

Trauma a pamäť augusta 1968 v súčasnom slovenskom románe

DOBROTA PUCHEROVÁ

Ústav svetovej literatúry SAV

ABSTRAKT

Štúdia využíva analytické nástroje teórie naratívu traumy a postmodernej historiografie na interpretáciu súčasných slovenských románov, ktoré tematizujú kolektívnu traumy augusta 1968 (Rankov, Krištúfek, Grendel, Klimáček, Baláž). Predmetom skúmania sú dilemy historického, resp. spoločenského románu o socializme v súčasnom kontexte, v ktorom sa udalosti augusta 1968 stali azda najviac remedializovaným príbehom minulosti, akými „miestom pamäte“ (česko)slovenskej identity. Štúdia analyzuje literárne postupy a ideologické predpoklady týchto románov, v ktorých vzniká napätie medzi históriou a fikciou a zároveň medzi terapeutickou, ideologickou a umeleckou rekonštrukciou histórie.

Teória traumy vychádza z Freudovej teórie psychoanalýzy, podľa ktorej usporiadaním (často nepochopiteľného) traumatického zážitku do štruktúrovaného naratívu získava pacient od zážitku odstup a dokáže sa cezeň preniesť. Klinická teória traumy vznikla v sedemdesiatych rokoch 20. storočia v USA pri liečení veteránov vojny vo Vietname. Interpretácia umeleckej literatúry v kontexte teórie traumy vstúpila do literárnej vedy v deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Literatúra traumy má nielen terapeutický, ale aj estetický zámer, teda ide o umeleckú konštrukciu s vysokou mierou vedomej manipulácie. Tematizuje najmä kolektívne alebo tzv. kultúrne traumy, ktoré sú vnímané ako „nečakane a deštruktívne narušujúce identitu spoločnosti“ (Alexander 2004, 10). Podľa Jeffreyho Alexandra kolektívna trauma nie je prirodzenou reakciou spoločnosti na utrpenie, ako by sa mohlo zdať, pretože kolektívne identity nie sú prirodzené, ale kultúrne vytvorené. Kolektívna trauma „nie je výsledkom toho, že istá skupina pociťuje bolesť“ (10), ale vzniká pomocou naratívov, „musí byť imaginovaná, aby vznikla“ (10). Literatúra tak aktívne vstupuje do procesu vytvárania kultúrnej pamäti o kolektívnom utrpení, ktorá sa pomocou naratívov prenáša z generácie na generáciu. Kolektívna pamäť, ako vysvetľuje Alexander, totiž nie je statický archív spomienok, ale aktívny proces reinterpretácie a vytvárania skupinovej identity. Literatúra je zároveň aj spôsobom vysporiadavania sa s traumou. Paradoxom kolektívnej traumy je, že spoločnosť sa s ňou vysporiadava neustálym pripomínaním. Je to skúsenosť, cez ktorú sa spoločnosť potrebuje preniesť, ale zároveň ju nechce zabudnúť, čím chce preventívne zabezpečiť, že udalosť, ktorá traumou spôsobila, sa už nezopakuje.

je. Neustálou reprodukciou príbehu kolektívnej traumy sa zároveň udržuje „status“ tejto spomienky ako „národnej traumy“ (Smelser 2010, 38–39).

Slovenský román sa začal v posledných rokoch vysporiadavať s kolektívnymi traumami obdobia socializmu formou dejinnej reflexie. Ako príklad uvedieme inváziu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa 21. augusta 1968, ktorá sa po roku 1989 stala v kultúrnom diskurze asi najreprodukovanejším naratívom traumy, práve preto, že predtým sa o nej nesmeli hovoriť ako o traume. Táto udalosť bola označená ako násilné prerušenie európskej a demokratickej identity ČSSR, ktorá sa prejavila v roku 1968 ideologickým uvoľnením nazývaným ako „Pražská jar“. Stala sa kľúčovým zdrojom alebo „miestom pamäti“ (Nora) postsocialistickej (česko)slovenskej identity, ktorá sa definovala bojom proti totalite a orientáciou na Západ a bola reflektovaná v médiách, umení a verejných diskusiách. Takáto remediácia historickej udalosti solidifikuje kultúrnu pamäť, čím stabilizuje a ikonizuje isté naratívy minulosti (Erll 2010, 393). Vplyv remediácie na pamäť ukazuje, že médiá neodzrkadľujú, ale konštituujú realitu a pre individuálneho človeka sú možné iba tie spomienky, pre ktoré kultúra poskytne vonkajšiu podporu (Neumann 2010, 339).

Podľa Alexandra naratív kolektívnej traumy vysvetľuje alebo sa pokúša odpovedať na otázky A) čo sa stalo, B) kto boli obeť, C) aký vzťah majú obeť k publiku/recipientovi naratívu (t. j. otázka identifikácie s obeťami), a D) kto je za to zodpovedný (Alexander 2004, 13–15). Takáto reprezentácia traumy vytvára tzv. „autoritatívny naratív spoločenského utrpenia“ (15). Odpovede na tieto otázky však nikdy nebudú jednoznačné, zdôrazňuje Alexander, pretože „v spoločenskej praxi rečové akty nikdy nie sú bez mediácie... ale sú sprostredkované cez inštitucionálne arény“ (náboženské, estetické, legálne, politické atď.) (15). Otázka či a verzia histórie bude dominovať, preto závisí od spoločenského vplyvu inštitucionálnych diskurzov, ako aj od „efektívnosti špecifického média kultúrnej pamäti“ (Neumann 2010, 339).

Táto štúdia si kladie otázku, ako autori románov pristupujú k spoločenským traumám bez toho, aby vytvárali ideologický naratív „boja dobrých a zlých“, ale zároveň prispievali k celospoločenskému vysporiadaniu sa s minulosťou. Ako píše autori o udalosti augusta 1968 tak, aby ich verzia minulosti bola presvedčivá? Môžu mať „podvrtné“ naratívy terapeutický účinok? Ako pracujú autori s nánosmi reprodukcií tohto príbehu a zároveň vytvárajú priestor na nové interpretácie? Na aké ciele používajú vlastnú imagináciu pri rekonštrukcii traumatickej minulosti a do akej miery reproduktujú spoločensky prijaté naratívy? Sú predpoklady mimetického realizmu najvhodnejšie pri opisovaní traumatickej minulosti?

