

## Štylistická subordinovanosť a výrazové posuny ako dôsledok intertextuálnych (hypertextových) stratégií v prózach Tomáša Horvátha a Ballu

Marek Mitka

Inštitút stredoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove  
marek.mitka@unipo.sk

**Kľúčové slová:** literárna postmoderna, intertextualita, hypertextovosť, štylistika, teória prózy, výrazový posun v texte, Tomáš Horváth, Balla, Gérard Genette

**Key words:** literary postmodernism, intertextuality, hypertextuality, stylistics, prose theory, expressive shift in the text, Tomáš Horváth, Balla, Gérard Genette

Prozaické texty T. Horvátha a Ballu sú v kontexte slovenskej literatúry po roku 1989 zvlášť vhodné na diagnostické pozorovania súvisiace s uplatnením intertextuálnych postupov. Intertextualita ako jeden z primárnych nástrojov postmodernej dekonštrukcie sa totiž v prózach vyššie spomenutých autorov prejavuje značne variabilne: ako implicitné odkazovanie na text iného autora, ako explicitné citovanie z textu iného autora bez uvedenia jeho mena, resp. ako explicitné prepisovanie celých viet a odsekov z textu iného autora s priamym uvedením zdroja citovania. Zjednodušene tu možno hovoriť o uplatnení dvoch typov produkčnej intertextuality, čiže intendovanej – zjavnej, „ktorá organizuje povrch textu“ (Jambor, 2016, s. 227), a latentnej (skrytej), „ktorá nenarúša povrch textu, no predsa sa podieľa na vytváraní jeho zmyslu“ (Jambor, 2016, s. 227). Pravda, v súvislosti s textovou situáciou u Horvátha a Ballu by sme mohli ďalej a minucióznejšie uvažovať napr. v intenciách teoretického modelu o transtextových vzťahoch Gérarda Genetta, u ktorého popri intertextualite, paratextualite a metatextualite nachádzame aj dobre rozpracovaný termín hypertextualita. Tú „Genette definuje ako vzťah novšieho textu B, ktorý nazýva hypertext (...), k staršiemu textu A, ktorý nazýva hypotext (...)“ Genette rozlišuje dva základné druhy hypertextových vzťahov. Pri transformácii (,transformation‘) dochádza k deformácii hypotextu do podoby hypertextu a pri imitácii (,imitation‘) dochádza k napodobňovaniu hypotextu v hypertexte. Tieto dva druhy prepisovania textu sa realizujú ludickým, satirickým alebo vážnym spôsobom (,régime ludique‘, ,régime satirique‘, ,régime sérieux‘). Kombináciou týchto kritérií vzniká šesť postupov hypertextuality: ludická transformácia – paródia (,parodie‘), satirická transformácia – travestia (,travestissement‘), vážna transformácia – transpozícia (,transposition‘), ludická imitácia – pastiš (,pastiche‘), satirická imitácia – persifláž, karikatúra (,charge‘) a vážna imitácia – napodobnenina (,forgerie‘)“ (Jambor, 2016, s. 228)<sup>1</sup>.

V priesečníku uvedenej Genettovej diagnostiky sa budeme snažiť čítať texty Horvátha a Ballu aj v prítomnej štúdii. Zameriame sa predovšetkým na Horváthove poviedky zo zbierok *Niekoľko náhlych konfigurácií* (1997), *Zverstvo* (2000) a *Antikvariát* (2004), resp. na Ballove *Tekuté poviedky* zo zbierky *Unglik* (2003). Vo všetkých prípadoch budeme analyzovať mieru štylistickej subordinácie hypertextu a takisto jej vplyv na estetický účinok pri percepcii. Týmto terminologicky nasýteným vstupom však vonkoncom nechceme synonymizovať či sémanticky nivelizovať pojmy intertextualita a hypertext(-ualita, -ovosť). Našou úvahou len poukazujeme

<sup>1</sup> Nie je zrejmé, či nami citovaný (a Gérarda Genetta citujúci) autor je aj prekladateľom zdrojovej publikácie tohto francúzskeho literárneho teoretika a semiotika. Zo súpisu použitej literatúry možno však s istotou usudzovať, že dôsledne hierarchizovaná terminológia, ktorú tu J. Jambor uvádza, pochádza zo Genettovho diela *Palimpsestes: La Littérature au second degré* (Paris: Seuil 1982).

na fakt, že to, čo v slovensko-českom, resp. stredoeurópskom kontexte zväčša zahrňame pod centrálny pojem intertextualita/intertextovosť s presahom k intrapersonálnym autorským explikáciám (novší termín intratextualita) (pozri Součková, 2001, s. 54–55) zodpovedá v G. Genettovej koncepcii parciálnemu označeniu hypertextualita, ktoré je „zastrešené“ univerzálnejším pojmom transtextualita.

