť. Ale je tu aj druhá strana románu. Ide napríklad o hrdinovu neveru (vyspal sa s Uršulou, s manželkou svojho kamaráta Jána Hodžu) alebo o jeho agresivitu voči manželke (neraz hrdina vyhlási, že jej dal pár faciek alebo ju kopol). Keby sa autor rozhodol písať autobiografický román, zobrazil by aj túto stránku svojej osobnosti? Mohli by sme uvažovať o dvoch odpovediach na položenú otázku. Jednak môžeme povedať, že hrdina nie je totožný s autorom. Hoci autor vykreslil zhodné fakty so skutočnosťou (mená, úmrtia, práca scenáristu a pod.), samotný dej, teda obsah románu nemusí byť totožný s realitou. Mohli by sme povedať, že autor použil tie isté „suroviny“, ale „uvaril“ niečo iné. V tomto prípade do úvahy prichádza spisovateľovo alter ego. O tejto možnosti hovorí aj kritika (viac v podkapitole 3.3). Druhou možnosťou je, že román je naozaj autobiografický a je „vylepšený“ vymyslenými udalosťami (napríklad to, že Uršula zabila svojho muža). Ak by bola táto možnosť riešením otázky, tak by sme našli aj príčinu autorovho popierania autobiografických črt v románe. Možno si pri písaní neuvedomil, nakoľko úprimný bol v románe (sám hovorí, že niektoré fakty vo svojich románoch, ktoré sú zhodné so skutočnosťou, vkladá podvedome a nachádza ich až pri korektúrach), a preto v reakciách na kritiku popieral, že hrdinom románu je on.

Sloboda spomína ďalší zámer románu, ktorý sa mu však nesplnil: Dielo čitateľa prijali z výchovného hľadiska ako priveľmi pesimistické bez „návodu“ na morálne správanie. Autor sa pritom snažil o opak. Súhlasí s tým, že v diele je veľa „holej pravdy“ a „drsného života“, ale to všetko je aj v skutočnom živote, nie len v knihách. „Mojím zámerom ozaj bolo opísať drsný život – ale hlavným cieľom bolo ukázať, že scenárista, hrdina Rozumu, nevedel a nemohol z tej pestrosti vlastného života nič použiť pri svojej tvorbe, to jest pri tvorbe scenára. Jeho osobná skúsenosť mala pre jeho prácu minimálny význam“ (Sloboda,

1988, s. 128). Toto je moment, kedy autor znovu popiera autobiografickosť hrdinových čít v jeho scenári (a teda aj autobiografickosť svojich diel) a tým potvrdzuje funkciu jeho podvedomia. Sloboda sa v románe snažil zobrazit' človeka, ktorý bol nútený robiť to, čo ho nenapľňa, dokonca je v rozpore s jeho túžbami. Chcel ukázať príklad na odcudzenie práce.

Zámer, ktorý autorovi vyšiel, bolo „zavádzanie“ čitateľa, ktorý si po prečítaní myslí, že príčinami hrdinovej neschopnosti písať sú rodinné problémy a neschopnosť prekonať žiaľ za otcom. Autor však tento „zlom“ v hrdinovom živote vysvetľuje tak, že mohol nastať hocikedy, nie je spätý s hrdinovým životom, „autori v istom období jednoducho nemôžu písať, i keby sa mali ako dobre. (A naopak, neznesiteľné podmienky niekedy zmobilizujú autorove sily.)“ (Sloboda, 1988, s. 125).