PÁTOS A NOSTALGIA POSTSOCIALISTICKÉHO REALIZMU: VILIAM KLIMÁČEK, *HORÚCE LETO 68*

Román Viliama Klimáčka *Horúce leto 68* (2011) je paradigmatickým príkladom konštrukcie kolektívnej traumy v zmysle Alexandrovho tvrdenia, že „kolektívne utrpenie... musí byť imaginované, aby vzniklo“ (pozri vyššie). Základným zámerom románu je vytvoriť dokumentárny záznam o kolektívnej traume vyvolanej inváziou vojsk Varšavskej zmluvy do ČSSR a o následnej emigrácii, ktorá drasticky narušila osobné, rodinné a kolektívne identity. Ako autor vysvetľuje v doslove aj inde, román

vznikol na základe rozhovorov s kanadskými Slovákami, ktorí emigrovali v roku 1968, ako aj autorovho vlastného svedectva. Tento dokumentárny charakter románu autor-rozprávač neustále zdôrazňuje autorským komentárom, čím chce legitimizovať faktografickú hodnotu vypovedaného. Dokumentárna hodnota naratívu sa však neustále dostáva do napätia s autorovým interpretačným zámerom. Toto sa deje hlavne pomocou emócií, ktoré majú vysvetľovať význam príbehu najmä mladšiemu čitateľovi, ktorý udalosti nezažil. Vstup sovietskych vojsk do Bratislavy je jedným z takých momentov:

Konečne z éteru znejú tie známe slová, ktoré dodnes vedia dojať tisícky ľudí vrátane autora tejto knihy. ... Všetka krv, ktorú Rusi vyliali v bojoch o Bratislavu roku 1945 a za ktorú im boli ľudia vďační, sa v jednej sekunde premenila na krištáľovo číru nenávisť. Toto nezabudnú ešte mnohé generácie (Klimáček 2011, 63–64).

Silné emócie sú však aj zdrojom páťosu a sentimentality, ktoré môžu poškodiť presvedčivosť naratívu. Román *Horúce leto 68* je celý vystavaný na jednoznačných emóciách, význam príbehu je už vopred určený rozprávačom ako boj dobrých a zlých. Takýto schematický román, s vetami ako „Sme národ odsúdený na nežnosť. Taký sa ľahko okupuje“ (65) pripomína socialistický realizmus, ako poznamenal aj Martin Kasarda: v Klimáčkovom post-socialistickom realizme sú postavy dobré alebo zlé podľa toho, aký majú vzťah ku Komunistickej strane. Disidenti sú jednoznačne dobrí ľudia s dobrými rodinnými vzťahmi; komunista z presvedčenia je nielen eštébácky donášač, ale aj neverný manžel; tieto významy autor-rozprávač predkladá explicitne, napríklad: „Lajoš, všetkými ohňami zocelená sviňa“ (71). V tomto zmysle *Horúce leto 68* nemožno čítať ako dokumentárny román, ale ako fikciu odohrávajúcu sa na pozadí historických udalostí.

Román *Horúce leto 68* je súčasťou oficiálneho kultúrneho diskurzu o roku 1968. Je sledom mnohokrát opakovaných obrazov a príbehov, ktoré interpretuje v duchu spoločensky prijatého naratívu a spĺňa všetky znaky kolektívneho naratívu traumy, ako ich vymedzuje Alexander. Protagonisti aj antagonisti sú jasne definovaní. V texte vystupujú iba hrdinovia – tí, ktorí sa morálne vzopreli totalitnej moci – a antihrdinovia, teda kolaboranti s mocou. Príbeh zároveň navodzuje čitateľovu spoluúčasť tým, že mu dovoľuje, aby sa imaginárne identifikoval s postavami, a vyvoláva katarziu (Alexander 2004, 15). Podľa Astrid Erll je to však tzv. „antagonistický spôsob“ písania historického románu typický pre vojnové romány: pamäť istej skupiny je legitimizovaná, kým verzie minulosti vyjadrené členmi konfliktnej kultúry sú dekonštruované ako falošné (Erll 2010, 391). V románe napríklad nevystupujú žiadni komunisti z presvedčenia, ktorých príbeh by bol legitimizovaný ako súčasť kolektívnej pamäti, alebo ľudia, ktorí sa z rôznych dôvodov rozhodli žiť svoje životy na Slovensku napriek okupácii, ba ani sovietski vojaci, ktorí prišli na Slovensko v rámci okupačného vojska.¹ Román nekladie otázky o minulosti, ale prináša pripravené odpovede. To môže vytvárať pozitívne pocity u istej skupiny čitateľov, ale zároveň kreslí schematický obraz histórie. Zodpovednosť za históriu je prenechaná Sovietskemu zväzu; Slováci sú vykreslení ako nevinné obeť histórie, ako „národ odsúdený na nežnosť“ (pozri vyššie), ktorých utrpenie morálne očisťuje, kým Sovietsky zväz je monolitický nepriateľ, kto-

rého predstavujú „široké tváre, ázijské črty, šikmé oči“ (Klimáček 2011, 61) sovietskych vojakov, teda tváre prezentované ako cudzie (výrazne ne-Európske) a nečitateľné. Ako vysvetľuje Astrid Erll, takéto jednoznačné písanie histórie nevytvára možnosť pre analýzu a len potvrdzuje prijaté významy. Paradoxom je, že ak sa význam kolektívnej traumy stabilizuje a uzavrie, prestane sa o nej rozprávať a existuje tu nebezpečenstvo, že sa na traumou a na to, čo ju spôsobilo, zabudne (Erll 2010, 389). Katarzia, ktorú román na konci vyvoláva – vychádzajúca z poznania, že láska a priateľstvo napokon zvíťazia nad nenávisťou – je príjemná; otázkou však je, nakoľko je produktívna pre terapeutickú analýzu histórie.