Situácia v prozaických textoch T. Horvátha zodpovedá primárnemu genettovskému východisku: je potrebná norma, tradícia či, rakúsovsky povedané, invariant(nosť) (pozri Rakús, 2004, s. 9), ktorá by mohla byť narušená s vedomím, že čitateľ si toto radikálne rozrušenie tvaru narácie bude konfrontovať s pevným literárnym zázemím, ktoré dobre pozná, čiže, inak povedané, s chronicky známymi prototextami (u Genetta hypotextami). Literárna kritička E. Krčméryová vychádza pri recepcii Horváthových próz prakticky z obdobného predpokladu, keď píše: „Ako významný moment sa z hľadiska autorskej stratégie ukazuje byť samotný výber prototextu (resp. napodobeného žánru), ktorý potom určuje aj tematický a motivický register Horváthových próz. V tejto súvislosti treba podotknúť, že často ide o žánre, ktoré sú literárne značne vyťažené, neraz tzv. populárne či poklesnuté, a ktorých podoba je v podstate ustálená vo vedomí čitateľov. Horváth potom pri písaní využíva, či skôr zneužíva, práve túto ustálenosť kompozičných pravidiel a s nimi spojené čitateľské očakávania. Jeho prózy nemusia byť nutne nápodobou konkrétneho, už existujúceho textu, často ‚fungujú‘ iba ako pripomienka, evokácia žánru“ (Krčméryová, 2008, s. 46). U Horvátha s tým, pravdaže, úzko súvisí typologicky odlišné, no spravidla efektívne využívanie intertextuálnych postupov a systematická práca s motívom dvojníctva, avšak nie čisto v personálnom zmysle. V Horváthových textoch sme svedkami zdvojovania, duplicitnosti a kontrapunktického „aranžovania“ de facto väčšiny bežne sa vyskytujúcich elementov poetiky prozaického textu – hlavnej postavy, narátora, zápletky, pointy, času, priestoru a formy rozprávania, sujetových pomerov, zvoleného epického tvaru, nevynímajúc ani reálneho (fyzického) autora. Variantná identita autora, Tomáša Horvátha, ktorý odrazu intervenuje do textu ako postava s reálnym personálnym zázemím (mimo ontológie pôvodnej narácie sa znenazdania zjavuje spisovateľ a Horváthov generačný druh Tom von Kamin), a rozprávača v poviedke *Rukopis nenájdený vo fľaši*, ktorý na chvíľu vystupuje ako autor, Tomáš Horváth, je azda ideálnou ukážkou narácie, ktorá opticky stavia na bifokalite, resp. multifokalite: *Zostupoval som so zapálenou petrolejkou po spráchnivených schodoch. Všimol som si, že napriek tomu, že loď, čo sa týka našich kajút, paluby, plachiet a sťažňov, vyzerá pomerne nová, jej vek je podstatne starší, čo dokazujú takmer zotlené podporné trámy v hlbšej vrstve podpalubia (kam sa mi práve podarilo preniknúť). Zrazu som počul rozliehajúce sa zvonenie. Pokročil som k dverám a otvoril ich. ‚Zdravím‘, povedal. Bol to von Kamin. Pýtal sa, či nejdem na vyprážený syr a víno. Táto poviedka už nikdy nebude tým, čím by bola, keby som ju nemusel prerušiť. Keby neprišiel, nikdy by nebola, čím je.* (Horváth, 1997, s. 88). V citovanom úryvku je divergencia rozprávačskej optiky realizovaná vcelku jednoznačným až inštrumentárne demonštratívny a v podstate do komických polôh zachádzajúcim spôsobom. Oveľa komplikovanejšia je situácia v tých poviedkach, v ktorých Horváth začína len veľmi diskkrétne a pozvoľna experimentovať so zdvojovaním identity protagonistov, alternovaním personálneho a priameho narátora či paralelnosťou opisovaných akcií a motívov. Široko chápané dvojníctvo sa tak stáva zdrojom neurčitosti, mysterióznosti, ba neraz dokonca interpretačnej neuchopiteľnosti, no nezriedka i komiky – najmä ak celá zápleтка a finálna pointa rozprávania smerujú, paradoxne, nie k rozuzleniu situácie, ale k fatálnemu (žánrovému, motivickému alebo jednoducho gramatickému) zacykleniu, slovom, opätovnému zakódovaniu: *Ako sa zobudil, alebo ako ešte sníval, videl pred sebou ruku tlčúcu o sklo výťahu, to tlčenie bolo dosť naliehavé; prsteň, ktorý pokladal spočiatku za ťažký mužský prsteň, bol jemný dievčenský prstienok. Nevedel, či vidí ruku zvonku alebo zvnútra; či je on vo výťahu a ruka tlčie na výťah zvonku, alebo či je on vonku a ruka tlčie zvnútra výťahu; alebo či je ruka dnu vo výťahu a on sám ju tiež vidí zvnútra výťahu (...)* Dokázal by sa pozerat' na to, ako tlčie rukou na jeho dvere.

*Obzeral sa okolo seba. Zdalo sa, že chodba je prázdna. Pomaly vykročil. Náhodný pozorovateľ, ktorý by sa ukrýval v nefunkčnom kumbáli vo vedľajšej chodbe, by uvidel ako opatrne zatáča dol'ava. Vyzul som si topánky a pomaly som sa rozbehol. Zahliadol som ho až na konci tej ďalšej chodby, ako zahýba (myslím, že tiež doprava). Našiel som ho, ako kľučí za popolnicami. Sledoval svoje dvere, ruksak si položil vedľa seba. Pritisol som sa bližšie k popolniciam. Videl som ho, ako opatrne vykukuje. Nevidel nikoho. Bude čakať ešte asi dvadsať minút, pomyslel som si. Pozrel na hodinky: už len necelých devätnásť minút. Videl som ho, ako vyštartoval spoza popolnic, pričom jednu zhodil, potkol sa a s rachotom sa na ňu zvalil. Usiloval sa veľmi rýchlo postaviť, ale zamotal sa nohou do remeňa ruksaku, a tak sa váľal na zemi a zápasil s popolnicou a ruksakom, ležal na chrbte. Toto je moja chvíľa – vyštartoval som. Ale neočakávane som zhodil popolnicu, ktorá mi podrazila nohy a ja som sa ocitol na zemi. Videl som, že chodba je prázdna. Dvere som neskúšal otvoriť, vedel som, že ich zamkol zvnútra. Postavil som sa. Vedel som, že ma sleduje prizorom. Trochu som si uvoľnil kravatu. (poviedka Zrurirorizozi; Horváth, 1997, s. 33–34). Celkovú optickú schizoidnosť priblíženého výjavu podčiarkuje Horváth o stranu ďalej napr. aj gramatickými prostriedkami (alogicky odkazujúcimi pronomínami): *Už dlhšie tušil, že človek, ktorý sa vráti do tohto bytu, kde teraz leží s Archibaldom za chrbtom, nebude ním; že to nebude on, ale on. Bude cudzí, lebo zažil už to, čo on teraz ešte nepozná. Jeho cudzie oči uvidia jeho vlastný byt (...)* Tento uzáver ho viedol k činu: *Odchádzajúc z bytu nechal v zámke zvnútra kľúč, aby sa ten druhý ku mne nedostal.* (Horváth, 1997, s. 35).*

