

Problémy postkoloniálneho a postmoderného románu v americkej literatúre

ALENA SMIEŠKOVÁ

Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

Mgr. Alena Smiešková, PhD. pôsobí na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Vo svojej vedeckovýskumnej činnosti sa venuje americkej literatúre a kultúre, žánru filmu noir a neo-noir, ako aj americkým menšinovým spisovateľom. Je autorkou monografií Mýtus. Realita. Rozprávanie. Prípady Philip Roth (Nitra 2011) a Lauren Oliverová: Kým dopadnem (Nitra 2011) a spoluzostavovateľkou zborníka Multicultural Awareness: Reading Ethnic Writing (Nitra 2008). Hostovská prednáška odznela v Ústave svetovej literatúry SAV 4. apríla 2012.

Redakcia

ABSTRAKT

Hostovská prednáška sa zaoberá tromi okruhmi problémov. Skúma význam a použitie slova „koloniálny“ v americkom kultúrnom prostredí a poukazuje na konkrétne historické príklady, ktoré umožňujú hodnotiť USA ako postkoloniálnu krajinu. Druhým okruhom problémov je vzťah postmoderny a postkolonializmu, o ktorom A. Smiešková uvažuje na základe teoretických tvrdení Lindy Hutcheonovej a celkom špecificky ho približuje v záverečnej časti prednášky cez interpretáciu románu súčasného amerického spisovateľa Junota Díaza *Krátky zázračný život Oscara Wao* (*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*), ktorý chápe ako postmoderný a postkoloniálny román súčasne.

Jedným z veľkých príbehov uplynulých storočí je príbeh kolonizácie. Pôvodný význam slova kolónia pomenúval usadlosť, vidiecku oblasť vzdialenú od metropoly, a implikoval tak pohyb od okraja k centru a späť. V období starovekého Ríma toto slovo označovalo miesto, ktorého sa pri dobývaní zmocnili rímski vojaci. Až v 18. storočí však vstúpilo do anglického slovníka aj ako prídavné meno, pričom dalo názov ovládnutému územiu alebo osobe z takéhoto územia. Pomenúvalo „Európanov, ktorí si podrobili oblasť severnej Ameriky a Karibiku a usadili sa v nej“⁴¹ (Kazanjian 2007, 52). A hoci už v starovekom Ríme toto slovo implikovalo mocenský vzťah, nadradenosť voči podrobenému teritóriu, výraz *koloniálny* bol v 18. storočí väčšmi vyjadrením zavŕšenia pokrokových snáh západnej civilizácie než reprezentáciou príbehu bolesti a útlaku, ktorý sa postkoloniálna teória a umenie snažia demaskovať.

Legitimitu koloniálnej podoby sveta stavali v minulosti jednotlivé mocnosti na

predpokladanej vláde rozumu a autority, ktorú zosobňovala západná civilizácia. Tzv. civilizačná misia stála v pozadí kolonizačných snáh veľkých impérií, akými bolo v tom čase Spojené kráľovstvo a Francúzsko, napríklad v krajinách Karibiku, Ázie či Afriky. Bola chápaná ako nevyhnutná na ceste „barbarských spoločností“ k pokroku. Tento argument sa objavuje aj v myslení usadlíkov, ktorí v 17. storočí, zväbení rozprávaním o nádhernej, málo osídlenej krajine s bohatstvom prírodných zdrojov, či vyhnaní z domova zákonmi okliešťujúcimi ich náboženskú slobodu, osídľovali, alebo lepšie povedané, kolonizovali územie dnes označované ako Spojené štáty americké.

Práve nevinnosť označenia koloniálny, resp. kolonista (osadník) problematizuje túto časť amerických dejín, ako na to poukazuje David Kazanjian v slovníkovom hesle *koloniálny*. Slovo, „často používané len ako opisný termín, označujúci prvých Američanov [usadlíkov]“ a po niekoľko storočí utvrdzované cez politický, spoločenský a kultúrny diskurz, „akoby sa ani nedotýkalo dobytého [kolonizovaného] územia“² (2007, 52). Takéto chápanie americkej kultúrnej histórie problematizuje celý koncept americkej národnej literatúry.

Ako sa tvrdí v monografii Ashcrofta a kol., vývinový proces národnej literatúry a kritiky je pre chápanie postkoloniálnych štúdií zásadný (2002, 15–16). V tomto kontexte uvádza vznik národnej literatúry v USA ako určitú predlohu toho, čo neskôr dostalo pomenovanie postkoloniálna literatúra, pretože jej národný charakter sa vymedzoval voči imperialistickému centru Veľkej Británie (tamže). Z pohľadu americkej kultúrnej histórie v tom vidíme isté protirečenie. Periodizácia americkej literatúry, odhliadnuc od toho, na akej úrovni sa vyučuje, zahŕňa obdobie koloniálnej literatúry (1607 – 1775). Jej obsah tvoria texty (kázne, denníky, dokumenty), v ktorých prví usadlíci opisovali skúsenosť objavovania nového, neznámeho územia. Interpretácia týchto textov zväzňujúce ich historickú úlohu a posilňuje (americké) národné povedomie. Koloniálny sa tu chápe v spojitosti s obdobím, keď prvé usadlosti fungovali ako kolónie Veľkej Británie a boli teda voči nej vo vzťahu podriadenosti. Základný dokument americkej štátnosti *Deklarácia nezávislosti* (1766), tiež súčasť kánonu americkej literatúry,³ je nespočetnekrát citovaný ako text kodifikujúci a vymedzujúci hodnoty, ktoré tvoria tradíciu americkej demokracie: slobodu a právo na šťastie za rovnakých možností. Jeho argumentačným základom je téza, že ľud má právo na zmenu vlády v prípade, že táto vláda koná nespravodlivo a v neprospech ľudu, ktorému vládne. Myšlienkovu sa vymedzuje voči centralizmu metropoly, britského impéria. Faktom však zostáva, že v čase podpísania *Deklarácie nezávislosti* už žili v kolóniách africkí otroci, privezení na lodiach „prostrednou cestou“ a pôvodné americké obyvateľstvo bolo podmanené.⁴ Texty americkej koloniálnej literatúry na jednej strane podnecovali a podporovali myšlienku americkej výlučnosti, silu individuality, ktorá je schopná prežiť v nových, často surových podmienkach, ale podrobovanie pôvodného obyvateľstva a mocenský stret s ním považovali za prirodzený. Vznesené hodnoty, ktorými sa otcovia zakladatelia vo svojom politickom pamflete inšpirovali – hodnoty Francúzskej revolúcie, filozofické tézy Johna Locka –, z nášho pohľadu maskujú to, že Spojené štáty americké, novovzniknutý štátny celok na mape sveta, boli už v roku 1766, v čase svojho zrodu, koloniálnou krajinou, rovnako ako mocenské centrum, od ktorého sa chceli odlíšiť.