POSTSOCIALISTICKÁ TRAGIKOMÉDIA:

ANTON BALÁŽ, *LEN JEDNA JAR*

Román Antona Baláža *Len jedna jar* (2013) opisuje obrodný proces na Slovensku v roku 1968, ktorý vošiel do histórie ako Bratislavská jar a vyvrcholil traumatickými udalosťami v auguste. Román dokumentuje najdôležitejšie udalosti tohto obdobia a zároveň ich interpretuje pre čitateľa, ktorý ich nemá v živej pamäti. Namiesto nostalgie je však základným nosným prvkom románu ironia, čím príbeh získava kritický odstup od historických udalostí a vzniká priestor na analýzu. Podobne ako úspešné české filmové komédie o období normalizácie *Len jedna jar* využíva situačnú komiku a erotiku ako ústredný naratívny motív. Komunistická represia je metonymicky evokovaná cez tému potlačania sexuality a rok 1968 je vykreslený ako prelomový v oblasti ideového, tvorivého a sexuálneho oslobodenia. Toto oslobodenie je však na rozdiel od Klimáčka neustále ironizované a spochybňované:

– Len chcem vytiahnuť z vrecka kľúče. Predvediem sólové číslo *Ako odzvoníme totalite*. Čo na to povieš?

Daniel sa musí zasmiať.

– Dobrý nápad. Ale vieš čo, kámo. Ešte to odložme. Ja mám práve rozrobenú diplomovku o všetkých totalitách v dejinách. Chcem ju na jeseň obhájiť, potom si z témy urobiť doktorát, potom dizertáciu, možno aj kandidatúru. Možno by mi to vyneslo aj pozvanie prednášať na niektorú západnú univerzitu. Prinajhoršom aspoň do Moskvy (Baláž 2013, 240).

Román nemá ambície vytvoriť mýtický príbeh (Erll 2010, 391) o Bratislavskej jari 1968 (zreteľný napríklad z obrovskej remediácie fotografie Ladislava Bielika, kde nastavuje hlavni tankového dela rozhalenú hrud'), podľa ktorého sloboda bola tá najvyššia hodnota, pre ktorú boli účastníci Bratislavskej jari ochotní zomrieť. Odmieťa heroizovať nielen svojich fiktívnych hrdinov, ale aj historické postavy ako Alexander Dubček, ktoré vykresľuje cez vnímanie postáv v ľudských, intímnych rozmeroch. Opisuje drobné protestné gestá medzi študentmi a umelcami, ktoré však nemajú potenciál nič zásadne zmeniť a vykresľuje ľudské slabosti ako potreba vlastného komfortu, sexuálne či materiálne túžby, strach alebo túžba po sláve a uznaní, ktoré sa stavajú do cesty ideálu slobody. V tomto zmysle *Len jedna jar* nerozdeľuje postavy na protagonistov a antagonistorov tak striktne ako *Horúce leto 68*. Napriek tomu evidentne má terapeutický zámer, pretože umožňuje čitateľovi, aby sa identifikoval s posta-

vami – „obyčajnými“ mladými ľuďmi hľadajúcimi lásku, ktorých nádeje na slobodný život sa skončia sklamaním.

Významným gestom je zahrnutie príbehu židovky Anity, ktorá prežila Osvieňčim a vracia sa na Slovensko z emigrácie. Anitin príbeh porovnáva fašizmus (ktorý sa iba začína reflektovať v slovenskom kultúrnom diskurze)² so socializmom, čím zdôrazňuje násilný charakter socializmu a predznamenáva traumu, ktorú spôsobí augustová invázia a normalizačná politika v Československu:

Stále sa bojím vašich úradov. Nemôžem zabudnúť na tie, ktoré nám prikázali nosiť žlté hviezdy...Viem, že je to teraz iné, ale možno je to iné len na chvíľu, ľudskosť skoro vždy zasa vystrieda neľudskosť, o tom ste sa už aj vy za komunizmu presvedčili (Baláž 2013, 72–73).

Román je presýtený dobovými detailmi a vnútornými monológmi postáv, v ktorých sa rozprávač trochu nešikovne pokúša objasňovať a hodnotiť politické udalosti týchto dní. Tieto úvahy nie sú príbehotočné a signalizujú interpretačný zámer rozprávača. Príbeh má zjavne svoju vlastnú revizionistickú agendu: tou je zdôrazňovanie významu slovenských činiteľov v obrodnom procese a celkový obraz udalostí, ktoré akoby sa odohrávali iba na Slovensku. Sústreďuje sa iba na slovenské politické osobnosti, zdôrazňuje vznik Československej federácie, v ktorej Bratislava nadobudla dôležitosť, a pokúša sa refokalizovať centrum obrodeneckého procesu z Prahy do Bratislavy:

Podľa našej televízie to vyzerá tak, že všetko sa deje len v Prahe. Pre svet je to Pražská jar. Aj keď Dubček je Slovák a revolúciu prišiel robiť do Prahy z Bratislavy. Či nie? (124)

Takýto selektívny spomienkový naratív poukazuje na spoločenskú dimenziu osobnej pamäte. Spomienky však nikdy nie sú objektívne, lebo, ako vysvetľuje Dominic LaCapra, sú vždy už textualizované, teda pamäť nám nedokáže poskytnúť prístup k objektívnej minulosti (LaCapra 1985, 128). Román nereflektuje na proces spomínania a štruktúrovania spomienok do príbehu, je napísaný mimetickým štýlom, ktorý si nárokuje na historickú referenčnosť. Z tohto dôvodu nedokáže vstúpiť do zaujímavejšej diskusie o procese spomínania, vytvárania kolektívnej pamäti a kolektívnej slovenskej národnej identity a stáva sa ideologickým, teda presadzujúcim jednu dominantnú víziu na úrok iných: t. j. víziu Slovákov ako žijúcich svoj samostatný život bez Čechov a bojujúcich svoj vlastný boj proti totalite.

HISTORIOGRAFICKÁ METAFIKCIA: PETER KRIŠTÚFEK, *DOM HLUCHÉHO*

Peter Krištúfek vo svojom monumentálnom románe *Dom hluchého* (2012) spracúva slovenskú históriu od polovice tridsiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť. Ako autor vysvetľuje v úvode, jeho prvotnou inšpiráciou bola rodinná história, konkrétne osud jeho starého otca, ktorý bol vojenským pilotom za Slovenského štátu. O tejto skutočnosti sa autor dozvedel náhodou, až 20 rokov po jeho smrti.