Experimentovanie s (anti)perspektívou zrkadlového odrazu, resp. zdvojovania, dosiahlo u Horvátha, nazdávame sa, nateraz svoj vrchol v poviedke *Záhada časových štruktúr*, ktorá vyšla v zbierke *Antikvariát* (2004). Tento text je dôkazom, že aj Tomáš Horváth je s odstupom času schopný ponúknuť nové, oveľa progresívnejšie „vypracovania“ svojich kardinálnych tém, konštruujúc tak doslova štúdie v próze, kde sú jednotlivé postavy kultúrnymi znakmi a zápletky, ako inak, nevšedným sumarizovaním skúseností z lektúry konkrétneho literárneho žánru. Zábava, ktorú ako jednu z devíz Horváthovho písania akcentuje v role kritika aj jeho spisovateľský kolega Balla (pozri Balla, 2005, s. 76–77), nastupuje vo chvíli, keď symptómy spoločensky a kultúrne kanonizovaného správania sa hrdinov začne narúšať niektorá z povestných autorových aktualizácií: v rovine jazyka zväčša subštandardné výrazy a slang, na úrovni makrokompozície dekonštrukcia sujetových vzťahov založená na intertextualite. Čo je však najdôležitejšie aj vzhľadom na vyššie avizovaný princíp zdvojovania, poviedka *Záhada časových štruktúr* (2004) vytvára dômyselnú, v tomto prípade intratextuálnu kontrapunktickú „sponu“ s Horváthovou poviedkou *Vertigo* z knihy *Niekoľko náhlych konfigurácií* (1997). V tejto zbierke poviedok uplatnil autor voči parodovaným dielam prakticky všetky prostriedky postmodernej dekonštrukcie: iróniu, persifláž, fraškovitosť, značnú mieru koincidencie vysokého a nízkeho štýlu (odborné výrazy, resp. akademizmus oproti jazykovému subštandardu a vulgarizmu), autoreferenčnosť vo vzťahu k autorovi (tematizácia osoby Tomáša Horvátha) a k postavám príbehu (postavy si uvedomujú, že vystupujú v texte), anestetizáciu subjektu, multiplikácie dvojníctva (dvojníci dvojníkov), multifokalitu narácie (striedanie ich- a er-formy rozprávania, pričom narátorom sa môže stať aj predtým zavraždená postava a pod.), no predovšetkým intertextualitu. Tá je v Horváthových textoch prítomná explicitne skrze mottá a citáty (napr. kompletná strofa z renesančnej *Písne o zámku Muránském* Martina Bošňáka ako motto poviedky *Píseň o zámku Otrantském: istý zámok, isté udalosti*) alebo implicitnejšie, prostredníctvom imitovania štýlu, dikcie či atmosféry diel svetovej literatúry. Poviedka *Niekoľko náhlych konfigurácií*, napísaná v akejsi permutujúcej verzii obecnej češtiny, tak predstavuje intertextuálnu alúziu na román Anthonyho Burgessa *Mechanický pomaranč* (konkrétnejšie na jeho český preklad z pera L. Šenkyříka), v ktorom hrdinovia hovoria jazykom tyny – mixtúrou anglického slangu, rusizmov a germanizmov: – *Tak ty ted'ka jako máš pocit, že stojíš na místě, – podíval se na mně. Přikýv sem a bitkově sem si drinknul. – Stojím na místě. – Jo, máš ten pocit. – Zadíval se na toho tančícího transvestitního homunkula. – Maj tu samý*

sračky, – řek, – a ten sajrajt, kerej tu pijem. To gdyž sem byl v Galleťáku... esli sem tam byl, ovšem. – Přímka se rozhlížel, jakoby někoho hledal. (Horváth, 1997, s. 71). V zmysle v úvode komentovanej Genettovej koncepcie by sa tu dalo hovoriť o realizácii ludickej imitácie, ktorej žánrovým priemetom je literárny pastiš. Miera štylistickej subordinácie, teda „podvolenia sa“ či akéhosi definitívneho podľahnutia poetike a štýlu originálu (hypotextu) je značná, ba dá sa povedať maximálna. Horváth totiž Burgessov štýl ničím neozvlášťňuje: neuchyľuje sa ani k povestným vulgarizmom či časovej aktualizácii, pričom relatívne verne zachováva aj mieru expresivity.

Nemenej pozoruhodná je poviedka *Ruleta*, v ktorej Horváth paroduje románové a poviedkové diela velikánov ruského realizmu – najmä Fiodora Michajloviča Dostojevského, Leva Nikolajeviča Tolstého a Nikolaja Vasilieviča Gogoľa. Postavy Svidrigajlova a Sone Marmeladovovej tu odkazujú na Dostojevského román *Zločin a trest*, Voronskij (pôvodne Alexej Kirillovič Vronskij) a Lizaveta Petrovna zase na Tolstého *Annu Kareninová*, pričom zmienka o *Bláznových zápiskoch* situuje čitateľa do známej Gogoľovej novely, resp. evokuje poetiku jeho *Petrohradských príbehov*. Rovnako postavy Nikolaja Ardalionoviča či Jevgenija Procharčina vnášajú do Horváthovej poviedky svojbytné fragmenty atmosféry či náznaky replík, ktoré sú neraz skomolené alebo aktualizované v mode vulgarity. Reakcia Soničky na Ardalionoviča je napr. parafrázou počínania Nastasie Filipovny v Dostojevského románe *Idiot* atď. Ardalionovičovo správanie tu hlavný hrdina aktualizuje napr. takto: *Začal tancovať kozáčka. Spieval Nečakaj ma už nikdy. Hodil mi fľašu, ale rozbila sa. Vystrelil do vzduchu. Ulica zostávala stále neuveriteľne prázdna, ale cítil som za okenicami stovky očí, v tej chvíli mi napadlo, ako som cítil oči, pohľad, prenikajúci cez dvere môjho bytu, začal som pociťovať vo svojom príbehu akúsi symetriu, a preto som ostal.* (Horváth, 1997, s. 16). V podobne aktualizáčnom mode možno čítať prakticky všetky texty v tejto knihe. V poviedke *Vertigo* sme svedkami centrovania rozprávačskej optiky na vraždu pána Abercombieho, za ktorým do viktoriánskeho sídla prichádza po rokoch Charles, obklopený doslova panoptikom postáv: je tu pani Abercombiová, advokát Wilmotte, nádherná Sheila, čudácky Entwistle, záhadná až éterická Sarah, „pýcha severskej vedy“ (Horváth, 1997, s. 39), Uhlenbeck či sluhovia Kema a Briggs, pričom každá z postáv je de facto svojskou kriminalistickou štúdiou s potenciálom dvojnícva, depersonalizácie (napr. postavy Vyšetrovateľa X a Wilmotta nakoniec splynú do jednej), prízračnosti (neexistencie), sklonu k vraždeniu a pod. Symptomatické znaky Wilmottovho správania (hra na husliach, deduktívne budovanie hypotéz, záľuba v chémii) tu najnápadnejšie poukazujú na Sherlocka Holmesa z románov sira Arthura Conana Doylea, no v procese vyšetrovania vraždy možno (nielen u Wilmotta) identifikovať aj niektoré črty a jazykové, ergo štylistické nuansy Hercula Poirota z detektívnych príbehov Agathy Christie. V týchto fázach, merané Genettovou „optikou“, sa Horváthove hypertexty pohybujú v intervale od ludickej transformácie po satirickú imitáciu, t. j. od paródie po persifláž, resp. textovú karikatúru. Miera ich štylistickej subordinácie vo vzťahu k východiskovému hypotextu je v porovnaní s poviedkou *Niekoľko náhlych konfigurácií* nižšia, čo znamená, že finálny text nesie početné diferencujúce atribúty Horváthovho písania.