Ako teda rozriešiť tento konceptuálny protiklad? Sú Spojené štáty koloniálnou, v súčasnosti neokoloniálnou krajinou, a je týmto ich umelecká produkcia vyčlenená z postkoloniálneho diskurzu? Alebo je možné chápať špecifické príklady americkej literatúry aj ako príklady postkoloniálnych textov? Linda Hutcheonová v štúdiu *Vírenie a spláchnutie impéria. Postkolonializmus a postmodernizmus* (Circling the Downspout of Empire. Post-Colonialism and Postmodernism), kde na príklade kanadskej literatúry analyzuje podobnú situáciu, prichádza k záveru, že označenie *postkoloniálny* „nemožno chápať inak ako komplexne“⁶⁵ (1989, 160). Takéto označenie je však problematické, čo rovnako platí aj o americkom kontexte.

Pre zjednodušenie uvedieme hlavné argumenty L. Hutcheonovej a porovnáme ich so situáciou v americkej literatúre:

1. Koloniálna história je neodmysliteľnou súčasťou histórie oboch krajín. (Príklad USA sme analyzovali vyššie.)
2. Dôsledky koloniálnej histórie a vymanenia sa z nej sú pre bielych spisovateľov Kanady, ako aj USA iné ako pre spisovateľov postkoloniálnych krajín v Afrike, Indii alebo Karibiku (155). Znamená to, že ich situácia je neporovnateľná.
3. Anglický jazyk a kultúra boli prenesené (usadlíkmi, otrokármi) na cudzie územie a vnútené pôvodným obyvateľom, ktorí boli buď vykynožení, alebo marginalizovaní. Kolónie usadlíkov takmer zničili pôvodnú kultúru (155). Z toho vyplýva, že by bolo presnejšie označovať pojmom „**postkoloniálna**“ kultúru a literatúru pôvodných obyvateľov severoamerického kontinentu (156). Možno ju potom chápať ako „**postkoloniálny hlas odporu**“⁶⁶ (tamže).
4. Hutcheonová rozširuje pojem postkoloniálnej literatúry. Postkoloniálna literatúra z jej pohľadu zahŕňa nielen texty krajín, ktoré po období kolonizácie hľadajú cestu ku koreňom cez sebaopotvrdenie a sebauvedomovanie, ale aj texty spisovateľov tých krajín, čo podobne ako Kanada a USA nadobúdajú postkoloniálne špecifiká príchodom imigrantov z iných postkoloniálnych krajín (v prípade USA z krajín karibskej oblasti, Indie a pod.). Hutcheonová pomenúva skúsenosť týchto autorov ako „**zdvojený cit pre postkolonializmus**“⁶⁷ (159).

Vráťme sa k niektorým bodom, ktoré Hutcheonová spomenula, v kontexte americkej literatúry a kultúry. Pôvodní obyvatelia severnej Ameriky boli v čase, keď na toto územie vstúpila noha prvého osadníka, diverzifikovaným kultúrnym celkom. Predstavovali mozaiku mnohých, kultúrne a jazykovo od seba nezávislých kmeňov, obývajúcich isté prirodzené teritória, odkiaľ ich postupne vytlačali bieli kolonizátori. Mená viacerých kmeňov, ich história a kultúra zanikli v procese, ktorý majoritný diskurz USA nazval aj ako „skrotenie divokého západu“⁶⁸. Miera poškodenia a vykořenenia pôvodnej indiánskej kultúry je v americkej literatúre takmer konzistentne stvárnovaná jazykom kolonizátorov (napr. Leslie Marmon Silko, N. Scott Momaday, Louis Erdrich, Gerald Vizenor, Sherman Alexie). V prípade hispánskych alebo užšie chicanských (pozri ďalej) spisovateľov sa do angličtiny takmer bez výnimky primiešavajú varianty španielčiny, čo však odráža aj reálnu situáciu v spoločenskom a kultúrnom živote, kde v súčasnosti oba jazyky existujú paralelne (autorkou kľúčovej

knihy o obrodení chicanskej kultúry je spisovateľka Gloria Anzaldúa: – *Pohraničie – Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, 1987).

Hlasy „postkoloniálneho odporu“ začali v USA zaznievať po druhej svetovej vojne. Ako uvádza Kazanjian, chicanská komunita, africkí, ázijskí a pôvodní Američania „situovali v druhej polovici 20. storočia svoj vlastný príbeh do kontextu oslobodzujúcich hnutí Tretieho sveta, a tým si slovo ‚koloniálny‘ privlastnili“⁹ (2007, 55). Dejiny chicanskej komunity, žijúcej v oblasti dnešného Texasu a Kalifornie, sú smutným príbehom o pričlenení, ktoré neznamená automaticky aj kultúrne a spoločenské začlenenie. Následkom vojny medzi USA a Mexikom (1846–1848) bola táto komunita, pôvodne obývajúca mexické územie a zakorenená v mexickej kultúre, násilne pričlenená k USA. Až počas hnutia za občianske práva v období šesťdesiatych rokov minulého storočia sa spolu s afroamerickou menšinou začala silne angažovať za presadenie vlastných občianskych práv a bojovať proti „inštitucionálnemu rasizmu“¹⁰ (Kazanjian 2007, 56).

V rovnakom čase sa americká literatúra otvorila pluralitnejšej kanonizácii. Okrem dominantného modelu bieleho spisovateľa – muža, heterosexuála, anglosaského pôvodu – sa začína hovoriť o tzv. „etnickej renesancii“. Spisovatelia, ako aj kritika pripúšťajú, že základnou charakteristikou americkej literatúry je hybridita a zo strany jej predstaviteľov i pocit príslušnosti prinajmenšom k dvom kultúrnym systémom (pozri Lee 1999, 139; Schechner 1987, 197; Sollors 1986, 252). Nástup etnických literatúr priniesol literárne diela, ktoré sa rovnako ako postkoloniálne texty sústreďujú na podobné okruhy problémov: hľadanie identity, cesta ku koreňom, vzťah medzi mocou a centrom, dominantnou a marginalizovanou kultúrnou skúsenosťou (pozri Hilfer 1992).