Román vznikol na základe 6-ročného dejinného výskumu, pri ktorom autor nashromaždil veľké množstvo archívneho materiálu. Je to história, ktorú autor neprežil

a snaží sa ju rekonštruovať na základe svojej rešerše. Román je sledom epizód, anekdot a výjavov, ktoré zjavne nevznikli v spisovateľovej imaginácii, ale sú odpozorované z historických zdrojov a umeleckých materiálov. Text je zároveň popretkávaný historickými (alebo historicky sa tváriacimi) dokumentmi. V tomto zmysle román vznikol podobne ako školská slohová práca 10-ročného autora na tému Slovenské národné povstanie: autori „Stará mama... vytiahla zopár typických príhod, šikovne odpozorovaných z dobových kníh a filmov, ja som ich spísal, dostal som v škole pochvalu a jednotku a všetci boli spokojní“ (Krištúfek 2010, 8).

Táto derivatívnosť je jedna z výhrad kritiky: „Zo slovenskej literatúry vypožičaných, niekedy az doslovne prebratých motívov nájdeme v knihe viac“ (Barborík 2014, 42). Krištúfek sa však netají týmto spôsobom písania. Naopak, neustále ho zdôrazňuje:

Nuž áno, ak mám veriť historkám z krásnej literatúry – keď sa dievčaťu z lepšej rodiny podarilo splodiť dieťa, poslali ju k príbuzným, podľa možnosti niekam ďaleko. No a keď sa vrátila, dieťa vychovávali ako jej malého súrodenca. Niektoré veci sa už nikdy nedozviem – o to väčšmi si ich však môžem domýšľať (Krištúfek 2010, 33).

Krištúfek tu pracuje s postmoderným chápaním histórie a literatúry ako rovnocenných diskurzov, ktoré zapisujú a interpretujú históriu. Toto chápanie vychádza z postmodernej krízy historiografie a straty viery v existenciu objektívnej historickej pravdy; namiesto faktografickosti sa zdôrazňuje naratívny charakter historiografie (White 1978). Historiografia a literatúra sú zároveň súčasťou tejto minulosti, ktorá sa neustále formuje a je v procese písania. Podľa postštrukturalizmu minulosť poznáme iba zo zaznamenaných príbehov, ktoré vychádzajú z ďalších textov: udalosti minulosti sú navždy stratené, existujú iba ich záznamy, ktoré sú samy osebe už interpretáciami (Belsey 1980, 46; LaCapra 1985, 128). Krištúfek neustále poukazuje na tento textuálny, derivatívny charakter histórie a pamäti tým, že jednak preberá svoje príbehy z iných textov a palimpsestovo ich prepisuje a jednak neustále zdôrazňuje nespoľahlivosť ľudskej pamäti aj historických záznamov a z nej vyplývajúcu „tekutosť“ histórie. Opisuje, ako funguje pamäť: naše vlastné spomienky sa miešajú s obrazmi z televízie alebo fotografií, no my už nevieme rozlíšiť, ktoré sú „skutočné“ a ktoré odpozorované:

Známe dobové zábery sa radi [sic.] vplietajú do spomienok. Vždy tá istá slnečná ulica. Občas na ňu sprchne, alebo ju zasype sneh (Krištúfek 2010, 101–102).

Ako píše Barborík, „rozprávač to iste nikomu neukradol, ale pôvodné to rozhodne nie je“ (Barborík 2014, 40). Podľa Barboríka je z románu príliš cítiť, že je založený na historiografickom výskume, chýba mu autorov „osobný vzťah k veciam vlastného prozaického sveta... dotyk, ktorý dáva rozprávaniu osobný zmysel a presvedčivosť“ (43). Podľa Krištúfkovho postmoderného vnímania však žiadne pôvodné príbehy už nie je možné napísať, lebo všetky skúsenosti (skutočné aj imaginované) vnímame cez známe, prevzaté naratívne modely (Neumann 2010, 339). Krištúfek zjavne ani nechce písať príbeh, ktorý by bol „presvedčivý“ v zmysle mimetického realizmu; naopak, neustále sponchyňuje autoritu rozprávača. Vďaka jeho sebareflexívnosti – ne-

ustálym komentovaním procesu spomínania a písania – a explicitnou intertextualitou s inými textami tento román možno nazvať termínom Lindy Hutcheon historiografickou metafikciou. Je to žáner, ktorý sa „pohráva s historickými faktami, napríklad tak, že zámerne falšuje známe historické detaily, aby zdôraznil možné mnemonicke zlyhania zaznamenávania histórie“, na rozdiel od historickej fikcie, ktorá sa, naopak, „snaží vytvoriť dojem hodnovernosti“ (Hutcheon 1988, 69). Takýto spôsob písania podľa Hutcheon naznačuje, že zaznamenávanie histórie je vždy procesom fikcionalizácie, teda vytváraním deja, čím historiografická metafikcia narúša tradičnú oddelenosť medzi historiografiou a fikciou. „Historiografická metafikcia má dvojitú povahu v tom, že pracuje zároveň s historickými aj s literárnymi intertextami“ (71). *Dom hluchého* dokonca naznačuje, že umelecká interpretácia historickej skúsenosti sa môže zdať skutočnejšia a autentickjšia, ako vlastná skúsenosť. Tento Baudrillardov princíp simulacra je založený na poznaní, že vo svete presýtenom reprodukciami skutočnosti sa skutočnosť stáva niekedy menej reálna ako jej kópia:

So Zuzanou sme navštívili tri predstavenia za sebou. ... Odvtedy Bielikove *Vlčie diery* poznám dôverne. Ak ste si povstanie v origináli dostatočne neužili, alebo sa vám zdalo príliš krátke, mali ste tú pravú príležitosť (302).

V tomto zmysle *Dom hluchého* nie je založený na spomienkach na minulosť, ale, ako to nazýva Toni Morrison, na „re-memory“: spomienke, ktorá nevychádza z vlastnej pamäti, ale je založená na obrazoch, príbehoch a rituáloch, ktorými si spoločnosť istú historickú udalosť pripomína, a tak vytvára kolektívnu *re-memory* – „reprodukovanú“ alebo „znova zapamätanú“ spomienku. Kolektívna *re-memory* nahrádza živú pamäť, lebo tá postupom času nevyhnutne odchádza, tak, ako zomierajú jej nositelia. Príkladom je Krištúfkovo spracovanie invázie vojsk Varšavskej zmluvy do ČSSR:

Dvadsiaty prvý august 1968 som strávil u rodičov v Brežanoch.