Príčinou percepčných ťažkostí v prípade Horváthových próz môžu byť jazyková exkluzivita (simulovanie odborného diskurzu), neustále zmeny rozprávačskej perspektívy, resp. všetky konštrukčné schválnosti voči čitateľovi, no najmä fakt, že percipient nemusí (s)poznať parodovaný text, v dôsledku čoho neodhalí ani komické aspekty diela. S tým priamo súvisí, v recenziách Horváthových kníh často nastoľovaná, otázka umeleckého zážitku z takto koncipovaných textov. Na jednej strane sú tu hlasy literárnej kritiky, v ktorých zaznievajú aj pochybnosti či frustrácia: „Desémantizovaný anestetický persiflážny literárny konštrukt vcelku logicky popiera emocionálne prežívanie príjemcu, otázka estetického zážitku sa komplikuje“ (Součková, 2009, s. 260), no súčasne sú v odborných reflexiách Horváthových próz neraz diagnostikované jednoznačné benefity: „Znamená to teda, že čitateľské zvládnutie knihy stojí

na poznaní všetkých týchto literárnych diel? Väčšina textov zostáva čitateľná vďaka príbehu ako takému aj vtedy, ak nepoznáme jednotlivé ‚predlohy‘ a nevieme, čo je vlastne imitované. Okrem samotného ‚intertextuálneho perfekcionizmu‘ však možno v tejto knihe naraziť ešte aj na čosi, čo za každých okolností robí knihu príťažlivou, totiž špecifický horváthovský humor, vznikajúci už samým parodovaním, a zároveň na značne svojskú, implicitnú civilizačno-kultúrnu aktualizáciu: Horváth totiž svoje literárne, ‚predlohy‘ nielen parodicko-imitačne ‚prepisuje‘, ale aj korenisto, pikantne aktualizuje.“ (Rédey, 2007, s. 137).

Základné kompozičné, resp. komunikačné fázy v Horváthových intertextuálnych (hypertextových) operáciách by sa celkovo dali definovať takto: 1. evokovanie štandardného rozvíjania narácie s chronicky zjavnou exotizáciou prostredia a mien protagonistov, 2. signalizácia parodovania cudzieho textu, 3. polymetrické vrstvenie rozprávačských perspektív (čitateľ stráca orientáciu, „kto“ hovorí, o „čom“ a najmä „kedy“), 4. dezintegrácia postáv ich zdvojením alebo, naopak, redukcia dvoch postáv do jednej, 5. navodenie kriminálnej zápletky, 6. ponuka celej paradigmy zavádzajúcich riešení naoko komplikovaného prípadu, 7. dôsledná eliminácia predchádzajúcich textových ukazovateľov; poukázanie na fakt, že postavy sú „iba“ v texte: napr. pán Abercombie sa v závere *Vertiga* ocitá v bežnej komunikačnej situácii, hoci takmer tri štvrtiny poviedky tvorilo vyšetrowanie jeho vraždy; vyčerpaný Dauzat sa v epilógu novely *Divák* klania tleskajúcim návštevníkom v hľadisku napriek tomu, že ako jediný bol v expozícii transparentne nominovaný do polohy nezainteresovaného pozorovateľa; poviedka *Boj na ostrove* z knihy *Zverstvo* sa končí odmeraným vyhlásením, že *postavy sa približujú* (Horváth, 2000, s. 188), a pod. Na jednom z potenciálnych pólov percepcie sa aj z hľadiska maximálne diskurzívneho príjemcu môžu objaviť neskrývané pocity frustrácie a sklamaní. Za iniciatívny obraz či kvázi metaforu čitateľovho rozpoloženia by sme s trochou fantázie mohli označiť aj kontroverznú scénu v Horváthovej poviedke *Zverstvo* z rovnomennej knihy. Ide o dospelého muža a dieťa, ktorí sa na zasneženom dvore medzi bytovkami hrajú zvláštnu hru – po počiatočnom porozumení a smiechu pri *gúl'aní gúl' na snehuliaka* (Horváth, 2000, s. 25), šaškovaní a zábave, ktorá sprevádza aj vhpnutie do hlbkej jamy, odkiaľ ale dieťa nedokáže vyjsť samo von, sa situácia vyvíja takto: *Nerob! Zaziapalo plačlivým hlasom, to ma rozdráždilo. No pod', povedal som tónom, akože dosť bolo žartov, a natiahol som obe ruky. Tentoraz som ho sotil tak, až sa prekoprclo. Spustilo jakot ako siréna. Poobzeral som sa – dvor bol prázdny a my sme boli krytí stromami pred balkónmi a oknami. Sácal som ho, vždy sa zošuchávalo naspäť a vždy znovu a znovu húževnato vyliezalo hore. Sotil som ho desiatky ráz – snád' stovky?* (Horváth, 2000, s. 27). Čitateľ, očakávajúci napínavý, strhujúci dej a možnosť vcítiť sa do vnútorného sveta postáv, takpovediac zžiť sa s nimi, prežíva pri lektúre Horváthových textov prinajmenšom frustrujúce pocity stratenosti. Autor akoby sa miestami tešil z čitateľovej bezradnosti, opätovne ho zatláča do pomyselnej jamy textového chaosu, odkiaľ sa len ťažko dostáva na povrch. I keď býva veľa rás presvedčený, že sa mu konečne podarilo vyliezť, t. j. interpretačne preklenúť i mnohé schválnosti, sujetové ruptúry, simulácie a konštrukčné digresie, autor ho obratným pohybom opäť zosúva dolu a celá „procedúra“ sa môže začať odznova. Horváth, ak sa predsa len rozhodne niekoho vpustiť do svojho trpko-smiešneho sveta, vychádza z predpokladu, že ako-tak prijateľnou alternatívou, smerujúcou k autentickejšnosti, čiže dôstojnej nesmiešnosti, je predstaviť fikciu ako banálny algoritmus, demonštrovať postavu v podobe nezvratne predpokladateľnej bábk, ktorá svoju naoktrojovanosť môže prekonať iba naskrz nevídaným skutkom, trebárs aj za hranicami sebazničenia. Veľavravnou ukážkou je poviedka *9 miliárd príbehov* zo zbierky *Antikvariát*, tvoriaca z veľkej časti doslova umrlčiu rošádu počítačového programu, ktorý vyčerpal všetky alternatívy vzťahov medzi A, B, C, D... a nemá okrem už realizovaných sujetových schém čo ponúknuť: *Myslel som svet, v ktorom jestvujú práve tri indivíduá A, B a C, pričom A a B spája (a zároveň rozdeľuje) vzťah lásky, a zároveň C a A spája (ale nerozdeľuje) vzťah vraždy. Vzťah medzi B a C nie je definovaný, čo by ešte neznamenal, že nejestvuje. Ja sa ho však snažím myslieť takým spôsobom, že nejestvuje*