Ako sme už spomínali, kolonializmus je len jednou z paradigiem myslenia (a sociálneho usporiadania), ktoré však v súčasnosti stratili svoju presvedčivosť, dôveryhodnosť, a tým aj legitimitu (Lyotard 1988, 47). Kolonializmus je jednoznačne odhalený ako systém založený na vzťahoch dominancie a podriadenosti, centra a vylúčenia. V myšlienkovvej atmosfére, ktorú nazývame postmodernou, sa takýto model totalizujúceho myslenia javí ako neudržateľný. Ukazuje sa, že styčné body oboch myšlienkových platforiem, postmodernizmu a poskolonializmu, sú „pevné a jasné“, hoci, ako tvrdí Linda Hutcheonová, ich politická agenda sa odlišuje (1989, 150). Hutcheonová charakterizuje postmodernizmus iba ako kritiku koexistujúcu a spoluúčastnú v rámci existujúcich kultúrnych dominánt, a teda „politicky ambivalentnú“, zatiaľ čo postkolonializmus podľa nej prekračuje hranice dekonštrukcie existujúcich stereotypov a má jasne definovanú sociálnu a politickú agendu (tamže). Nepopiera, že „formálne, tematicky, strategicky“ sa postkolonializmus a postmodernizmus v literatúre prelínajú: „tematicky v záujme o históriu a okrajovosť, diskurzívnymi postupmi, ako je irónia a alegória“¹¹(tamže). Hutcheonová však upozorňuje, že táto vonkajšia podobnosť neznamená, že sa „postkoloniálne má stať postmoderným“¹² (tamže). Napriek tomu, že „konečný výraz ich umeleckej agendy je často podobný“, umelecké diela vznikajú na základe rôznych impulzov: „produkuje ich [bud'] koloniálna skúsenosť“, alebo „proces samotného písania“ (tamže). Hutcheonová tvrdí, že tieto impulzy sa nemajú zamieňať.¹³ Sama však neskôr v štúdiu priznáva, a my s ňou

súhlasíme, že zdvojenosť, multiplicita, ktorú koloniálna a postkoloniálna skúsenosť tvoria a ktorej príznakovým trópom v umení je ironia, „nenapomáha vždy tomu, aby sa vznikajúce ironie dali jednoducho interpretovať, pretože sú to zvyčajne dvojsmerné ironie“¹⁴ (165).

Príkladom postmodernej plurality a postkoloniálnej zdvojenosti v súčasnej americkej literatúre je román Junota Díaza (1968) *Krátky zázračný život Oscara Wao* (The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, 2007). Junot Díaz patrí medzi mladšiu generáciu amerických autorov dominikánskeho pôvodu. Vydal zbierky poviedok *Úsvit* (Dawn, 1996) a *Takto ju stratíš* (This is How You Lose Her, 2012). Jeho jediný román mu v roku 2008 priniesol prestížne literárne ocenenie v USA, Pulitzerovu cenu.

Hlavná postava Díazovho románu Oscar Wao je človek na medziúzemí, knihomol, spisovateľ, ale pre ostatných v dominikánskej komunite „magor“¹⁵. Jeho obsesiou je fantasy literatúra a filmová produkcia. Okrajovými literárnymi žánrami sa zaoberá takým detailným a komplexným spôsobom, že ostatní, pre ktorých sú tieto minuciózne vedomosti nepodstatné, ho pre jeho inakosť vyčleňujú. Čítanie a písanie je pre Oscara spôsob realizovania sa vo svete, do ktorého nezapadá a ktorý je pre neho nedostupnejší ako fiktívne svety, do ktorých sa rád ponára. (V románe sa stretáme s odkazmi na Lovcrafta, Tolkiena, Asimova, Burroughsa, ale aj *Fantastickú štvorku*, či filmy *Akira*, *Terminátor*, alebo populárne fantasy seriály). A hoci je fascinovaný fiktívnymi svetmi, z nich niektoré sú pre americkú populárnu kultúru ikonické, vyčlenený je aj z majoritnej spoločnosti, opäť preto, že je iný. Najlepšie to dokumentuje situácia, keď Oscar prichádza študovať na prestížnu americkú Rutgersovu univerzitu:

V septembri smeroval na Rutgers v New Brunswicku. Mama mu dala 100 dolárov a prvý bozk za posledných päť rokov, tíovi škatuľu kondómov: Všetky ich použi, povedal, a potom dodal: Na dievčatá. Bola v tom pôvodne eufória, že je na univerzite, oslobodený od všetkého, úplne sám, a bol v tom optimizmus, že tu, medzi týmito tisíckami mladých ľudí nájde niekoho ako on. To sa však nestalo. Biele decká hľadeli na jeho tmavú pokožku a afroúčes a pristupovali k nemu s neprirodzenou veselosťou. Keď ho farebné decká počuli hovoriť a videli, ako sa pohybuje, krútili hlavami. Ty nie si Dominikáнець. A on znova a znova opakoval, Ale som. Soy dominicano. Dominicano soy!¹⁶ (*Krátky zázračný život Oscara Wao*, 49).

Identita hlavnej postavy je konštruovaná v ironickom dialógu medzi „ja“, ktoré reprezentuje „inakosť“, a „vlastným“. Oscar Wao sa úspešne vymaňuje z toho, aby sa „Iné“ premenilo na „vlastné“. Zároveň predstavuje decentrizovaný subjekt, v ktorom individuálne vedomie nie je organizované okolo pevného centra. Ako o tom píše Madam Sarup v knihe *Identita, kultúra a postmoderný svet* (Identity, Culture and Postmodern World), v postmoderne „už nie je možné vidieť individuálne vedomie ako pôvod významu, poznania a činov“¹⁷ (1996, 46). Súvisí to priamo s neustálym oddalovaním významu, vznikajúcim ako dôsledok bariéry, ktorú jazyk vytvára medzi individuálnym vedomím a svetom. Preto jednotný subjekt umiera, aby miesto neho povstalo decentrizované „Ja“, predstavujúce postmodernú identitu ako nevyhnutne neúplnú, neukončenú, fragmentovanú. Hutcheonová v príspevku o prepojeniach medzi postmodernou a postkolonializmom poukazuje na rozdielnu premisu, z ktorej postmodernistickí a postkoloniálni spisovatelia pri chápaní identity vychádzajú

(1989, 151). Postmodernistická, ako aj postkoloniálna literatúra síce predstavu autonómneho a koherentného subjektu narúšajú a spochybňujú, avšak tam, kde postmodernista vystupuje z pozície dominantného poriadku a môže si dovoliť „luxus“ spochybňovať to, čo bezpečne vlastní, postkoloniálny umelec musí v prvom rade potvrdzovať odmietnutú alebo osamotenú subjektivitu, aby ju až následne mohol spochybniť (tamže). Proces dekolonizácie môže byť ukončený vtedy, keď postkoloniálny subjekt prijme seba samého takého, aký je pred sebou a inými, a až potom sa môže od koloniálnej skúsenosti oddeliť a odlišiť.

Dej románu sa vinie naprieč reálnym kultúrnym prostredím a spoločenskými systémami: prebieha v dominikánskom gete v Patersone v New Jersey aj v Santo Domingu, hlavnom meste Dominikánskej republiky, v priestore liberálneho a demokratického USA i v totalitnom režime diktátora Trujilla. Hlavná postava reprezentuje subjekt na pomedzí, medzi, za i v kultúrach, ktoré sa vzájomne miešajú, ovplyvňujú a osvetľujú. Ironický oblúk pri konštruovaní románovej postavy a prostredia, z ktorého postava vyrastá, Díaz vysvetľuje v interview pre internetový časopis *Slate* takto:

Trujillo je jedným z obľúbených synov Spojených štátov. Bol vytvorený a podporovaný politicko-vojenskou mašínou Spojených štátov amerických. Chcel som napísať o démonickom dieťati Spojených štátov, ktoré bolo Dominikánskej republike vnútené. Hodilo sa aj to, že ako osobnosť bol Trujillo čudnejší a desivejší než ktokoľvek, o kom som dovtedy počul alebo čítal. Bol zásadne dominikánsky a pre dominikánskeho spisovateľa píšeceho o maskulinite, o diktátorstve, moci bol Trujillo nenahraditeľný¹⁸ (cit. podľa M. O'Rourke).