Sloboda v memoároch spomína aj istú diskusiu o svojom románe Rozum, v ktorom mu vyčítali, že takýto román, takýto typ literatúry sa dá ľahko napodobniť. Takéto „ponižovanie“ kritikou v očiach čitateľa sa autorovi nepáči a tvrdí, že kritik nemôže vedieť nakoľko ľahko určitý text vznikol. On vidí len výsledný produkt. Názor kritiky si autor transformoval do takejto sebaironie: „...ved' Sloboda píše iba to, čo zažije za rok, a potom zasa čaká na zážitky a zase ich proste zapíše...“ (Sloboda, 1988, s. 76). Autor v prípade literatúry, ktorá spočíva len v zapisovaní vlastných zážitkov, pokladá kritiku za zbytočnú, keďže by nepotrebovala odhaľovať „nadmyslové základy diela, niečo, čo musí autor dlho a úporne študovať, kým sa pustí do vlastnej práce...“ (Sloboda, 1988, s. 76).

Rudolf Sloboda v *Pokuse o autoportrét* reaguje na kritiku a vyjadruje sa k románu Rozum. Odmietá autobiografickosť svojho diela a odôvodňuje fakt, prečo v románe rozpráva v prvej osobe. Predsa však priznáva, že fakty okolo hrdinovho liečenia čerpal zo života (aj autor sa liečil v Luhačoviciach). Tvrdí, že jeho cieľom bolo v románe opísať neúspešného scenáristu a čitateľovi predstaviť tvorivý proces autora, aby mal čitateľ možnosť vidieť aj samotný proces, nie len výsledok (hotové dielo).

### **3.3 Reakcia kritiky na Slobodov román Rozum**

Najzaujímavejšími reakciami kritiky boli práve tie, ktoré sa týkali problematiky výskytu autobiografických čít jednak v románe ako celku, a jednak v konaní, charaktere či živote samotného hrdinu. Okolo hrdinu sa riešili otázky „totožnosti“ autora s ním, vzťahy medzi jeho „osobným, autorským, literárnym alter ego“ (Sloboda, 1988, s. 154). Vincent Šabík v doslove k Slobodovmu *Pokusu o autoportrét* hovorí, že jeho knihy sú „autobiograficky



zakotvené až do stotožnenia“ (Sloboda, 1988, s. 155). Spomínaný pojem alter ego (druhé Ja) je chápaný ako fiktívna osoba, duševne spriaznený človek, s ktorým vedieme vnútorný dialóg. Ide o myšlienkové a pocitové stotožnenie človeka s alter egom. V našom prípade ide o hrdinu románu Rozum, s ktorým sa autor stotožňuje v názoroch či reakciách, ale nie je to sám autor. Freud označuje druhé Ja ako id. Pod týmto pojmom myslí súbor vnútorných, subjektívnych zážitkov uložených v nevedomí. Ide o najhlbšiu „vrstvu“ osobnosti, ktorá nie je organizovaná a je nedostupná. (Hartl, 2004, s. 32 a s. 221) V súvislosti s týmto pojmom píše aj Zora Prušková o zmene tradičného epického hrdinu na „nášho hrdinu“ (teda na autentického hrdinu), ktorý vystupuje ako „mystifikačne a ironicky zosobnené alter ego“ (Prušková, 2001, s. 20).