(*B nie je ľahostajné voči C ani vice versa – B nie je ľahostajné C, lebo ‚ľahostajnosť voči‘ už znamená určité zaujatie postoja.* (Horváth, 2004, s. 161). Tejto dispozícii sui generis totiž razom konkuruje správanie iného (hlavného) hrdinu, ktorý si do elektrickou vrtačkou vyhlbeného otvoru v lebke zavedie gumenú hadičku a cez ňu potom pomaly vysáva vlastný mozog, až kým mu *vedomie, obrazovka nadobro nezhasne* (Horváth, 2004, s. 171). Pravda, k tomuto hororovému vyústeniu protagonista dospieva postupne, s priam kabinetným citom pre rozdielne nuansy sebahltujúceho správania, do poslednej chvíle žoviálne líčiac každú kostičku či chrupavku, karé alebo stehno, ktoré sa rozhodne dobrosrdečne oddeliť z vlastného tela a upiecť pre vlastné potešenie. Nepochybne ide o ďalšiu z kuriózných metafor samotnej literatúry či postmodernú autorskú inštrukciu k postave, ktorej uveriteľný štatút môže zabezpečiť už len patológia vlastného vylúčenia zo sveta, neštandardné obcovanie so sebou samým, čo ešte na okamih nepripomína žiaden odskúšaný algoritmus. Dostávame sa takto aj pred otázku, či je znesiteľným „obcovaním“ s literárnymi dielami intertextualita. V Horváthovej tvorbe už totiž nefiguruje len v pozícii alternatívneho prostriedku „predlžovania“ významu, resp. fakultatívnej literárnej exotizácie, ale je vonkoncom dôstojnou a plnohodnotnou metódou písania, ktorá na čitateľa kladie nemalé nároky. Súhlasíme s vyššie citovaným Z. Rédeyom, keď hovorí o potenciálnom naplnení recepčných očakávaní aj na báze určitej smiešnosti z karikovania, markantného aktualizovania motivujúcich dejových zložiek vulgarizmami, ústiaceho do priam fatálnych kultúrnych stretov a pod., no súbežne pripomíname, že s dôkladným alebo aspoň zbežným zvládnutím východiskového komunikátu (hypotextu), jeho sujetových podmienok, pascí, digresíí a pointy, sa intenzita estetického zážitku v prípade hypertextu úmerne zvyšuje. Ruka v ruke so špeciálnou prípravou má čitateľ o mnoho ráz väčšiu šancu častejšie sa ocitať nie v polohe „dieťaťa v jame“, ale v postavení interaktívneho partnera, vyrovnávajúceho, ako poznamenáva literárny kritik V. Mikula, začiatočný nepomer medzi radosťou z písania a radosťou z čítania (pozri Mikula, 2000, s. 115). Štatút estetického zážitku, ktorý sme avizovali, tu má napokon zreteľne odlišné dimenzie, treba o ňom uvažovať aj v inom než klasickom zmysle slova. Podmieňuje ho azda viac akceptovanie semiotického „plánu“ slova *text* na úkor spojenia *literárne dielo* a rovnako výrazov *prax označovania* či *štruktúria* namiesto *štruktúry, práce a hry* namiesto *predmetu* či *priestoru stôp premiestňovania* miesto *súboru uzavretých znakov s určeným zmyslom* (pozri Marcelli, 2001, s. 26, resp. aj Hudymač, 2002, s. 46). Sumarizujúco a jadrne tu môžu (opäť) poslúžiť aj úvahy literárneho vedca Z. Rédeya, ktorý práve na margo Horváthovho neobvykle sugestívneho pôsobenia v priestore transformácie tvorivej metódy na žáner dodáva: „Horváthov exkluzívny program ‚dokonalého intertextuálneho konštruktú‘ predstavuje literárnu paródiu na najvyššej úrovni (v tomto žánri je Horváth autentický a v domácom kontexte azda neprekonateľný), znamená však aj podstatne viac než len parodizáciu či imitačnú virtuozitu. Horváth tu (v *Antikvariáte* – doplnil M. M.) totiž predviedol zároveň typ sebareferenčného diskurzu, ktorý by sme mohli nazvať ako ‚sebareflexiu žánru‘, revidujúcu sebareflexiu žánrovej a výrazovej identity a logiky jednotlivých parodovaných, parodicky imitovaných rozprávaných príbehov“ (Rédey, 2007, s. 137).

Poviedky *Vertigo* a *Záhada časových štruktúr* vykazujú podľa nás taký vysoký index reprezentatívnosti, že v podstate ani nie je potrebné opätovne potvrdzovať niektoré autorské technické postupy a overovať ich účinnosť v ďalších textoch – či už je to „metadivadelná“ a personálne maximálne zacyklená novela *Divák* (2002), alebo niektoré texty z poviedkovej knihy *Zverstvo* (2000), ako napr. rozsiahly *Boj na ostrove*<sup>2</sup>, ktorý by sme mohli označiť za

<sup>2</sup> K spomenutým textom (*Divák*, *Boj na ostrove*) sme napokon svojho času už zaujali vyčerpávajúce interpretačné stanoviská, resp. podrobili sme ich dôkladnej textovej analýze, nachádzajúc v nich niektoré signifikantné črty autorského rukopisu s akcentom na poetologické kategórie ako sujet/sujetovanie, fabula/fabulovanie, priestor a čas narácie a pod. (k tomu pozri napr. Mítka, 2006, s. 209–217; Mítka, 2011, s. 196–213; resp. aj Mítka, 2013, s. 41–57).

variácie aperspektívnosti, resp. multifokality narácie. Určité nóvum v rozprávačskej štylistike T. Horvátha predstavuje azda predsa len poviedka *Opravný program* (2000), v ktorej autor simuluje softvérové operácie textového generátora, čo v závere rozprávania vybočuje zo syntagmatiky „vlastného“ sujetu a infiltruje do rozprávania takpovediac poetiku chybových hlásení v počítačových aplikáciách. V bizarnej panoptikálnej fraške, v ktorej vystupuje postava legendárnej hororovej série *Nočná mora z Elm street* Freddy Krueger, na samom konci čítame: *Biela pani, ktorá vodcovsky prevzala iniciatívu, podišla k rozstrieľanému telíčku, prevrátila ho od steny, ku ktorej bolo pričapené, na chrbátik a sňala mu dole škrabošku, a všetci videli, že to je Freddy Krueger chytil Garyho za vajcia a stisol Garymu sa celým telom pozor chyba v programe recykluje začiatok spust' opravný program.* (Horváth, 2000, s. 142).