Ako hovorí Díaz, Trujillo okrem postavy totalitného vodcu zosobňuje v románe tvrdú, nekompromisnú maskulinitu. V jej protiklade vystupuje do popredia Oscara nekompatibilita s vlastnou komunitou, vylúčenosť, resp. outsiderstvo voči akémukoľvek normatívnemu systému, ale aj jeho jemnosť, kultivovanosť a bezbrannosť. V tom je postava Oscara Wao sympatická a možno sa s ňou identifikovať, odhliadnuc od toho, či má čitateľ koloniálnu alebo postkoloniálnu skúsenosť. Oscar je tragická, heroická postava, ktorá napriek mnohým dezilúziám hľadá spôsob, ako existovať na pomedzí niekoľkých jazykov, kultúr, historického diania a spoločenských usporiadaní. Svedčí o tom aj vyznanie, ktoré píše svojej láske Ybón, keď ho v strachu o jeho život posielala naspäť do Spojených štátov amerických:

Ale kráska, kráska, akej niet, odpísal. Toto je môj domov. Domov, do tvojho naozajstného domova, mi amor. Nemôže mať človek domovy dva?¹⁹ (318)

Oscar vyslovuje svoj existenciálny pocit, jeho identita si „privlastnila“ dva domovy, pre neho je možné pohybovať sa medzi oboma svetmi s ľahkosťou. Napriek tomu, že Oscar túto dvojdomosť v konfrontácii s pozostatkami koloniálneho poriadku potvrdzuje, fatálne zlyháva. Jeho tragická smrť z neho robí hrdinu, podobného hrdinom jeho obľúbených seriálov. Čas, v ktorom Oscarovo sebaoptvrdenie trvá, je však veľmi krátky.

Teraz Oscar neplakal... Dívali sa na Oscara a on sa díval na nich, a potom prehovoril. Slová z neho vychádzali, ako keby patrili niekomu inému, tentoraz v dobrej španielčine. Povedal im, že to, čo robia, nie je správne, že zo sveta zmetú jednu veľkú lásku... Povedal im, že ak

ho zabijú, tak pravdepodobne nič nepocítia a rovnako ani ich deti nič nepocítia, až jedného dňa, keď budú starí a slabí alebo ich zrazí auto, tak potom pocítia, že na nich čaká na druhej strane, a tam už nebude tučniak alebo hlupák, alebo chalan, ktorého nikdy žiadne dievča nemilovalo. Tam bude hrdina, pomstiteľ.“²⁰ (321)

Zdá sa, že Oscar prekonáva „fukú“ – kľatbu svojej rodiny a všetkých Dominikánov, „kľatbu Nového sveta“²¹, a stáva sa hrdinom, podobne ako predstavitelia fantastických románov, ktoré čítal alebo sám vytváral, hoci vzápätí zároveň umiera. Celá časť je napísaná so zmyslom pre performanciu: „Pretože čokoľvek, o čom dokázate snívať (zdvihol ruky nad hlavu), môžete naplniť“²² (320), ale aj pre poetický detail:

...viezli ho späť do trstinových polí. O chvíľu je tu Zafra a trstina dobre dozrela, bola hrubá a miestami bolo počuť, ako rákosie klep-klep-klepoce jedno o druhé ako trifidi a bolo počuť kreolské hlasy stratené v noci. Vôňa dozrievajúcej trstiny bola nezabudnuteľná a bol tu mesiac, nádherný mesiac v splne...“²³ (322).

Autor však nechráni čitateľa pred ironickou demystifikáciou: Oscar je pomstiteľ (v rámci alegorického čítania Díazovho románu, tak ako je hrdinom pre hlavného rozprávača knihy *Yuniora*), v primárnej diegetickej úrovni sa však ocitne v situácii, ktorej význam je zdvojený a neurčitý. Akceptácia dvojdomosti pomôže Oscarovi uzavrieť cestu k sebaidentifikácii, ale neumožňuje mu fyzicky prežiť.

Najsilnejšie a umelecky najpresvedčivejšie túto dvojsmernú iróniu opisuje scéna, keď Oscar zomiera. Smrť prichádza k Oscarovi paradoxne cez jazyk a v jazyku, práve v momente, keď je jeho identita znova potvrdená.

S vážnosťou čakali, až skončí, a ako sa im tváre pomaly strácali v tme, povedali, Počúvaj, necháme ťa ísť, ak nám povieš, čo znamená *fuego* v angličtine. Neovládol sa a vyhrkol, Pálte. Oscar – “²⁴ (322).

Tento úryvok zviditeľňuje nielen kľavý charakter jazyka, ale aj fakt, že jazyk, ako neustála hra rozdielov, bude vždy stáť medzi svetom a skúsenosťou subjektu. *Fuego* v španielčine znamená oheň, anglický ekvivalent je *fire*. Keďže schopnosťou anglického jazyka je generovať niekoľko slovných druhov z tej istej sémantickej formy, slovo *fire* má v angličtine aj význam „strielať“. V citovanej scéne Oscarovi vrahovia „s vážnosťou“ čakajú, aby dokončil svoj monológ, slová sebaoprotvrdenia. Potom mu dajú „nerozriešiteľnú hádanku“, ktorá ho „môže oslobodiť“. Oscar spontánne odpovedá, metaforicky potvrdzuje, že prináleží k obojm kultúrnym systémom, a zároveň svojim vrahom prikazuje, aby ho zastrelili. Citovaná scéna je smutným, ironizujúcim príkladom toho, ako „jazyk fakt nepredchádza, ani fakt nenasleduje, ale existuje len ako fakt“²⁵ (Ashcroft 2002, 43). Jazyk existuje v danom rečovom akte a buduje svet v jazyku a cez jazyk a podľa Ashcrofta „svet“ funguje v jazyku ako realita, ktorá sa rozkryva postupne, práve preto, akým spôsobom sa na jazyk viaže, a vďaka skutočnosti, že jazyk interpretuje svet prakticky, nie ako akúsi prisúdenú referenčnú hodnotu“²⁶ (tamže).