Uprostred noci som sa šiel v polospánku napiť do kuchyne. Vyzeralo to ako súčasť nedosnivaného sna – všetko sa začalo otriasať, dokonca aj hrnček s vodou, ktorý som položil na kredenc. Nakoniec doskákaval až na okraj stola a spadol na dlážku. Zemetrasenie – napadlo mi (384).

Keďže Krištúfek si vzhľadom na svoj vek nemôže pamätať 21. august 1968, jeho dejinná rekonštrukcia je nevyhnutne založená na *re-memory*, teda na spomienke remediácie tejto udalosti. Je napríklad dosť možné, že autor si zapamätal obraz trasúceho sa hrnčeka s vodou na stole z amerického filmu *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* (1988), kde sa práve týmto obrazom metonymicky zobrazuje invázia sovietskych tankov do Prahy. Táto reprezentácia je zároveň sama osebe umeleckou interpretáciou založenou nie na živej pamäti tvorcov, ale na prevzatých spomienkach. Tento motív sa znova opakuje, v trochu inej podobe, v českom filme *Kolja* (1996), v ktorom sa fotografia emigrovaného syna na sekretári roztrasie a spadne zakaždým, keď po ulici prejde sovietsky tank. V tomto zmysle sa kolektívna spoločenská trauma stáva prevzatou traumou založenou na niekoľkonásobnej remediácii.

Krištúfek však nepreberá tieto tradované príbehy a obrazy priamočiaro, ale často ich subvertuje. Jeho generačný odstup od udalostí roku 1968 mu (na rozdiel od Kli-

máčka) umožňuje postaviť sa k histórii kriticky. Napríklad takto ironicky komentuje tzv. odpor proti sovietskej okupácii, respektíve absenciu disentu na Slovensku:

Kedže sme holubičím národom – s perím a jemnými zobákmi, s pazúrikmi len tak akurát, hrkútame ako hrdličky – po svojom sme sa pustili do boja. Nie tak naozaj, len takým holubičím spôsobom, prostredníctvom symbolov. Aktom odporu bolo všetko, aj to, keď ste ráno išli na záchod. Čo z toho, že vás nikto nevidel. Potom ste si nechali narásť na protest bradu, aspoň ste ušetrili za žiletky. ... Protestovali ste umývaním zubov aj obúvaním topánok, fajčením alebo tým, že ste fajčiť just prestali, protestovali ste sexuálne (najmä v odvažnejších polohách), aj pri varení hrachovej kaše (387).

Poukazovaním na rezignáciu občanov voči sovietskej okupácii Krištúfek, na rozdiel od Klimáčka, spochybňuje prijatý „grand narrative“ (Lyotard) a posúva príbeh z úrovne celospoločenskej tragédie (pátos) na komickú, resp. banálnu úroveň individuálnych ľudských životov (*bathos*), ktoré nepotvrdzujú logiku oficiálnej histórie. *Dom hluchého* preto nemôže ponúknuť jasne štruktúrovaný naratív traumy, v ktorom sú roly agresorov a obetí jasné a ktorý by priniesol uzavretie ako predpoklad úspešnej liečby traumy. Namiesto toho však ponúka čitateľovi možnosť analýzy dejinných udalostí cez tzv. „malé dejiny“ ľudských osudov. Takúto formu historiografie obhajuje aj Hayden White, ktorý tvrdí, že historiografia by sa mala viac učiť od experimentálnej prózy a napodobňovať jej odmietanie uzavretia namiesto toho, aby imitovala štýl realizmu 19. storočia (cit. LaCapra 2001, 9).

Aká je teda terapeutická, resp. historiografická hodnota historiografickej metafikcie? Ako vysvetľuje Hutcheon, takáto postmoderná paródia nielenže bojuje proti zabúdaniu „malých“ alebo alternatívnych dejín, ktoré nie sú súčasťou národného naratívu, ale zároveň „spochybňuje autoritu akéhokoľvek písania histórie“ tým, že sa „vysmieva jednoduchej kauzalite tzv. autoritatívnych príbehov“ (Hutcheon 1988, 129). V tomto zmysle je historiografická metafikcia ozdravením voči ideologickému písaniu dejín. Zároveň zdôrazňuje nevyhnutnosť neustáleho prepisovania dejín ako spôsobu vyrovnávania sa s traumami minulosti. Odmietá stabilizovanie príbehu, tak, ako je to nevyhnutné pri terapii individuálnej traumy; neustále sa pohráva s alternatívnymi verziami histórie a poukazuje na spôsoby, akými sa história konštruuje.

ABSURDNOSŤ HISTÓRIE:

PAVOL RANKOV, *STALO SA PRVÉHO SEPTEMBRA (ALEBO INOKEDY)*

Podobným spôsobom pracuje s kolektívnou pamäťou Pavol Rankov v románe *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* (2008), v ktorom sa pokúsil vtisnúť 30 rokov slovenskej spoločensko-historickej skúsenosti (1938–1968) na niečo vyše 300 strán. Napriek tomu, že príbeh sa odohráva na pozadí vysoko traumatických udalostí, charakterizuje ho žurnalistická skratkovitosť, ktorá predpokladá, že čitateľovi netreba nič vysvetľovať, pretože ide o známu nedávnu históriu a medzery v texte si čitateľ môže doplniť sám. Augustovú inváziu do Bratislavy (ktorú si autor osobne pamätá – pozri Stulírová) opisuje v jedinom krátkom odseku:

Noc z dvadsiateho na dvadsiateho prvého augusta bola jasná a teplá. Zobudila som sa asi okolo tretej. Ulicou sa niesol hukot a škrípanie. Pozrela som sa z okna a hneď som vedela,

že je zle. Išli tadiaľ tanky. Do tmy svietili široké biele pruhy, ktoré mali namaľované uprostred (Rankov 2008, 321).

Na rozdiel od Klimáčka alebo Baláža Rankovov rozprávač nehodnotí a nesnaží sa čitateľa emocionálne vtiahnuť do príbehu. Strohý štýl necháva čitateľovi kritický odstup. Absencia detailov je tu znakom autorovej postmodernej únavy z naratívnych kliše – ako napríklad trasúci sa pohár vody na stole u Krištúfka. Výsledkom je skondenzovaný, žurnalisticky podaný príbeh, ktorý si čitateľ musí doplniť detailmi (a emóciami) sám. Rozprávača vníma autor len ako fabulistu (ako to vidieť aj v jeho minimalistických poviedkach).

