

myslím si, že... / Peter **MICHALOVIČ** | 3

Erik Jakub **GROCH: Dvanásť básní** | 4

konfrontácie / Erik Jakub Groch: Druhá navíta

Mila **HAUGOVÁ: Ešte chvíľu, chvíľočku sa kníšte** | 11

Zoltán **RÉDEY: Vedomie stratenej naivity** | 11

Ján **GAVURA: Na ceste za slobodou svätosti** (esej) | 17

Daniel **PASTIRČÁK: Vrchol v hmle** (divadelná hra) | 25

Dejan **ILIČ: Štvrť** (básne) | 52

Ivan **ČIČMANEC: Beckett je Beckett** (esej) | 51

Robert **BIELIK: Sansília** (próza) | 61

Aj o tom je India (rozhovor so spisovateľom Robertom **BIELIKOM**) | 66

tmavá komora

Jozef **LEIKERT: Ľudský rozum a duša sú najlepšimi skrýšami** | 69

rodinné striebro

Marian **ZERVAN: Atrium: štrbiny vo veľkých plochách** (Autor: Ľubomír Závodný) | 75

recenzie

Marta **SOUČKOVÁ: O napísaných knihách** (Peter Bilý: Vzbura anjelov) | 78

Ján **ZAMBOR: Pátrač v krajine nezvestných** (Igor Hochel: Utkané z vlasov) | 79

Miriam **SUCHÁNKOVÁ: Kolektívna šibnutosť** (Balla: De la Cruz) | 80

Marian **ZERVAN: Vonkajšie a vnútorné dejiny formovania filmového rukopisu Juraja Jakubiska** (Peter Michalovič, Vlastimil Zuska: Juraj Jakubisko) | 82

Tomáš **KŘÍŽ: Účelnosť ako jednoznačné určenie pravdivosti** (Rudolf Carnap: Význam a nevyhnutnosť) | 84

Bibiána **HLEBOVÁ: Hudba od Holana po Kainara** (Radomil Novák: Hudba jako inspirace poezie) | 85

Valér **MIKO: Musical correla(c)tivity** (Július Fajak: Hudobná korela(k)tivita) | 87

cool/túra

Miloslava **KODOŇOVÁ: Prvé a posledné veci človeka** | 88

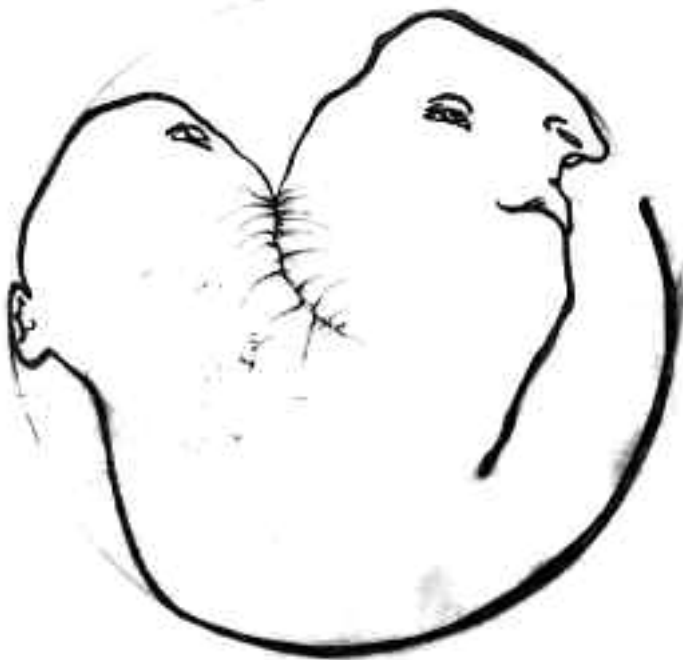
Márius **KOPCSAY: Istý koniec neistej sezóny** | 88

úklady jazyka alebo slovgličtina

Pavel **BRANKO: Úklady poľštiny, ruštiny, francúzštiny** | 90

z poznámok Ivana **ŽUCHU: Komentár** | 92

z voľnej nohy Dušana **MITANU: 0 príbehu, čase a priestore** | 94



Predstavujeme
grafické práce
KRISTÍNY MESÁROŠOVEJ.

* 3. 2. 1981

1995 - 1997 Stredná
priemyselná škola textilná
(odbor módné návrhárstvo)

1997 - 1999 Stredná
súkromná umelecká škola
v Bratislave (odbor
výstavníctvo)

2000 - 2006 VŠVU
Bratislava (je v poslednom
ročníku na oddelení
voľnej farebnej grafiky
u doc. V. Kolenčíka

výstavy:

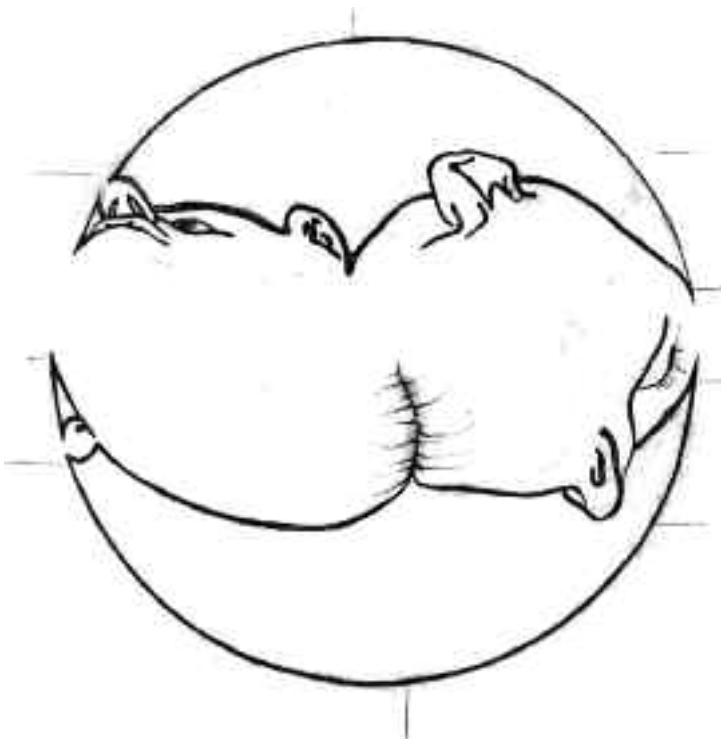
2002 - Prieskum,
Považská galéria, Žilina;
Galéria pod stromami,
Horský park (samostatná
výstava); Mladá tvorba II.,
Maďarský inštitút Bratislava;