V koloniálnom systéme fungoval jazyk ako nástroj manipulácie, ako moc, ktorej sú jednotliví hovoriaci podrobení, nástroj, ktorí ľudí hierarchicky organizuje a klasifikuje (aj vyčleňuje). Pomocou neho boli vytvárané také koncepty ako „pravda“, „poriadok“ a „realita“²⁷ (tamže). Petříček tvrdí, že v používaní jazyka, či už ako norma-

tívneho nástroja moci, alebo nástroja komunikácie, existuje miesto, kde je monopol kódu, ktorý zaväzuje a zväzuje, systematicky narúšaný (Petříček 1997, 176). Díazov román produktívne využíva dva odlišné jazykové kódy ako spôsob subverzie moci. Ako poznamenáva Ashcroft, táto mocenská štruktúra môže byť odmietnutá tak, že sa objaví účinný postkoloniálny hlas, v chápaní Lindy Hutcheonovej „postkoloniálny hlas odporu“ (Ashcroft 2002, 7, Hutcheon 1989, 156). Deje sa to dvoma spôsobmi: odmietnutím jazyka ako nástroja metropolitnej moci a privlastnením si a opätovným použitím jazyka za novým účelom, čím sa postkoloniálny subjekt vymaňuje z priestoru dominantnej koloniálnej moci (tamže). Díaz v románe používa dva odlišné jazykové kódy, varianty angličtiny a španielčiny. Robí tak konzistentne a podobne ako chicanská spisovateľka Glória Anzaldúa v hybridnom texte *Pohraničie*, konfrontuje svojho čitateľa jazykovo, kultúrne a historicky. Díaz, podobne ako Anzaldúa, meta-lepticky zviditeľňuje hranicu, ktorá v hybridnom texte predstavuje vstup iného do vlastného ako priestor, kde iné a vlastné stoja voči sebe v nemej komunikácii, ako miesto výmeny, odčlenenia, vylúčenia či prijatia. Díaz zviditeľňuje to, čo Hutcheonová nazýva pocitom dvojakej postkolonizácie a subverzívne podryva oba kultúrne systémy, ktoré reprezentuje angličtina a španielčina.

Fragmentácia ako postmoderná a postkoloniálna stratégia sa v texte objavuje nielen pri výstavbe postavy v jazykovej rovine, je aj inherentným znakom kompozície románu. „Som produktom fragmentovaného sveta“, hovorí pre internetový časopis *Slate* Junot Díaz. „Pozrite sa v krátkosti na dominikánsku alebo karibskú históriu a uvidíte, že štruktúra tejto knihy sa dotýka skôr reality tejto histórie, ako jej najpopulárnejšieho mýtu: mýtu o jednote a kontinuite. Predstavoval som si, že by kniha mala tvar súostrovia a predstavovala by akýsi textuálny Karibik. Rozbitý, a predsa nejakým spôsobom držiaci pokope, neuveriteľne vibrujúci a neodolateľný“²⁸ (O'Rourke). Díaz opisuje svoj špecifický umelecký podnet súvisiaci s koloniálnou minulosťou ostrova. „Privlastňuje“ si takto stratégiu, ktorá je účinnou umeleckou prezentáciou protikladov súčasného sveta.

Diázova naratívna perspektíva je presne to ohnivko, „vibrujúce a neodolateľné“, ktoré spája jednotlivé fragmenty románovej kompozície. Hlavným rozprávačom je Yúnior, jediný blízky priateľ Oscara, muž, ktorý miloval jeho sestru Lolu, Oscarov spolubývajúci na vysokej škole, ktorého identitu spoznáva čitateľ až v 4. kapitole knihy. Od začiatku je však nesporné, že ide o presvedčivý, výrečný, sofistikovaný hlas. Čitateľa síce zahltí informáciami, historickými a kultúrnymi odkazmi, dominikánskou španielčinou, ale svojou naliehavosťou, britkosťou a jasnosťou ho rýchlo upúta. Okrem neho je príbeh rodiny de León prerozprávajú hlasmi Oscarovej sestry Loly a La Incy, ktorá vychovala Oscarovu mamu, rozprávač do svojho rozprávania uhniedzuje aj Oscarove texty, či už fiktívne, alebo intímne. Román obsahuje i fragment označený ako *Poznámka vášho autora* (A Note from your Author). Fragmentácia románovej kompozície zhmotňuje otázku „reálnosti príbehu“ a možnosti vypovedať pravdivý príbeh. Jednotlivé fragmenty vytvárajú „históriu“ Oscara Wao a jeho rodiny ako metonymickú reprezentáciu dejín ostrovnej republiky a zároveň reflektujú písanie ako tvorbu príbehu.

História ostrova, kde sídli Dominikánska republika, nesie vrstvy dobyvateľských

príbehov, z pôvodného obyvateľstva a jazyka však už zostali len zlomky. Cez kolonizáciu španielskou a francúzskou nadvládou je Dominikánska republika príkladom imperialistickej politiky Spojených štátov amerických. Koľko latinskoamerických a iných diktátorov prežilo s tichou podporou USA, pokiaľ ich potrebovalo? A koľko režimov padlo iba preto, lebo Spojené štáty americké mali v tej oblasti iné záujmy? Nejednoznačnosť a protirečivosť interpretácie (nielen historickej) reality odhaľuje v románe Yunior ako hlavný rozprávač hneď na začiatku. Spochybňuje interpretáciu Oscarovho príbehu, cez kliatbu – fukú –, čo v ústnej histórii ostrova slúži ako interpretačný model krutých udalostí, ktoré predchádzajú akúkoľvek fikciu, akúkoľvek imagináciu:

Som si istý, že ste už uhádli, že mám pre vás tiež jeden fukú príbeh. Kiežby som mohol povedať, že je najlepší zo všetkých – fukú príbeh číslo jeden –, ale nemôžem. Ten môj nie je najstrašnejší, najjasnejší, najbolestivejší ani najkrajší. Akosi mi len prstami oblapil hrdlo. Nie som si celkom istý, či by sa Oscarovi páčilo toto označenie.²⁹

Yunior kladie otázku za takúto možnú interpretáciu Oscarovho príbehu a pozerá sa na udalosti cez prizmu Oscarovej životnej filozofie – fantazijnej literatúry: „Čo je väčšia sci-fi ako Santo Domingo? Čo je väčšia fantázia než Antily?“³⁰

Postmoderné umenie „cielené“ hľadalo spôsob, ako rekonštruovať svoj vzťah k minulosti, tvrdí Hutcheonová (1989, 152). Prehodnocovanie minulosti sa prejavuje v postmoderne aj inak ako len formálnym eklekticismom. Podobnosť s postkolonializmom nachádzame v snahe narúšať normatívne chápanie histórie ako sumy nepochybniteľných faktov, v úsilí parodovať minulosť alebo sústreďovať pozornosť na to, čo je okrajové, lokálne (tamže). Sprostredkovať „objektívnu pravdu“ o minulosti sa stalo nemožným aj preto, lebo zrekonštruovanie jej pôvodného zápisu bude vždy spochybnené procesom subjektivizácie. Objektívna história je vždy iba ďalším a ďalším rozprávaním, a tak jej kvalita zodpovedá tomu, čo charakterizuje akýkoľvek iný text – „stáva sa skupinou lingvistických znakov, na ktoré je možné si spomenúť, ale ktoré sú vždy sprostredkované nejakým vykladačom, v tomto prípade historikom“³¹ (Childers-Hentzi 1995, 207). V procese rekonštrukcie osobnej, národnej a komunitnej histórie teda umenie a literárne texty zohrávajú rovnako dôležitú úlohu ako odborné faktografické texty či ústna história.