Vyššie avizovaná rôznosť uchopovania intertextuality ako efektívnej pracovnej metódy je dobre explikovateľná aj v súvzťažnosti s niektorými textami prozaika (Vladimíra) Ballu. To, čo sa u Horvátha javí ako elegantné „vписovanie sa“ do cudzích mustier, ktoré nie sú pre čitateľa v žiadnej časti výslednej prózy priamo pomenované, má v prípade Ballových piatich *Tekutých poviedok* zo zbierky *Unglik* profil zámerného zdecimovania textovej predlohy, odčítateľnej na dôvažok v podobe mena autora a názvu diela pod titulom inkriminovanej poviedky. Kým Horváth sa usiluje uchovávať v texte pôvodné dejové impulzy či aspoň krátkodobo predstierať transponovanie (napr. kombinácia transpozície, transformácie a imitácie) konkrétnej zápletky, takže nepoučený čitateľ si „vymkynutie“ sujetu z normalitných pomerov najprv ani nemusí uvedomovať, Ballov rukopis tu takmer okamžite signalizuje disproporčné vymanenie sa z obrysov primeranej fabulačnej syntagmatiky; je skomprimovaním rovnakého typu príznakov, ktoré sú zviazané s daným prostredím, postavami alebo okolnosťou. Pars pro toto napr. pri F. M. Dostojevského *Netočke Nezvanovovej* sa Balla orientuje iba na záchvaty plaču, psychickú labilitu a chorobnú precitlivosť hlavnej hrdinky, čo v dôsledku absentujúcej motivácie produkujú vo finálnom tvare karnevalovú komiku. Úvod a záver tu dokonale reprezentujú jazyk celej prózy: *Pamätám si, že mamička bola veľmi rozčúlená a plakala. Začala som plakať a kričať. Ušla som. Chytila som otecka za šos kabátca, ukázala mu rozbitú misku a s plačom mu vykladala, že sa bojím ísť domov k matke. Keď ma chcel previesť na druhú stranu ulice, bližšie k domu, zrazu som sa neviem prečo rozplakala, objímala ho a prosila. Vybehla som do našej studenej predsiene, oprela sa laktami o okno, zakryla si rukami tvár a dala sa do plaču.* (Balla, 2003, s. 45). *Konteska plakala nadšením. Božkávali sme sa, plakali sme a smiali sa. Moje rozprávanie ju dojalo až k plaču. Zaplakala som od žiaľu. Mdloby a záchvaty trvali dve hodiny.* (Balla, 2003, s. 49). Ak čitateľ vychádza z pozície „nečitateľa“ novely *Netočka Nezvanovová*, musí sa povedzme v dialógoch Netočky a kontesky u Ballu cítiť absolútne dezorientovaný, pretože ich pevné sujetové zázemie sa rozprestiera v texte Dostojevského. Balla fumigovaním aktantného štatútu postáv (pozri Krausová, 1999, s. 44–45) a „markirovaním“ ich extrémneho emocionálneho preťaženia zacieleného od začiatku do konca na kontaktný prvok, ktorý má v poviedke stopercentný monopol, dospieva ku komunikačnému vyprázdneniu znaku, takpovediac nezdolateľnej autorskej signatúre premieňajúcej text z akceptovateľného umeleckého komunikátu na predprogramovaný cyklus úkonov. Napr. rozhovor Netočky a Kate, v ktorom sa do popredia stavia príčina Netočkinho plaču, má u Dostojevského takéto vyznenie: – *Prečo stále plačete?* – *spýtala sa po chvíli mlčania.* – *Nebudem plakať, ak nechcete,* – *povedala som (Netočka – doplnil M. M.) cez slzy. Opäť pokrčila plecami.* – *Aj predtým ste stále plakali?* *Neodpovedala som. Odmlčala sa a odrazu sa spýtala:* – *Prečo u nás bývate? Pozrela som na ňu zdesene, akoby ma čosi pichlo do srdca.* – *Pretože som sirota,* – *zmohla som sa konečne na odpoveď.* (Dostojevskij, 1970, s. 115). Citovanú pasáž čítame u Ballu mierne transformovanú, pričom v závere sa ocitáme in medias res uprostred rozhovoru Netočky a kniežaťa, ktorý sa ale v Dostojevského novele nachádza na úplne inom mieste: – *Prečo stále plačete?* – *opýtala sa po krátkom mlčaní.* – *Nebudem plakať, keď nechcete,* – *odpovedala som s očami plnými slz.* – *Aj v minulosti ste stále plakali? Celá*