Táto kondenzácia histórie, v ktorej príbehy postáv akoby len ilustrovali „veľké dejiny“, sa stala terčom kritiky:

Obrysy „veľkých dejín“ sa tu neformujú pozvoľna na pozadí presvedčivého rozprávačstva, ale Rankovove postavy ich doslova naháňajú, stavajú sa im do cesty a hádzu pod kolesá. ... Príbeh sa pod neroztriedenou ťarchou faktov vytráca a mení sa na prúd ilustratívnych udalostí, ktoré notoricky známe fakty „románovo“ dopovedávajú (Passia 2009, 8, 11).

V texte *Stalo sa prvého septembra* sú však jasné indicie, že nemáme dočinenia s klasickým, realistickým historickým románom, v ktorom sa cez príbehy fiktívnych postáv formuje známa („reálna“) história, ale s postmodernou hrou, v ktorej sa „veľké dejiny“ (Lyotard) a „malé dejiny“ postáv dostávajú do napätého, rivalského vzťahu. Napriek tomu, že autor sa korektne držal faktov známej histórie, do textu zároveň vložil parodické, absurdné epizódy, týkajúce sa známych historických osobností, v ktorých hojne využil fantastiku, hyperbolu a grotesku. Príkladom je epizóda, v ktorej sa zapálená komunistka Mařenka stane obeťou kanibalizmu a jej telo sa dostane do paštéty Májka. Paštétu ochutná sám prezident Zápotocký a tak mu zachutí, že vykrikuje: „Lepší než sovietskí!“ (Rankov 2008, 234)

Kritika reaguje na tieto experimentálne scény odmietavo: „Ak je modalita textu ironická, načo prichádza na „ochutnávku“ paštéky Májka Zápotocký, reálna postava z dejín?“ (Součková 2009, 8) Rankovov román však v duchu postmodernej ruší rozdiel medzi „fiktívnym“ a „reálnym“. Parodickými scénami s „velikánmi“ dejín nechce iba odľahčiť známu históriu. Naznačuje, že identity politikov boli výsledkom vlastných ilúzií, konštrukcie a manipulovania (imagológie, ako by povedal Kundera), a preto neboli v pravom zmysle slova „reálne“. Podobne ako Krištúfek, aj Rankov pracuje s postmoderným chápaním histórie, podľa ktorého autentická minulosť neexistuje, pretože k nám prichádza len sprostredkovaná, textuálna.

V tomto zmysle je Rankovov román odideologizovaný. Podľa Radoslava Passiu román zachytávajúci komplikovanú históriu je „nutne... ideologickým projektom, pretože musí aspoň implicitne pracovať s vlastnou predstavou, či rovno koncepciou dejín“ (Passia 2009, 7). Ak má Rankov nejakú koncepciu dejín, tak je to ich absurdita, na ktorú sa snažil poukázať:

Myslím, že pre moje poviedky je typický príklon k absurdnosti a iracionálnosti. Náš život – osobný aj spoločenský – je však tiež plný absurdných a nezmyselných situácií. No a pri dnešnom pohľade rovnako absurdne vyznievajú aj dejiny, azda najviac dejiny 20. storočia (Čorná 2009).

Román *Stalo sa prvého septembra* naznačuje, že história je nepochopiteľne absurdná a každý pokus pochopiť ju je márný, pretože nie je možné racionálne vysvetliť rasizmus alebo túžbu ovládať ľudí. Podobný postoj vyvoláva pamät holokaustu. Claude Lanzmann napísal o svojom filme *Shoah*, v ktorom zaznamenal svedectvá z koncentračných táborov:

Táto nepochopiteľnosť holokaustu bola pre mňa východiskovým bodom. ... Už len samotná otázka – prečo boli Židia zavraždení – poukazuje na obscénnosť celej záležitosti. Je obscénne pokúšať sa pochopiť. Mojm železným pravidlom počas 11 rokov filmovania *Shoah* bolo nesnažiť sa pochopiť. Držal som sa tohto pravidla ako jediného možného etického a zároveň operatívneho postoja (cit. Caruth 1996, 154–155).

Ako vysvetľuje Cathy Caruth,

akt odmietnutia pochopiť tu však nie je popretím poznania minulosti, ale spôsobom ako získať prístup k poznaniu, ktoré ešte nenadobudlo formu „naratívnej pamäti“. Aktívnym odporom k banálnemu poznaniu toto odmietnutie pochopiť otvára priestor pre svedectvo, ktoré môže vypovedať niečo za hranicou toho, čo už bolo pochopené. ... Odmietnutie chápať je teda vo svojej podstate tvorivý akt (155).

Podobne ako Lanzmann, aj Rankov odmieta vysvetľovať traumatickú históriu podľa známych naratívov. Namiesto toho, aby podľa historických záznamov realisticke „oživil“ historické postavy, utieka sa k absurdnosti a fantastike. V jednej takejto epizóde prezident Klement Gottwald s láskou pripravuje v stolárskej dielni truhly pre svojich druhov, ktorých sa komunistická strana chystá odsúdiť na smrť vo vykonštruovanom procese. Scéna zdôrazňuje absurditu ľudského konania. Keďže nestihne vyrobiť truhly pre všetkých štrnástich, napokon rozhodne, že zvyšní traja dostanú namiesto trestu smrti doživotie. Scéna poukazuje na to, že ľudskú nenávisť nie je možné racionálne vysvetliť a že násilná história nie je logickým sledom udalostí, ale banálnych náhod. Vo svojom odmietaní pochopiť túto históriu podľa prijatých interpretácií a vytváraním vlastnej, absurdnej logiky, román vytvára možnosť oslobodenia sa od násilnej logiky histórie.