Veľmi zaujímavé postrehy kritiky sa nachádzajú v Romboide z roku 1983, kde v článku „Kritici diskutujú o Slobodovom románe“ nachádzame podnetné vyjadrenia. Takýmto je príspevok *Vincenta Šabíka*, ktorý sa medzi inými zaoberá subjektivitou v románe Rozum, v ktorej vidí určitú autorskú koncepciu, podľa ktorej „fiktívny rozprávač, s ktorým sa autor bezprostredne stotožňuje, je súčasne jeho hlavnou postavou“. Práve takýmto spôsobom podľa neho autor dosahuje „totálnu autenticitu“ románu. Sloboda podľa Šabíka subjektivitu dosahuje tým, že „spredmetňuje v diele svoj osobný vzťah k svetu“, jeho úsilím je vytvoriť „plastický obraz života, skutočnosti nielen objektívne danej ale aj subjektívne prežívanej,...“ (Šabík, 1983, s. 14 – 16). Šabík v románe nevidí len tendenciu k subjektivizácii, ale aj k autobiografizácii a k autentizácii prózy (autentizácia v zmysle identifikácie skutočnosti v umeleckom texte s reáliami a faktami, ktoré už existovali pred vytvorením diela). Tvrdí, že Sloboda stavia na svojej skúsenosti: „Subjektívna autenticita vo vzťahu k realite je subjektivita autora, ktorý má odvahu spoliehať sa na svoju skúsenosť, bezprostredne sa vzdať svojmu zážitku reality, aby mohol reprodukovať umeleckú bezprostrednosť“ (Šabík, 1983, s. 18). Šabík sa ďalej vyjadruje, že Sloboda svoj príbeh v románe autobiograficky ohraničuje, teda ide o jeho vlastný životný príbeh, hoci román nemá formu denníka či autobiografie a nejde ani o memoáre. V románe sa však nachádza veľa identifikačných bodov s realitou. Aj napriek týmto faktom Šabík rozlišuje medzi literárnou a skúsenostnou skutočnosťou. V súvislosti s totožnosťou Slobodu so svojím hrdinom si kladie otázku, či „subjekt, o ktorom hovorí, keď hovorí, je ten istý ako ten, ktorý hovorí? Ten, kto rozpráva (v knihe), je ten istý, čo píše (v živote)?“ (Šabík, 1983, s. 20). Dochádza k záveru, že Sloboda sa práve o toto pokúša, teda o identitu autora a hrdinu (paradoxné je, že Sloboda sa vždy vyjadruje v opačnom zmysle). Šabík tvrdí, že takáto identifikácia autora s postavou je nemožná. Hoci hrdina nesie autobiografické črty

a v diele nachádzame biografické zhody, ony nenaznačujú len totožnosť, ale aj odlišnosť (napríklad miešanie autobiografických faktov s fiktívnymi prvkami). Takýmto spôsobom dochádza k záveru, že „v románe nerozpráva autor, ale fiktívny rozprávač (anonymné vedomie), ktorý má zhodné povolanie s autorom, takmer všetky životné reálie, spoločný osud, životné pravdy a predsudky, bolesti a radosti. Napriek tomu je rozprávač úplne samostatný románový hrdina, čo aj blízky autorovi a v identite s ním autor vyjadruje svoj vzťah k človeku, ktorý by tak rozprával (teda štylizuje)“ (Šabík, 1983, s. 21). V tomto ponímaní by sme znovu mohli hovoriť o alter egu, avšak Šabík ho nazval „anonymným vedomím“.

*Valér Mikula* sa k otázke odlišnosti autora (Slobodu) od rozprávača a od hlavnej postavy vyjadruje v diskusii jednoznačne. Podľa neho je takéto rozlišovanie umelé. „Ak povieme, že rozprávač nie je Sloboda, že je to nejaký iný autor, môžeme to chápať ako prejav taktu“ (Mikula, 1983, s. 26).

*Stanislav Šmatlák* v diskusii súhlasí s Mikulom a pokladá za zbytočné pristupovať k románu zložito. Tvrdí, že je zbytočné „hrať sa na schovávačku za kategórie subjektivity či autenticity“ a nemal by sa prozaikovi zazlievať fakt, že „píše o sebe, že sa schováva za postavu nejakého prozaického príbehu“ (Šmatlák, 1983, s. 26).

*Peter Zajac* tvrdí, že v románe *Rozum* ide o problém „ako sa správa o životnom úseku stáva umeleckým dielom“ (Zajac, 1983, s. 28). Teda súhlasí s autobiografickou črtou románu, dokonca ho radí do kategórie análovej prózy, teda podľa neho ide o zobrazenie ročného výseku zo života človeka.

*Pavol Palkovič* v diskusii nestotožňuje autora s rozprávačom. Pokladal by to za veľmi zjednodušené a prekonané chápanie literárneho diela..