som sa triasla rozčúlením a zadúšala sa plačom. – Prečo sa ma vypytujete na otecka a mamičku? – povedala som a rozplakala sa od bolesti. – Čo je s tebou, Netočka? – opýtal sa knieža, keď uvidel moje slzy. Uchopila som ho za ruku a s plačom mu ju bozkávala. (Balla, 2003, s. 48). Balla vlastne selektuje z pôvodiny (hypotextu) od seba vzdialené sekvencie, ktoré „oživuje“ kvázidejovými dialógmi, plniacimi funkciu prepotrebných konektorov, no na rozdiel od T. Horvátha ich celé odpisuje zo zvolenej predlohy, resp. len nepatrne ich koriguje. Textová situácia, ktorú sme priblížili na základe lektúry Ballovej *Tekutej poviedky* čerpajúcej z F. M. Dostojevského, sa v podstate s nepatrnými obmenami opakuje aj v zostávajúcich štyroch prípadoch: samplovaných<sup>3</sup> textoch recyklujúcich *Svätú Bibliu* a *Potopu* Johna Creaseyho, *Novozákonné evanjeliá*, *Novozákonné apokryfy* a publikáciu Zenona Kosidowského *Čo rozprávali evanjelisti*, poviedkovú knihu *Těžký čas*<sup>4</sup> Charlesa Bukowského a román *Nahý oběd* od Williama S. Burroughsa. Stojí akiste za zmienku, že literárna vedkyňa M. Součková, interpretujúc dôslednejšie celý súbor *Tekutých poviedok*, rozlišuje v Ballovej intertextuálnej pracovnej metóde určité kvalitatívne rozdiely: „Ballov text napísaný podľa Burroughsa je technickým experimentom, prázdny verbálnym gestom, ďalším laboratórnym pokusom, akokoľvek perfektne prevedeným. V inej poviedke napísanej podľa Dostojevského nedokončenej prózy *Netočka Nezvanovova* Balla ironizuje ‚uplakanosť‘ predlohy, parodicky nadväzuje na melodramatickú modalitu Dostojevského prózy. Menej mechanicky modeluje Balla biblické témy, čo znamená, že *Tekuté poviedky* vytvorené podľa Creaseyho *Potopy* a Kosidowského textu *Čo rozprávali evanjelisti* sú vydarenejšie ako predošlé texty (...) Sémantiku viacerých motívov Balla rozširuje v súvislosti s problémom náboženstva a viery (Ježiš v Ballovej poviedke vytvorenej podľa Kosidowského textu dostáva od Jána meno Kéfaš, asociuje apoštola Petra – Skalu i cirkev ako inštitúciu). Inokedy Balla pretvára pôvodinu s ľahkosťou jemu vlastnou: ‚Eva predsa rozumie žartu. Rozmnožte sa na nej. Toto bude znamením zmluvy, ktorú ja dávam medzi sebou a medzi vami, hovorí Bôh Noachovi.‘“ (Součková, 2010, s. 283). Isté však je, že tieto prípady „extrémnej intertextuality“ (Součková, 2010, s. 283) väčšinu odbornej literárnej kritiky skôr nenadchli, čo mohol, hoci parciálne, spôsobiť i fakt, že Balla okrem cudzej predlohy doslovne zrecykloval aj pracovný postup, akým W. S. Burroughs vytvoril svoju prózu *Nova express* (1964; de facto ju „zlepil“ z fragmentov novinových článkov i z častí svojich predchádzajúcich kníh). Na porovnanie, literárna kritička D. Kršáková píše na margo inkriminovaných Ballových textov toto: „Formalizmus poznačil predovšetkým tzv. tekuté poviedky-texty inšpirované iným typom písania, na spôsob Dostojevského, Bukowského či Biblie (tento mechanický postup Balla využil už v *Gravidite* na materiáli ľudovej rozprávky). *Tekuté poviedky* pravdepodobne mali naznačovať autorovu hravosť a nekonvenčnosť, no ukazujú jedine jeho schopnosť remeselne zvládnuť písanie podľa predlohy. Písanie, v ktorom viac záleží na ‚zhotovovaní‘ než na vlastnej literárnej výpovedi.“<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Výraz *samplovanie* alebo *sampling* sa objavuje v štatistike, ekonomike či gastronómii a v závislosti od toho sa kontextovo modifikuje aj jeho definícia. Nám je azda najbližší opis, čo sa bežne uplatňuje v rámci hudobnej vedy, ktorá *samplovanie* chápe ako tzv. vzorkovanie: „je [to] práce se zvukovými vzorky – samplý. Jedná se o převzetí zvuku nebo části zvukové nahrávky, vzorku, a její znovuvyužití pro hudební nástroj nebo součásti jiné nahrávky. Tuto činnost většinou provádí *sampler* – hudební nástroj realizovaný jako hardware nebo počítačový program. Práci se samplý umožňují také specializované hudební programy. V hudbě může *samplování* označovat vytváření skladby s využitím částí nahrávek jiných skladeb. Někdy může pojem *samplování* označovat pouze proces vytváření (záznam) zvukových vzorků.“ (Dostupné na internete: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Samplování>> [Cit. 2022-17-08].) Pri aplikácii pojmu do literárneho prostredia máme teda na mysli „skladanie“ textu, čiže účelovú mixáž textových blokov do kompaktného celku, ktorých samplerom – „konfigurátorom“ nemusí byť počítačový program alebo iný hardware, ale reálny autor – spisovateľ, prozaik.

<sup>4</sup> V dôsledku neexistencie slovenskej jazykovej verzie odkazujeme na český preklad tejto Bukowského prózy, ktorý vyšiel v preklade T. Piňosa v pražskom vydavateľstve Argo v roku 2012.

<sup>5</sup> Dostupné na internete: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/14849/balla-vladimir-unglik.html>> [Cit. 2022-20-08.].



Sumarizujúco možno povedať, že Horváthova a Ballova tvorba (tu napospol iba *Tekuté poviedky*) predstavujú na poli intertextuality fakticky dva varianty parodického prístupu k textom: kým Horváth pracuje voľne „v“ predlohe alebo „podľa“ predlohy, Balla strikne „s“ pomenovanou predlohou, čím (znovu dištinkatívne voči Horváthovi) ostro konturuje hranicu medzi vlastným a cudzím (textom). *Tekuté poviedky* sú bravúrnou ukážkou tzv. destilačného písania, osnovaného na princípe tzv. sampilovania, teda presúvaní a kombinovaní textových blokov, ktoré autor neprepisuje v žiadnom zmenenom štylistickom režime, ale z aspektu nového (pre)čítania vyhľadáva ich mysliteľné supozície podľa tematického kľúča. Prózy Ballu tu prezentujú možnosti zužitkovania redukčných impulzov textu a vo všeobecnosti textovej skratky, ktorej ovládanie už autor predviedol v nejednej knihe. V *Tekutých poviedkach* je takéto zostručnenie viac „prostriedkom, ako privilegovať isté momenty tvorby“ (Susini-Anastopoulosová, 2005, s. 131), výsledkom čoho je, v intenciách Genettovej terminológie, hybridný hypertextový konštrukt – mechanická transpozícia, ktorá je zároveň aj radikálnym výrazovým posunom hypotextu. Ak Ch. Bukowski vo svojej próze *Těžký časy* stavia na nonkonformizme, naturalizme a estetike hnsu, pričom primárne kreuje osobnú, maximálne autentickú výpoveď o drsnom živote na predmestí Los Angeles, poznačenom vlastným alkoholizmom, činmi na hranici zákona a chronickým striedaním zamestnaní, v Ballovom hypertexte defiluje už iba blok určitých viet, ktoré sú v pôvodnom hypotexte od seba vzdialené. Napr. Motív pitia škótskej whisky dosahuje úroveň priam karnevalovo komickej multiplikácie, absurdnosti, ktorá stráca akýkoľvek kontakt so sémantickým „podloží“ Bukowského sujetu: – *Dejte mi ještě jednu skotskou se sodou. – Do prdele, dejme si panáka a pojďme ke mně. Zaslechl, jak Louie v koupelně zvrací. Našel prázdný papírový sáček a pokaždé, když Louie vrhnul, vrhnul i on. Leslie se uvelebil se skotskou a vodou. Leslie si nalil další skotskou. Leslie dopil skotskou, stáhl si kalhoty a poškrábal se v zadku prsty vrtajícími se uvnitř. Leslie si nalil další skotskou. Pak se nadlouho usadil v posteli s poslední skotskou a cigaretou.* (Balla, 2003, s. 81).