IRÓNIA, PARÓDIA, GROTESKA:

LAJOS GRENDEL, *U NÁS V NEW HONTE*

Román *U nás v New Honte* (Nálunk, New Hontban, 2001 v preklade Evy Kroupovej 2002) maďarského spisovateľa žijúceho na Slovensku Lajosa Grendela o živote v malom meste na juhu Slovenska v období medzi rokmi 1944 a 1998 je postmodernou paródiou historického románu. Už vlastný projekt napísať historický román o malom meste na hraniciach Slovenska a Maďarska je v istom zmysle „revizionistickým“ gestom: román prepisuje slovenskú históriu 20. storočia z pohľadu historicky, kultúrne a geograficky okrajovej oblasti, čím posúva významy „veľkých dejín“. Tento projekt písania dejín New Hontu je však od začiatku problematizovaný. Rozprávač príbehu je spisovateľ, ktorý prichádza do New Hontu, aby, ako ho žiadajú obyvatelia, napísal knihu o ich meste, a tak odhalil „podstatu“ či „ideu“ New Hontu, ktorá kedy si existovala, ale potom sa na ňu zabudlo. Z kolektívnej pamäti New Hontanov však

nie je možné vytvoriť kolektívnu identitu, keďže New Hont, ako naznačuje aj jeho meno, je vo svojej podstate hybridné slovensko-maďarské mesto, ktorého národnosti síce mierumilovne spolunažívajú, ale nevedia sa dohodnúť na spoločnej interpretácii minulosti. New Hont sa nachádza na juhu Slovenska, kde sa hranice v priebehu 20. storočia stále menili, a tak sa mesto striedavo ocitá najprv v Rakúsko-Uhorsku, potom v Maďarsku, následne v Československu, v rokoch 1938–1945 v Maďarsku a napokon opäť v Československu. Jedinou identitou New Hontu je jeho zjavná bezvýchnanosť, ktorá ho vyčlenila z veľkých národných dejín.

Malé dejiny okrajového mesta (ktorých modelom sú pravdepodobne Grendelove rodné Levice) ponúkajú autorovi nespočetné možnosti pre absurditu, paródiu a grotesku. Na rozdiel od Krištúfka a Rankova autor-rozprávač do deja nevstupuje, ale necháva postavy a udalosti rozprávať samy za seba. Tie sú plné protirečení a paradoxov, ktoré podrývajú nielen komunistickú, ale aj post-socialistickú históriu obdobia 1944–1998. Príkladom je epizóda z roku 1944, v ktorej New Hontania netrpezlivo očakávajú, aby ich prišli oslobodiť „Rusi“, napriek tomu, že New Hont nikdy nebol obsadený Nemcami, keďže bol pre nich „zo strategického hľadiska nula“ (Grendel 2002, 19). Namiesto Rusov však prídu Ukrajinci, ktorým velí dôstojník hovoriaci plynuce po maďarsky, teda zjavne niekto, kto sa po rozpade Rakúsko-Uhorska tiež ocitol v „nesprávnej krajine“; tohto „ruského“ dôstojníka pobúri obraz generála Horthyho, zabudnutého na stene školskej triedy, a vyprovokuje ho k násiliu.

Takáto historická irónia sprevádza celý román, poukazujúci na nestabilitu identít v strednej Európe, v ktorej sa na veľmi malom priestore mieša mnoho národov a národností a režimy sa menia takpovediac každú chvíľu. V epizóde z augusta 1968 sa v New Honte objavia vojská Varšavskej zmluvy; nie sú to však sovietski, ale maďarskí vojaci a ich veliteľom je Pišta Szabó, rodák z New Hontu, ktorého rodina z mesta utiekla do Maďarska v decembri 1944 pred oslobodením, pretože ako etnickí Maďari nechceli znova bývať v Československu. Poznanie New Hontanov, že okupačným vojskám velí „ich človek“, v nich vzbudí nádej a upokojenie. Ako sa však ironicky ukáže, Pišta je cynický a oportunistický posluhovač moci:

- Povedz, synak, na kiego šlaka ste sem došli? ...
- Preto sme prišli, ujo Kálmán, aby sme zvrhli kontrarevolúciu.
- Ale veď tu nie je nijaká kontrarevolúcia!
- Viem, povedal nadporučík Pišti.
- No vidíš, povzdychol si s úľavou ujo Kálmán. Tak prečo ste teda prišli?
- Aby sme zvrhli kontrarevolúciu! ... Budeme prísni, potlačíme kontrarevolúciu skôr, ako vypukla. Čiže preventívne. ... Je to jasné, nie? (80–90).

Román takto komplikuje populárnu ponovembrovú interpretáciu augustovej invázie ako násilného aktu Sovietskeho zväzu voči slobodne orientovanému Československu (ako to vidieť aj u Klimáčka a Baláža). Zároveň ukazuje, že nedôverčivosť voči „cudzím“, typická pre malé spoločenstvá, je založená na iracionálnej podozrievavosti, ktorá maskuje vlastné morálne neduhy: román nastavuje zrkadlo slovenskému aj maďarskému nacionalizmu, kolaboranstvu s fašizmom aj s komunizmom. Prerozprávaním udalostí z pohľadu malého mesta na juhu Slovenska román ozrejmuje, že rozde-

lenie historických aktérov na agresorov a obeť nie je nikdy jednoduché. Takýto historický revizionizmus má, podobne ako u Krištúfka a Rankova, ozdravujúci účinok voči ideologickému písaniu dejín založenému na jednoduchej kauzalite. Simultánne poukazuje na to, že pojem „autentického života“ je fikciou. New Honťania majú ustavične pocit, že skutočné životy sa odohrávajú v mestách ako Viedeň, Paríž a New York. Ich snaha nájsť „ideu“ New Hontu sa končí fiaskom, pretože – ako to ukazuje Grendel aj vo svojom románe *Láska na dialku* (pozri Görözdi 2013) – život nemá naratívny oblúk, ktorý dáva skúsenostiam zmysel; zmysel života treba každý deň hľadať a znovu vytvárať.