V závere diskusie dostal priestor vyjadriť sa aj Rudolf Sloboda. Držal sa toho názoru, že dej je vymyslený a nie je zápisom autentických udalostí. Dokonca, čo sa postáv týka, použil pojem „fikcia“. (Sloboda, 1983, s. 32)

Sloboda popiera autobiografickosť svojej tvorby a tvrdí, že „recenzenti i solídni kritici veci podávajú tak, akoby poznali každý deň môjho života a mohli ho porovnávať s mojimi knihami“ (Sloboda, 1988, s. 137). Ale predsa v rozhovore s Veronikou Šikulovou, ktorý v memoároch uviedol namiesto epilógu, hovorí, že „každá literárna postava je vlastne sám autor“, keďže „autor nemôže písať o nikom inom, len o sebe“ (Sloboda, 1988, s. 144).

Tak isto, ako sa kritika rozchádza v interpretáciách románu *Rozum* (myslíme konkrétne otázku autobiografickosti a autenticity románu), aj samotné vyjadrenia Rudolfa Slobodu sú miestami protichodné. Zaujímavé však je, že Rudolf Sloboda s interpretáciami kritiky nie

je spokojný, o čom svedčí aj jeho „posledné slovo“ v diskusii v časopise *Romboid* a aj jeho vyjadrenia v *Pokuse o autoportrét* (viac v podkapitole 3.2.1). Takto sa čitateľ – laik rozhodne sám, či mu stačí jeho „interpretačné čítanie“, na základe ktorého vie zaujať stanovisko, alebo sa v prípade nejasností prikloní k názorom kritiky, prípadne samotného autora, ktorí mu uľahčia pochopenie diela. Takéto protichodné názory kritiky s autorom daného diela môžu byť pre čitateľa podnetné, keďže si môže rozšíriť obzory a zamyslieť sa nad príčinami takejto protichodnosti. Čitateľ má príležitosť zaujať stanovisko, prípadne dôjsť k ďalšej, vlastnej interpretácii.

### **3.4 Význam Slobodovej autointerpretácie v porovnaní s kritikou**

Rudolf Sloboda sám priznáva, že sa k svojim dielam zvykne vracat' a s odstupom času ich číta. Takýmto spôsobom sa z autora zároveň stáva aj príjemca, teda Rudolf Sloboda sa nachádza na oboch stranách modelu literárnej komunikácie (A=P, viac pozri podkapitolu 1.1). Práve napísanie *Pokusu o autoportrét* je dôkazom toho, že Rudolf Sloboda svoju tvorbu aj interpretuje. Takto ho vieme zaradiť aj do upraveného modelu metakomunikácie (pozri podkapitolu 1.3). Podľa modelu by sme teda mohli povedať, že Rudolf Sloboda je autor, ktorý vydáva román (je tvorca – autor v klasickom ponímaní). K tomuto umeleckému textu sa po rokoch vracia, s odstupom času ho číta (autor - príjemca vlastného diela) a následne vydáva svedectvo o svojom diele, vyjadruje sa k nemu, interpretuje ho, tvorí metatext (autor – interpret). Autorove vyjadrenia v *Pokuse o autoportrét* sa pre príjemcov literárneho vzdelania stávajú napríklad zdrojom autointerpretácií.

Príčiny vydania jeho memoárov („autobiografických esejí“) môžu byť rôzne. Podnetom mohla byť autorova potreba sebareflexie, prípadne potreba pravdivej výpovede (v zmysle reakcie na „nepravdivé“ postrehy kritiky), alebo potreba periodizovať svoj doterajší literárny vývin. V každom prípade pre príjemcov literárneho vzdelania majú rôzne formy autointerpretácie nezanedbateľný význam. Pre čitateľa, ktorý sa prvýkrát stretáva s tvorbou nejakého autora, môže byť práve takáto autointerpretácia smerodajná. Názory autora na vlastné dielo môžu čitateľa usmerniť, môže ísť o akýsi „návod“ na čítanie jeho diel. Čitateľ sa na tvorbu môže pozerat' úplne z inej strany, keď vie, aké literárne zdroje inšpirovali autora, a keď pozná autorov zámer, s ktorým sa môže, ale nemusí stotožniť.