Jedným z nosných motívov románu, priamo ovplyvňujúcim štruktúru románu i jeho rozprávačskú kompozíciu, je zobrazenie režimu diktátora Trujilla. Díaz vedie vo svojom románe dialóg s minulosťou, rekonštruuje to, prečo neexistujú záznamy alebo svedkovia, dekonštruuje zakorenené interpretácie a sprítomňuje neprezentovateľné. Román obsahuje komentáre pod čiarou. Rozprávač tam vyplňa biele miesta faktografickými informáciami z histórie, kultúry a jazyka Dominikánskej republiky a narúša tak tradičnú hypertextualitu. Sú integrálnou súčasťou románu a znova a znova v nich počuť silný, ironický, no zároveň vzdelaný hlas rozprávača z primárnej diegetickej roviny, jediného Oscarovho priateľa Yuniora. Poznámky informujú čitateľa o súvislostiach, ktoré by mu inak unikli a ktoré sám nepozná, pretože pre neho boli doteraz marginálne, ale zároveň dopĺňajú prázdne miesta v imaginatívnom medziúzemí. Faktografické poznámky kladie autor do opozície s fiktívnymi príbehmi rodiny de León, z ktorej Oscar pochádza. Díaz rovnako ako americkí autori

Toni Morrisonová, Maxine Hong Kingstonová, Gloria Anzaldúa, ale aj Philip Roth či Don DeLillo, kladie na jednu úroveň fiktívne a faktografické rozprávania (bližšie pozri Smiešková 2011, 66–67). Román Junota Díaza vyplňa a dopĺňa prázdne miesta v historickom vedomí práve prostredníctvom fikcie.

Otázka možnosti vypovedať pravdivý príbeh je nielen metafiktívnou témou týkajúcou sa samotného procesu písania, ale korešponduje aj s témou zobrazenia koloniálnej amnézie, rekonštruovanej postkoloniálnou pamäťou. V románe sa viackrát objavuje motív „página en blanco“ (prázdna strana): buď ako niečo, čo si ľudia nechcú pamätať, pretože sa to spája s bolestnou spomienkou (Oscarova matka Belicia a jej vychovávateľka La Inca vytesňujú čas, ktorý Belicia prežila po smrti svojich rodičov v náhradnej rodine), alebo ako biele miesta histórie, pre ktoré neexistujú záznamy („Trujillo a jeho spoločníci nezanechali žiadnu papierovú stopu, s nemeckými súčasníkmi ich nespájala dychtivosť po detailnej dokumentácii“³²), či ako mlčanie, ticho okolo príbehu, pre ktorý nikto nemá vysvetlenie (prečo sa doktor Abelar Cabral, Oscarov starý otec, dostal do Trujillovho väzenia): „Keď sa o tom v rodine niekedy hovorí – čo je akože nikdy...“³³ Motív potlačenej spomienky vystupuje aj z Oscarovho sna, ktorý sa mu sníval na hranici medzi životom a smrťou, potom, čo ho zbili kvôli jeho láske Ybón (Díaz 2007, 243, 211). Vo sne sa mu ukázal starec s maskou na tvári a podal mu knihu s prázdnyimi stranami. „Kniha je prázdna, boli slová, ktoré sluha La Incy započul Oscara povedať tesne predtým, ako sa cez vrstvu nevedomia predral do sveta Reality“³⁴ (302).

Čo je teda Oscarov príbeh? Príbeh fukú alebo zafa (magická formulka na zrušenie fukú), alebo život sám, ako hovorí jeho sestra Lola, ktorá na fukú neverí (210). Alebo je ním metaforicky prázdny list, kniha, ktorú Oscar dostal vo sne prečítať a ktorú sám svojím príbehom zaplnil? „Ako to teda bolo? pýtate sa. Nehoda, konšpirácia, alebo fukú? Jediná odpoveď, ktorú vám môžem dať, je najneuspokojivejšia: budete si musieť urobiť svoj vlastný názor. Je isté, že nič nie je isté. To, čo vyťahujeme na povrch, je ticho. Ticho,“³⁵ podáva Dízazov rozprávač Yunior komentár k nevyjasnenému príbehu Oscarovho starého otca (243). Pre nás je práve toto prázdne miesto priestorom, do ktorého možno vložiť akýkoľvek pravdepodobný príbeh a uhniesdiť ho v kompozícii textu, priestorom pre interpretáciu románu. Dízaz vkladá príbeh do príbehu: Oscarov príbeh v Yuniorovom rozprávaní, príbehy fantastických hrdinov v Oscarovom príbehu, Oscarov príbeh v rozprávaní jeho sestry, ktorá ho rozpráva Yuniorovi, príbehy Abelarda Luisa Cabrala, Oscarovho starého otca, La Incy, Belicie, Ybón ako možné a pravdepodobné príbehy Trujillovho režimu. Oscar síce napĺňa osud fantastického hrdinu, ako „veril, že toto je typ príbehu, v ktorom žijeme“³⁶ ale kliatbu fukú neporáza (Dízaz 6). V jedinej knihe, ktorú si Oscar vzal so sebou na ostrov, Yunior nachádza niekoľkokrát zakrúžkovanú záverečnú scénu. Postava Adriana Veidta z komixu *Strážcovia* (Watchmen) hovorí: „Urobil som správne, však? Nakoniec to všetko vyšlo. A Manhattan, skôr ako sa stratí z nášho vesmíru, odpovie: ‚Nakoniec? Nič sa nikdy nekončí, Adrian. Nič sa nikdy nekončí‘“³⁷ (tamže). Lolina dcéra, ktorá sa narodí po Oscarovej smrti, nosí na krku tri talizmany, čo ju majú chrániť pred kliatbou: „jeden nosil Oscar ako dieťa, jeden nosila Lola ako dieťa, a jeden Belí dostala od La Incy, keď prišla do Svätyne“³⁸ (330). Yunior však tvrdí, že

jedného dňa „Kruh zlyhá. Ako vždy. A po prvýkrát bude počuť slovo fukú“³⁹ (331).

Hlas Díazovho rozprávača je naliehavý, neutíchajúci. Sprítomňuje nevyvovedateľné, bolestivé ľudské príbehy, život. Láma zlé čaro fukú, pretože fukú môže trvať len v tichu, v amnézii. Yunionovo rozprávanie, ukotvené v Díazovom románe, je možnosťou vypovedať príbeh, a tým sprítomniť neprezentovateľné. Je to zafa, magická formulka na zrušenie fukú, tak ako to Yunionovi zvestoval Oscar vo sne, rekurzívne replikujúcom ten Oscarov, v bezvedomí⁴⁰ (Díaz 325). Yunionovi trvalo desať rokov, kým sa jedného dňa prebudil a začal písať, aby zaplnil prázdne stránky a ticho Oscarovým príbehom.