Na úplný záver dodávame, že v kontexte celej Ballovej tvorby majú *Tekuté poviedky* štatút laboratórneho textového experimentu, samoučelného technického „manévra“ s fakticky nulovou štylistickou iniciatívou a akoby bez estetických ambícií. Naproti tomu Horváthovo imitovanie rôznych autorských štýlov (s variabilnou mierou štylistickej subordinovanosti – pozri vyššie) je čitateľsky zážitkovejšie a v prípade identifikovania parodovaného hypotextu aj esteticky hodnotnejšie. Pravda, tento poznatok platí vo vzťahu k Ballovi výlučne na *Tekuté poviedky*, ktoré majú v jeho tvorbe len charakter tvorivej epizódy. Iné Ballove texty by mohli zaiste slúžiť aj na explikovanie esteticky produktívnejšieho narábania s intertextualitou (hypertextovosťou), avšak to už nie je a z priestorových dôvodov ani nemôže byť predmetom tejto štúdie.

## Literatúra:

- BALLA (2005): Píše sa cudzím perím. In: *Romboid*, 40/1, s. 76–77.
- HUDYMAČ, M. (2002): Textové hry Tomáša Horvátha. In: *Romboid*, 37/3, s. 39–44.
- JAMBOR, J. (2016): Intertextualita. In: R. Mikuláš (ed.): *Podoby literárnej vedy. Teórie – Metódy – Smery*. Bratislava: Veda, s. 220–236.
- KRAUSOVÁ, N. (1999): *Poetika v časoch za a proti*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- KRČMÉRYOVÁ, E. (2008): *Poznámky k prozaickej (de)generácii. Pohľad na slovenskú mladú prózu 90. rokov*. Bratislava: Stimul.
- KRŠÁKOVÁ, D.: Balla, Vladimír Unglik. [Cit. 2022-20-08.] Dostupné na internete: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/14849/balla-vladimir-unglik.html>>
- MARCELLI, M. (2001): *Príklad Barthes*. Bratislava: Kalligram.
- MIKULA, V. (2000): *5×5 a iné kritiky*. Levice: L.C.A. Publishers group.

- MITKA, M. (2011): Inšpektor Estrade zo Scottish Yardu (k modelovaniu intertextuality v prózach Tomáša Horvátha a Ballu). In: M. Součková (ed.): *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 IV*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 196–213.
- MITKA, M. (2006): Medzi fabuláciou a sujetovaním (k rôznym podobám hry a dekonštrukcie v próze Tomáša Horvátha *Boj na ostrove*). In: M. Součková (ed.): *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 209–217.
- MITKA, M. (2013): *Fragmentárnosť a tragično v slovanskej próze po roku 1989*. Kraków: Scriptum.
- RAKÚS, S. (2004): *Poetika prozaického textu (Látka, téma, problém, tvar)*. Prešov: Náuka.
- RÉDEY, Z. (2007): *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie.
- SOUČKOVÁ, M. (2010): K experimentom v slovenskej próze po roku 1989. In: *Bohemica Olomucensia*, 2/1, s. 281–293.
- SOUČKOVÁ, M. (2009): *P[r]ózy po roku 1989*. Bratislava: Ars Poetica.
- SOUČKOVÁ, M. (2001): *Personálna téma v prozaickom texte*. Prešov: Náuka.
- SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ, F. (2005): *Fragmentárne písane*. Prel. M. Vargová. Bratislava: Kalligram.

### Zdroje:

- BALLA (2003): *Unglik*. Levice: L.C.A. Publishers Group.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M. (1970): *Netočka Nezvanovová*. Prel. Š. Mihal. Bratislava: Mladé letá.
- HORVÁTH, T. (2004): *Antikvariát*. Levice: L.C.A. Publishers Group.
- HORVÁTH, T. (1997): *Niekoľko náhlych konfigurácií*. Levice: L.C.A. Publishers Group.
- HORVÁTH, T. (2000): *Zverstvo*. Levice: L.C.A. Publishers Group.

### Summary

#### Stylistic subordination and expressive shifts as a consequence of intertextual (hypertextual) strategies in the prose of Tomáš Horváth and Balla

Marek Mitka's study deals with the interpretation of the short stories of two important Slovak writers who debuted after 1989 - Tomáš Horváth and Balla. In their work he finds diagnostic stimulus for the research of intertextuality - a typical phenomenon of literary postmodernism. Horváth's short story production is practically entirely built on the principle of imitation, parody or, more generally, more or less faithful imitation of foreign textual prefaces or writers' poetics. The situation is different with Balla, as he applied intertextual procedures in an explicit sense, especially in his collection of short stories *Unglik*, and he called his specific textual formations *Tekuté poviedky*. This is literally textual sampling, since Balla composed these short stories exclusively from sentences he had already written. Mitka has also used some theoretical background and opinions of the French literary scholar and semiotician Gérard Genette to determine in more detail the typology of these intertextual practices in Horváth and Balla. For example, Mitka productively considers the possibility of using Genette's terms transtextuality and hypertextuality as equivalents for the more frequently used notion of intertextuality. Last but not least, Mitka reflects on Horváth's and Balla's texts from a receptive or purely aesthetic point of view, considering what feelings these intertextual constructs evoke in the ordinary readers and in the professional literary critics.

*Štúdia je publikačným výstupom z grantového projektu VEGA MŠVVaŠ SR 1/0060/19 Slovenské medzijazykové a medziliterárne vzťahy (západoslovanský a východoslovanský kontext)*