V prípade tvorby Rudolfa Slobodu by bolo vyhlásenie, že autor písal len to, čo zažil, príliš jednoduché. Samozrejme, jeho dielam nemôžeme odoprieť autobiografické črty, ale

musíme brať do úvahy aj autorove vyjadrenia a reakcie na svoju tvorbu. Vzhľadom na to, že Rudolf Sloboda vo svojich memoároch väčšinou interpretuje svoje dielo z podnetu reakcie na kritiku, mohli by sme vyhlásiť, že práve interpretácie kritiky „donútili“ spisovateľa vydať takéto „svedectvo“ o svojej literárnej tvorbe. Autor sa možno cítil byť nepochopený a chcel dať veci na pravú mieru. Odlišnosť interpretácií spočíva väčšinou v ponímaní diela ako autobiografického. Kým kritika tvrdí, že Slobodov hrdina (napríklad v románe *Rozum*) je samotný autor, on to vyvracia a v memoároch sa snaží dokázať opak. Práve takýto odlišný pohľad čitateľa (v tomto prípade kritiky) a autora dokazuje odlišnosť pozície klasického čitateľa od pozície autora – čitateľa. To, čo bežnému čitateľovi a kritike môže byť z diela jasné, autor nemusí zbadáť, lebo mu chýba dostatočný odstup od diela. Ako príklad môžeme uviesť Slobodov zámer napísať „zlú“ poviedku *Oresteia*, ktorú však verejnosť prijala pozitívne, čo samotný autor nechápal. Až po rokoch, keď Sloboda znovu prečítal svoje dielo, uznal, že hoci je poviedka sentimentálna, má zaujímavý dej (viac v podkapitole 3.2). Môže však nastať aj situácia, keď si kritika vysvetľuje niektoré postrehy v diele úplne inak, buď zjednodušene alebo naopak, prehnane komplikovane (v porovnaní s autorovým zámerom). Napríklad v prípade Slobodových *Šedých ruží*. Kritika hovorí o románe ako o nadrealistickom, protináboženskom a ultraľavicovom. Autorovým cieľom bolo pritom len opísať obyčajného umelca (viac v podkapitole 3.2). Práve na týchto prípadoch vidíme význam autorovej interpretácie vlastného diela. Jednak má príležitosť s odstupom reagovať na svoju predošlú tvorbu, a jednak má možnosť reagovať na kritiku, či už súhlasne alebo nesúhlasne.

Pre čitateľa – laika sú autointerpretácie (napríklad konkrétne Slobodov *Pokus o autoportrét*) zdrojom informácií o autorových myšlienkach. Kým sa o autorovi, jeho živote a tvorbe dozvedá z rôznych monografií, autointerpretácia mu ponúka spoznať aj autorove pohnútky k napísaniu nejakého diela, jeho myšlienky, zámery a inšpiračné zdroje. Samozrejme, tak ako sa interpretácie autorov a kritiky líšia, tak sa môžu aj zhodovať, ale je to stále iný pohľad na to isté dielo. Na jednej strane pohľad autora na vlastné dielo (človek, ktorý dielo vytvoril a zinterpretoval), na druhej strane pohľad kritiky (človek, ktorý dielo len čítal, do procesu tvorby nevidí).

Prípád Rudolfa Slobodu je špecifický, keďže „tvrdohlavo“ popiera názory kritiky. Teda interpretácia kritiky sa líši od interpretácie autora, a to v zásadnej črte jeho tvorby, v autobiografickosti. Rudolf Sloboda sa nestotožňuje so svojím hrdinom v románe *Rozum*, kým kritika pokladá hrdinu za zhodného s autorom. V diskusii o románe sa kritika takmer jednoznačne zhodla v totožnosti autora s hrdinom, jedine Vincent Šabík tvrdí, že v románe