Díaz, rovnako ako jeho rozprávač Yunion, presadzuje potrebu príbeh vypovedať. Zároveň však samotnou kompozíciou románu poukazuje na to, čo sa deje, keď sú rôzne druhy svetov konfrontované, keď každý z týchto svetov môže byť nositeľom pravdivosti príbehu. Takéto zahmlievanie/zastieranie hraníc medzi naratívnyimi plánmi a realitou má na jednej strane estetický rozmer, na druhej strane je zobrazením súčasného stavu myslenia. Dokonalosť rekurzívnej štruktúry, ktorú závrtná špirála a zrkadlenie jednej naratívnej roviny v ďalšej predstavujú, sublimujú súčasný pocit čitateľa, že fakt niekedy predbieha fikciu a že hranice medzi týmito, kedysi jasne rozlíšiteľnými svetmi sú čoraz neprehľadnejšie. Zaznieva tu aj otázka reálnosti a hodnovernosti príbehu, ktorý v takejto myšlienkovvej situácii nemôže byť predstavený inak ako fragmentárne, zdrojmi, ktorých spoľahlivosť autor prostredníctvom svojho rozprávania ponecháva na čitateľa.

Hutcheonová, ako sme už uviedli, upozorňuje na to, že podnety pre vznik postkoloniálnych a postmodernistických umeleckých diel a ich politickú agendu nemožno zamieňať. Možno tak postupovať aj v súvislosti s Díazovým románom? Nakoľko je jeho román generovaný impulzmi postkoloniálnej literatúry a nakoľko potrebou postmoderného písania? Domnievame sa, že dobrá próza je vždy svojím spôsobom politická. Obnažuje, ako je náš svet tvorený a kto a čo v ňom vládne, alebo nás ovláda. Odhliadnuc od toho, či ju podnecuje diskurz postkoloniálneho, alebo postmodernistického sveta, čitateľovi sprítomňuje pocit cudzieho, neznámeho a zážitok koexistovať v niekoľkých svetoch súčasne. Tento pocit sa vynáva v texte ako udalosť, ktorej hlavným cieľom je dekonštrukcia pretrvávajúcich spôsobov myslenia, demaskovanie vzťahov medzi podriadenosťou a mocou, odhalenie toho, čo sa stane pri konfrontácii rôznych svetov, a zviditeľnenie krásy, ktorá môže vznikáť v rozdielnostiach, a aj napriek rozdielnostiam. Ako hovorí Virginia Woolfová, myseľ veľkého spisovateľa alebo spisovateľky je androgýnna. Je to myseľ, ktorá pretrváva, pretože nemusí nič zadržiavať, absorbuje a vyžaruje, neoklieštuje svoje pocity, prenáša ich bez prekážky. Je rozpálená dobiela a nerozdelená (Woolf 101–102). Díazov román, ako produkt takejto mysle, je schopný uvedenej bezprostrednosti, jeho rekurzívna štruktúra je imaginatívnym priestorom, v ktorom majú neoddeliteľné miesto inakosť, fragmentovaná identita, osobná a národná história, populárna kultúra i ľúbostný príbeh.

POZNÁMKY

¹ “[...] most often referring to Europeans who conquered and settled in North America and the West Indies.”

² “They have often been used as if they were simple descriptors for early Americans, and unrelated to conquest.”

- ³ V periodizácii americkej literatúry je tento text zahrnutý do tzv. obdobia revolúcie (Revolutionary Age 1765–1790) http://thetalon.org/MISC/american_lit_period.html
- ⁴ “middle passage”
- ⁵ “the very use of the word ‘postcolonial’ cannot help but be a complex issue”
- ⁶ “the resisting, post-colonial voice”
- ⁷ “doubled sense of postcolonialism”
- ⁸ “taming the Wild West”
- ⁹ “by situating their own histories in the context of Third World liberation movements... appropriate[d] the word ‘colonial’”
- ¹⁰ “institutionalized racism”
- ¹¹ “thematic concerns regarding history and marginality and discursive strategies like irony and allegory”
- ¹² “it is not the matter of the post-colonial *becoming* the postmodern”
- ¹³ “their sites of production differ: there are those produced by the colonial encounter and those produced by the system of writing itself”
- ¹⁴ “But the multiplicity of these dualities does not always make the often resulting ironies easy to interpret, for these are frequently double-edged ironies.”
- ¹⁵ “nerd”
- ¹⁶ “In September he headed to Rutgers New Brunswick, his mother gave him a hundred dollars and his first kiss in five years, his tío a box of condoms: Use them all, he said, and then he added: On girls. There was the initial euphoria of finding himself alone at college, free of everything, completely on his fucking own, and with it an optimism that here among these thousands of young people he would find someone like him. That, alas, didn’t happen. The white kids looked at his black skin and his afro and treated him with inhuman cheeriness. The kids of color, upon hearing him speak and seeing him move his body, shook their heads. You’re not Dominican. And he said, over and over again, But I am. Soy dominicano. Dominicano soy.”
- ¹⁷ “By ‘decentering’ I mean that individual consciousness can no longer be seen as the origin of meaning, knowledge and action.”
- ¹⁸ “Trujillo was one of the U.S.’s favorite sons, one of its children. He was created and sustained by the U.S.’s political-military machine. I wanted to write about the demon child of the U.S., the one who was inflicted upon the Dominican Republic. It didn’t hurt that as a person Trujillo was so odd and terrifying, unlike anybody I’d ever read or heard about. He was so fundamentally Dominican, and for a Dominican writer writing about masculinity, about dictatorship, power, he’s indispensable.”
- ¹⁹ „But beautiful girl, above all beautiful girls, he wrote back. This is my home. Your real home, mi amor. A person can’t have two?”
- ²⁰ “This time Oscar didn’t cry [...] They looked at Oscar and he looked at them and then he started to speak. The words coming out like they belonged to someone else, his Spanish good for once. He told them that what they were doing was wrong, that they were going to take a great love out of the world [...] told them if they killed him they would probably feel nothing and their children would probably feel nothing either, not until they were old and weak or about to be struck by a car and then they would sense him waiting for them on the other side and over there he wouldn’t be no fatboy or dork or kid no girl had ever loved; over there he’d be a hero, an avenger.”
- ²¹ “the Doom of the New World”
- ²² Because anything you can dream (he put his hands up) you can be.
- ²³ “[...] they drove him back to the canefields. Zafra would be here soon, and the cane had grown well and thick and in places you could hear the stalks clack-clack-clack-clacking against each other like triffids and you could hear kriyol voices lost in the night. The smell of ripening cane was unforgettable, and there was a moon, a beautiful full moon [...].”
- ²⁴ “They waited respectfully for him to finish and then they said, their faces slowly disappearing in the gloom, Listen, we’ll let you go if you tell us what fuego means in English. Fire, he blurted out, unable to help himself. Oscar –”
- ²⁵ “Language exists [...] neither before the fact nor after the fact but in the fact.”