Záver

Môže sa zdať, že postmoderný román nikdy nemôže ponúknuť uspokojivý, teda terapeuticky účinný naratív traumy, pretože apriori odmieta vytváranie kauzálneho naratívneho oblúka a jednoznačné interpretácie (typické pre mimetický realizmus), ktoré sú podľa psychoanalytikov nevyhnutné pre úspešnú liečbu individuálnej traumy. Postmoderna donekonečna relativizuje príbehy, neustále zdôrazňuje nejednoznačnosť, nespoľahlivosť a nedôveryhodnosť podaných informácií. Je podozrievavá k „objektívnym“, mimeticky podaným príbehom, pretože tie sa často používajú na legitimizáciu násilia. Napriek tomu sa súčasný spoločenský román pokúša naratívne zobrazit traumatické skúsenosti, aj keď (paradoxne) neprestajne poukazuje na nemožnosť tohto projektu. Tu je však zásadný rozdiel medzi prácou s individuálnou a kolektívnou traumou (pozri Smelser 2010). Kým obeť individuálnej traumy musí svojmu zážitku dať význam sama, a tak príbeh uzavrieť, pri určovaní významu kolektívnej traumy vstupujú do procesu rôzne diskurzívne aktéri, z ktorých každý má vlastné záujmy. V snahe stabilizovať význam kolektívnej traumy je preto na rozdiel od individuálnej traumy vždy nebezpečenstvo, že sa príbeh využije na legitimizáciu moci istej skupiny. Moment uzavretia významu príbehu je totiž zároveň momentom, keď sa príbeh stáva ideologickým. Mechanizmy vysporiadavania sa s kolektívnou traumou sú preto zásadne odlišné a vyžadujú neustále obnovovanie traumatickej spomienky, reinterpretáciu a problematizáciu významu (Smelser 2010, 38–39). Tento proces je nevyhnutný aj pre to, aby sa na traumatickú udalosť a to, čo ju spôsobilo, nezabudlo a aby sa nezapakovala, ale aby sa stala súčasťou kolektívnej identity. Postmoderný román preto odmieta hľadať ultimátny význam traumatického príbehu, ale má snahu ustavične otvárať nové významy, upozorňovať čitateľa na proces konštrukcie príbehu a nútiť ho, aby sa zamyslel nad spôsobmi, ako literatúra píše históriu.

POZNÁMKY

- ¹ Zaujímavé svedectvo sovietskeho vojaka, ktorý prišiel do Bratislavy v auguste 1968, prináša Irena Brežná v eseji „Keď vnikli do našich tmavých ulíc“. In *SME*, 24. 5.2 008, s. 32.
- ² Súčasťou oneskorenej reflexie holokaustu na Slovensku bol cyklus divadelných hier *Endlösung*, ktorý prebehol v sezóne 2012/2013 v slovenských divadlách pri príležitosti 70. výročia deportácií Židov zo Slovenska. Medzi uvedené hry patrila aj hra Viliama Klimáčka *Holokaust* (2012).

PRAMENE

- BALÁŽ, Anton: *Len jedna jar*. Bratislava: Marenčin PT, 2013.
- GRENDEL, Lajos: *U nás v New Honte*. (Nálunk, New Hontban, 2001). Prel. Eva Kroupová. Bratislava: Kalligram, 2002.
- KLIMÁČEK, Viliam: *Horúce leto 68*. Bratislava: Marenčin PT, 2011.
- KRIŠTÚFEK, Peter: *Dom hluchého*. Bratislava: Marenčin PT, 2012.
- RANKOV, Pavol: *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Bratislava: Kalligram, 2008.

LITERATÚRA

- ALEXANDER, Jeffrey C. (ed.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press, 2004.
- BARBORÍK, Vladimír: Ľudia prekrytí dejinami. In *Romboid*, 48, č. 4, 2013, s. 38–43.
- BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- BELSEY, Catherine: *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.
- CARUTH, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- CARUTH, Cathy (ed.): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- ČORNÁ, Tina: Chcem byť ticho a zároveň veľa povedať. Anasoft Litera 8. 9. 2009. <<http://www.anasoftlitera.sk/sk/ohlasy/ohlasy-2009/pavol-rankov-chcem-byt-ticho-a-zaroven-vela-povedat>> [25. 6. 2014].
- ERLL, Astrid: Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. In ERLL, Astrid – NÜNNING, Ansgar (eds.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 2010, s. 389–398.
- GÖRÖZDI, Judit: Spoľahlivo rozprávať svoj príbeh (Naratívy životnej dráhy v maďarskej postmodernej románovej tvorbe). In *World Literature Studies*, 5 (22), č. 1, 2013, s. 31–44.
- HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, 1988.
- KASARDA, Martin: Horúce leto 68 – premeškaná príležitosť. In *Pravda*, 6. 2. 2012.
- LACAPRA, Dominic: *History and Criticism*. Cornell University Press, 1985.
- LACAPRA, Dominic: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- LYOTARD, James: *The Postmodern Condition*. University of Minnesota Press, 1984.
- MORRISON, Toni: *Beloved*. New York: Knopf, 1987.
- NEUMANN, Birgit: The Literary Representation of Memory. In ERLL, Astrid – NÜNNING, Ansgar (eds.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 2010, s. 334–343.
- NORA, Pierre: *Les lieux de memoire*. Paris: Gallimard, 1984–1992.
- PASSIA, Radoslav: Román v prášku. In *Romboid*, 44, č. 8, 2009, s. 7–12.
- SMELSER, Neil J.: Psychological trauma and cultural trauma. In ALEXANDER, s. 31–59.
- SOUČKOVÁ, Marta: Šok namiesto umenia. In *Romboid*, 44, č. 8, 2009, s. 7–12.
- STULÍROVÁ, Markéta: Rankov: Srpen roku 1968? Má prvni vzpomínka z dětství. In *Brněnský denník*, 8. 6. 2010. <http://brnensky.denik.cz/kultura_region/rankov-srpen-roku--ma-prvni-vzpominka-z-detstvi.html> [25. 6. 2014].
- WHITE, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

**TRAUMA AND MEMORY OF AUGUST 1968
IN THE CONTEMPORARY SLOVAK NOVEL**

Contemporary Slovak Novel. Trauma Narratives. Trauma Theory and Literature. Postmodern Historiography. Historiographic Metafiction. Slovak 20th Century History. Literature and Ideology.

This study utilizes the analytical tools of the theory of trauma narrative and postmodern historiography in an interpretation of contemporary Slovak novels thematizing the collective trauma of August 1968 (Rankov, Krištúfek, Grendel, Klimáček, Baláž). The issues under exploration are the dilemmas of historical fiction about socialism in the contemporary context, in which the traumatic events of August 1968 became probably the most remediated narrative, a “site of memory” of (Czecho)Slovak identity. The study analyses literary approaches and ideological assumptions of these texts, in which tension arises between history and fiction and at the same time between therapeutic, ideological and artistic reconstructions of history.

*Dr. Dobrota Pucherová, D.Phil.
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
dobrota.pucherova@savba.sk*