nerozpráva autor, ale fiktívny rozprávač (anonymné vedomie), teda nestotožňuje autora s hrdinom románu, ide skôr o autorovo alter ego (viac v podkapitole 3.3). Rudolf Sloboda sa o svojich hrdinoch vyjadruje vo svojom denníku takto: „Každý môj hrdina, nech je akokoľvek autobiografický, nie je Rudom Slobodom, pretože mnohé veci sa bojím napísať, a to hádam aj tie najdôležitejšie – tak aká autobiografia. To, čo používam zo svojho života pre tvorbu, nie je o nič viac ako modelka pre maliara. Ja sám sebe som si modelkou“ (Sloboda, 2002, s. 142). Teda aj keď si Rudolf Sloboda je vedomý zhodných čít svojich diel so životom, nehovorí o autobiografii, zásadne ju popiera.

## Záver

V bakalárskej práci poukazujeme na **autora v pozícii recepcného subjektu**, teda príjemcu a následného interpreta vlastného umeleckého textu. Autor sa stáva čitateľom svojho textu z rôznych príčin. Automatickú pozíciu čitateľa svojho diela nadobúda už pri korektúrach diela. Mnoho autorov sa však k svojim textom vracia po určitej dobe, keď svoju tvorbu už dokážu čítať s odstupom a získavajú nový pohľad na svoj text. Pre nás sa však zaujímavou stáva pozícia **autora ako interpreta vlastného textu**. V tomto prípade ide o to, že autor interpretuje svoje dielo, stáva sa tvorcom metatextu, teda produkuje autointerpretácie. Čitateľovi – laikovi a kritike ponúka určité svedectvo o svojej tvorbe. Autora v tejto pozícii nezaraďujeme do modelu metakomunikácie len na ľavej strane ako tvorcu umeleckého textu, ale sa stáva aj príjemcom svojho textu a zároveň tvorcom metatextu. Autori majú **rôzne príčiny interpretovať** svoje diela. Môže ísť o reakciu na kritiku, o vysvetlenie okolnosti vzniku diela, o potrebu určitej sumarizácie svojej tvorby (napríklad vo forme memoárov), alebo to môžu byť aj ideologické príčiny.

Takéto **autointerpretácie môžeme deliť** z hľadiska rôznych kritérií. Keď sa autor o svojej tvorbe, napríklad o nejakej básni, vyjadruje v rámci inej básni, tak z hľadiska umiestnenia interpretácie hovoríme o vnútornej interpretácii. Častejšie sa však stretávame s tzv. vonkajšou interpretáciou, ktorú ďalej delíme na základe rôznych kritérií. Ide napríklad o kritérium formy interpretácie, kde rozlišujeme rozhovor, memoáre, polemiku, predslov či doslov k dielu a denník. Ďalším kritériom môže byť podoba interpretácie, a to celistvá alebo fragmentárna. Kritériom delenia autointerpretácií môže byť aj chápanie autointerpretácie ako reakcie. V rámci tohto kritéria rozlišujeme obrannú a ospravedlňujúcu autointerpretáciu. Na všetky spôsoby delenia v práci uvádzame príklady, čo dokazuje, že tento jav nie je ojedinelý v slovenskej literatúre v 2. polovici 20. storočia.

Skúmanie autointerpretácie (z pozície čitateľa) je dôležité z hľadiska pochopenia zámeru autora a prípadného objasnenia takých pasáží v texte, ktoré sú čitateľovi nejasné, no autor presne vie, prečo ich tam vložil. Na druhej strane (z pozície autora) autointerpretácie dávajú možnosť žijúcim autorom reagovať na kritiku a vysvetliť nejasnosti okolo vzniku či zámeru diela. Pohľad autora určitého diela a čitateľa (laika alebo kritiky) na dané dielo sa líši. Aj keď výsledkom ich interpretácie môže byť podobné hodnotenie diela (negatívne alebo pozitívne), autor je stále tým subjektom, ktorý dielo