- ²⁶ “The ‘world’ as it exists ‘in’ language is an unfolding reality which owes its relationship to language to the fact that language interprets the world in practice, not to some imputed referentiality.”
- ²⁷ “‘truth’, ‘order’, and ‘reality’”.
- ²⁸ “I’m a product of a fragmented world. Take a brief look at Dominican or Caribbean history and you’ll see that the structure of the book is more in keeping with the reality of this history than with its most popular myth: that of unity and continuity. In my mind the book was supposed to take the shape of an archipelago; it was supposed to be a textual Caribbean. Shattered and yet somehow holding together, somehow incredibly vibrant and compelling.”
- ²⁹ “As I’m sure you have guessed by now, I have fukú story too. I wish I could say it was the best of the lot – fukú number one – but I can’t. Mine ain’t the scariest, the clearest, the most painful, or the most beautiful. It just happens to be the one that’s got its fingers around my throat. I’m not entirely sure Oscar would have liked this designation.”
- ³⁰ “What more sci-fi than the Santo Domingo? What more fantasy than the Antilles?”
- ³¹ “It is only a group of linguistic signs that can be remembered but which are always presented by a certain interpreter, in this case historian.”
- ³² “Trujillo and company didn’t leave a paper trail, they didn’t share their German contemporaries’ lust for documentation.”
- ³³ “When the family talks about it at all – which is like never– ”
- ³⁴ “The old man had a mask on. It took a while for Oscar’s eyes to focus, but then he saw that the book was blank. The book is blank. Those were the words La Inca’s servant heard him say just before he broke through the plane of unconsciousness and into the universe of the Real.”
- ³⁵ “So which one was it? you ask. An accident, a conspiracy, or a fukú? The only answer I can give you is the least satisfying: you will have to decide for yourself. What’s certain is that nothing is certain. What we are trawling in silences here. Silence.” (243)
- ³⁶ “[...] believed that was a kind of story we were living in”
- ³⁷ “[...] after Viedt’s plan has succeeded in ‘saving the world’. Veidt says: ‘I did the right thing, didn’t I? It all worked out in the end.’ And Manhattan, before fading from our Universe, replies: ‘In the end? Nothing ends, Adrian. Nothing ever ends.’”
- ³⁸ “the one that Oscar wore as a baby, the one that Lola wore as a baby, and the one that Beli was given by La Inca upon reaching Sanctuary.”
- ³⁹ “One day, though, the Circle will fail. As Circles always do.”
- ⁴⁰ „Asi päť rokov potom, ako zomrel, sa mi začal snívať iný sen. O ňom, alebo o niekom, kto ako on vyzerá. Sme na akomsi polozborenom hradnom nádvorí, po povrch naplnenom starými, zaprášenými knihami. Stojí v jednej z chodieb, vyzerá veľmi záhadne, na tvári zlovestná maska, ktorá mu zakrýva tvár, ale za otvormi vidím jeho známe, blízko posadené oči. Kámo má v rukách knihu, máva na mňa, aby som sa lepšie prizrel, a ja zisťujem, že je to scéna z jedného z jeho bláznivých filmov. Chcem sa za ním rozbehnúť a dlhý čas sa o to pokúšam. Chvíľu mi trvá, kým si všimnem, že Oscarove ruky plynule prechádzajú do knihy a jej stránky sú prázdne. A to, že za maskou sa jeho oči usmievajú. Zafa“ (325).

LITERATÚRA

- ANZALDÚA, G.: *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 2007.
- ASHCROFT, B. et al: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. (1989). Routledge: London and New York, 2002.
- BHABHA, H. K.: *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- CARMICHAEL, S. and HAMILTON, Ch.: *Black Power*. New York: Random House, 1967.
- Declaration of Independence <http://www.ushistory.org/declaration/document/> [15. 5. 2012]
- CHILDERS, J. and HENTZI, G. (ed.) *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
- DÍAZ, J.: *Drown*. New York: Riverhead Books, 1996.
- DÍAZ, J.: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007.
- DÍAZ, J.: *This is How You Lose Her*. New York: Riverhead Books, 2012.
- HILFER, T.: *American Fiction since 1940*. London and New York, 1992.

- HUTCHEON, Linda: Circling the Downspout of Empire. Post-Colonialism and Postmodernism. In *ARIEL: A Review of International English Literature* 20.4 (1989): s. 149–175.
- KAZANJIAN, D.: *Colonial*. In BURGETT, B. and HENDLER, G. (ed.) *Keywords for American Cultural Studies*. New York University: New York, London, 2007, s. 52–56.
- LEE, A.R.: Ethnic Renaissance: Rudolfo Anaya, Louis Erdrich and Maxine Hong Kingston. In Clarke, G. (ed.) *The New American Writing: Essays on American Literature Since 1970*. London: Vision Press. New York: St. Martin's Press, 1990, s. 139–164.
- LYOTARD, J.-F.: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington a Brian Massumi. Theory and History of Literature, Volume 10. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- O'ROURKE, M.: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. The Questions for Junot Díaz. http://www.slate.com/articles/news_and_politics/the_highbrow/2007/11/the_brief_wondrous_life_of_oscar_wao.html [15. 5. 2012]
- PETŘÍČEK, M.: *Úvod do současné filozofie*. Praha: Herman a synové, 1997.
- SARUP, M.: *Identity, Culture and the Postmodern World*. Ed. Tasneem Raja, with a foreword by Peter Brooker. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- SHECHNER, M.: Jewish Writers. In Hoffman, D. (ed.) *Harvard Guide to Contemporary American Fiction*. Cambridge: Belknap Press, 1987, s. 191–221.
- SMIEŠKOVÁ, A.: *Mýtus. Realita. Rozprávanie. Prípady Philip Roth*. Nitra: FF UKF, 2011.
- SOLLORS, W.: A Critique of Pure Pluralism. In Bercovitch, S. (ed.): *Reconstructing American Literary Canon*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1986, s. 250–279.
- WOOLF, V.: *A Room of One's Own*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1957.

THE QUESTIONS OF THE POSTCOLONIAL AND THE POSTMODERN IN AMERICAN FICTION

Postcolonialism. Postmodernism. Language variant. Borderland. Irony. The past.

The article discusses why and in what circumstances some examples of American literature constitute what might be referred to as “postcolonial literature”. The argument is supported by the theoretical thought of L. Hutcheon. As an example of postcolonial literature in American context Junot Díaz’s novel *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) is analyzed. The analysis touches upon the problem of the decentered Self and “borderland experience” and their representation in the text. It also points to the employment of recursive structures in the novel as the presentation of the colonial and postcolonial past of the protagonist, which as “página en blanco” needs to be filled with the narration of “histoire”.

Mgr. Alena Smiešková, PhD.
Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Štefánikova 67
949 01 Nitra
alenasmieškova@hotmail.com