nielen čítal, ale aj písal a čitateľ je subjektom, ktorý dielo „len“ čítal. Samotný proces tvorby je čitateľovi neznámy. Autorovo kódovanie sa teda v princípe zhoduje s dekódovaním vlastného diela, kým u čitateľa badať napríklad vplyv spoločenských kontextov alebo odlišnosť v „nasmerovaní“ kódovania a dekódovania. Takáto odlišnosť pozície klasického čitateľa od pozície autora – čitateľa môže byť príčinou **rozdielneho pohľadu čitateľa a autora na to isté dielo** (napríklad odlišná interpretácia kritiky a autora nejakého konkrétneho diela). To, čo bežnému čitateľovi a kritike môže byť z diela jasné, autor nemusí zbadáť, lebo mu chýba dostatočný odstup od diela, naopak, niektoré pasáže môže objasniť práve autor, lebo disponuje poznaním pozadia vzniku danej myšlienky, situácie či udalosti v diele. V určitých rozhovoroch alebo memoároch autora dostáva čitateľ odpovede na nevyriešené otázky. Vyjadrenie autora môže byť usmernením čitateľa, určitou cestou k „dekódovaniu“ diela. Pre čitateľa, ktorý sa prvýkrát stretáva s tvorbou nejakého autora, môže byť práve takáto autointerpretácia dokonca smerodajná. Názory autora na vlastné dielo môžu čitateľa usmerniť, môže ísť o akýsi „návod“ na čítanie jeho diel. Čitateľ má možnosť reflektovať tvorbu z úplne inej strany, keď vie, aké literárne zdroje inšpirovali autora, a keď pozná autorov zámer, s ktorým sa môže, ale nemusí stotožniť.

Pozíciu autora ako čitateľa a interpreta vlastnej tvorby podrobne sledujeme na Rudolfovi Slobodovi. Patrí medzi autorov, ktorí reagujú na kritiku práve tým, že podávajú svedectvo o svojej tvorbe, ktorú interpretujú. Na príklade Rudolfa Slobodu dokazujeme výskyt autointerpretácií, ktoré vznikli ako nesúhlasná reakcia na interpretácie kritiky.

**Význam autorovej interpretácie vlastného diela** vidíme v príležitosti autora s odstupom času reagovať na svoju predošlú tvorbu, a jednak reagovať na kritiku, či už súhlasne alebo nesúhlasne. Pre čitateľa sú autointerpretácie zdrojom informácií o autorových myšlienkach. Kým informácie o autorovi, jeho živote a tvorbe sú čitateľovi prístupné z rôznych monografií, jedine autointerpretácia mu ponúka spoznať aj autorove pohnútky k napísaniu nejakého diela, jeho myšlienky, zábery a inšpiračné zdroje.

## Použitá literatúra

- ANDRUŠKA, P. 1987. Rozhovor s Jánom Beňom. In Slovenské pohľady. 1987, roč. 103, č. 9, s. 5 – 13.
- ANDRUŠKA, P. 1986. Rozhovor s Milanom Lajčiakom. In Slovenské pohľady. 1986, roč. 102, č. 3, s.12 – 17.
- ANDRUŠKA, P. 1986. Rozhovor s Pavlom Koyšom. In Slovenské pohľady. 1986, roč. 102, č. 4, s. 16 – 23.
- COMPAGNON, A. 2006. Démon teórie. Bratislava: Kalligram, 2006. 314 s. ISBN 80-7149-804-1.
- ECO, U. 1995. Interpretácia a nadinterpretácia. Bratislava: ARCHA, 1995. 146 s. ISBN 80-7115-080-0.
- HARTL, P. – HARTLOVÁ, H. 2004. Psychologický slovník. Praha: Portál, 2004. 774 s. ISBN 80-7178-303-X.
- CHMEL, R. 1985. Úvahy a vyznania. Bratislava: SMENA, 1985. 125 s.
- JURÍK, L. 1986. Rozhovory /o literatúre/. Bratislava: SMENA, 1986. 208 s.
- LAHOLA, L. 1967. O krajných situáciách a kríze literatúry. In Slovenské pohľady. 1967, roč. 83, č. 12, s. 149 – 151.
- LAJČIAK, M. Oblúk rokov. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967. 210 s.
- LANGEROVÁ, V. 1992. Na slovo s Petrom Pišťankom. In Slovenské pohľady. 1992, roč. 108, č. 2, s. 32 – 39.
- LESŇÁK, R. 1982. Literárne dielo a čitateľ. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982. 272 s.
- LIBA, P. 1987. Čitateľ a literárny proces. Bratislava: TATRAN, 1987. 390 s.
- MARČOK, V. 1967. Človek v živote a v literatúre. In Slovenské pohľady. 1967, roč. 83, č. 8, s. 6 – 11.
- MIHÁLIK, V. 1986. Básne (2). Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 352 s.
- MIKO, F. 1989. Aspekty literárneho textu. Nitra: Pedagogická fakulta, 1989. 208 s. ISBN 80-85183-00-5.
- MIKULA, V. 1988. Na slovo s Rudolfom Slobodom. In Slovenské pohľady. 1988, roč. 104, č. 4, s. 79 – 88.
- MISTRÍK, J. 1969. Úprimne filozofujúci Sloboda. In Slovenské pohľady. 1969, roč. 85, č. 2, s. 82 – 87.



- MŇAČKO, L. 1990a. Súdruh Münchhausen. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. 312 s. ISBN 80-220-0256-9.
- MŇAČKO, L. 1990b. Oneskorené reportáže. Bratislava: LITA, 1990. 152 s. ISBN 80-219-0143-8.
- MŇAČKO, L. 1990c. Ako chutí moc. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. 208 s. ISBN 80-220-0171-6.
- PETRÍK, V. 2000. Autocenzúra druhých a ďalších vydaní kníh v päťdesiatych rokoch. In Slovenská literatúra. 2000, roč. 47, č. 3, s. 220 – 235.
- PLUTKO, P. 1992. Autor umeleckého diela. Nitra: Pedagogická fakulta, 1992. 108 s. ISBN 80-85183-75-7.
- POPOVIČ, A. a kol. 1981. Interpretácia umeleckého textu. Bratislava: SPN, 1981. 165 s.
- POPOVIČ, A. 1983. Komunikačné projekty literárnej vedy. Nitra: Pedagogická fakulta, 1983. 167 s.
- POPOVIČ, A. – MIKO, F. 1978. Tvorba a recepcia. Bratislava: Tatran, 1978. 386 s.
- PRUŠKOVÁ, Z. 1990. Od Narcisa k Rozumu (alebo niekoľko poznámok k Slobodovej stratégii seba prijatia). In Slovenské pohľady. 1990, roč. 106, č. 9, s. 44 – 57.
- PRUŠKOVÁ, Z. 2001. Rudolf Sloboda. Bratislava: Kalligram, 2001. 127 s. ISBN 80-7149-395-3.
- ROSENBAUM, K. 1986. Jubileum Milana Lajčiaka. In Slovenské pohľady. 1986, roč. 102, č. 4, s. 78 – 83.
- SEDLÁK, I. a kol. 2009. Dejiny slovenskej literatúry. Martin: VMS, 2009. 785 s. ISBN 978-80-7090-945-4.
- SLOBODA, R. 1988. Pokus o autoportrét. Martin: Slovenský spisovateľ, 1988. 160 s.
- SLOBODA, R. 1990. Rozum. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. 264 s. ISBN 80-220-0254-2.
- SLOBODA, R. 2002. Z denníkov. Bratislava: SLOVENSKÝ TATRAN, 2002. 486 s. ISBN 80-222-0504-4.
- ŠABÍK, V. a kol. 1983. Kritici diskutujú o Slobodovom Rozume. In Romboid, 1983, roč. 16, č. 1, s. 14 – 32.
- VARGA – GBELSKÝ, J. 2010. Názov literárneho diela. In Romboid. 2010, roč. 45, č. 1, s. 59 – 67.