2003 - Ateliér 127;
2004 - Galéria Ma,

Dunajská Streda;
2005 - Obecný úrad
vo Veľkej Mači (2005)

e-mail:

kri_mes@hotmail.com



o tom, že sa blížia voľby sa dá presvedčiť rôznymi spôsobmi, medzi ktorými je však jeden najistejší a najosvedčenejší. Stačí si všímať narastajúcu frekvenciu slov školstvo a kultúra.

Každá garnitúra nám pred voľbami sľubovala, že jej prioritou je školstvo, pretože práve vzdelanie nám umožní dopracovať sa ku znalostnej spoločnosti, ktorej nevyhnutným predpokladom vybudovania sú práve vzdelaní ľudia. Hoci školy nie sú jedinými vzdelávacími inštitúciami, nesporne sú aspoň tými najdôležitejšími. Každá strana sa bude predháňať v sľubovaní, čo urobí, aby sa naše školstvo utešene rozvíjalo, aby naši učitelia nemuseli mať dve či tri zamestnania, ktoré by ich ako-tak uživil. Začne sa hrať poker, v ktorom všetci hráči budú

horúčkovite zvyšovať stávky, bez ohľadu na to, aké karty držia v rukách.

A čo kultúra? O našu kultúru sa tiež hrá podobný hazard. Jednotliví hráči sa predhávajú v sľuboch, ako zdokonalia grantový systém, ako sa žiadosti budú vybavovať promptne a bez zbytočných byrokratických prieťahov, vďaka čomu bude možné vydávať časopisy bez problémov po celý rok, vďaka čomu budeme môcť vydávať aspoň základné diela našej a svetovej literatúry, vďaka čomu bude možné nakrútiť aspoň niekoľko filmov ročne. Dobré sa to počúva, vychutnajme si ten pocit, že nás, učiteľov a ľudí činných v kultúre niekto potrebuje, pretože o chvíľu sa slová, ktoré vyvolávajú tento slastný pocit, úplne vytratia z verejného priestoru. Bude to presne v deň volieb. V ten deň sa ukáže, že ten, kto mal najlepšie karty, paradoxne prehral. Ten, kto mal najlepšie riešenia pre kultúru, tiež prehral. Verejný priestor sa začne zaplňať inými slovami, ktoré v nás, učiteľoch a ľuďoch činných v kultúre, až také slastné pocity vyvolávať nebudú. Tieto slová totiž vôbec nebudú útočiť na naše emócie, ale na naše ratio. Budú nám pokorne oznamovať, že naši hráči síce vedia, aké sú dôležité školstvo a kultúra, ale nie je v ich silách, aby im pomohli na nohy a aby im umožnili dôstojnú existenciu. Príčin je veľa, bolo by však ponižujúce vysvetlovať ich detailne, veď učitelia a ľudia činní v kultúre sú intelektuálnou elitou národa, ktorá pochopí takú banálnu vec, že sa musí obetovať v mene budúcich generácií. Dokedy? Len do budúcich volieb, to je lehota, dokedy sa buď doladia inak dobré alebo zmenia inak zlé reformy! Ekonomika porastie a ďalšie volebné obdobie už bude v znamení vzdelanosti, v znamení budovania vytúženej a dlho očakávanej znalostnej spoločnosti, ktorú už aj teraz budujeme, len háčik spočíva v tom, že na princípe sebaobetovania, odriekania a poloprofessionalizmu, ale na to sme si už zvykli.

Takže, priatelia moji, vychutnávajte si to krátke obdobie, keď sa verejne valorizujú vaše schopnosti a váš talent, pretože ďalšia valorizácia bude až o štyri roky!

MONITOR

Keby som sa dobre pozerala, videla by som obzor, ako sa skláňa, a aj ja by som sa sklonila. Videla by som mláďa lastovičky a túžila kŕmiť deti. Hľadela by som na jesenné listy, ako nežne ich prijíma otvorená zem. A aj ja by som sa tak otvorila, mätko objímala v lone, v kolíske vlhkej a teplej ako tunajšie podnebie. Prečo nie je vidieť len to, čo vidno len v rýchlych sanitkách, na nosítkach letiacich pomedzi zelené kachličky, v pochromovanom ráme monitora? V tom, čo zobrazuje horiaci, ležérne letiaci šíp, pípajúci a miznúci tentoraz hneď pri nohách. Ktorému som dala meno Čo oko nevidelo, čo ucho nepočulo. Ktorý ma oslovil *pozri sa dobre na mňa*. Ktorý neprestajne hovoríš dobre sa pozeraj. Len sa dobre pozeraj.

MIŠKO

Prvé zahliadneš zreteľne tmavnúce vršky na západe, unáhlený pohyb inak monotónne postupujúceho slnka, dve zvrátené telesá, kedy sa všetko zrýchľuje ako v učebnici fyziky.

A ak sa to stane uprostred zimy, ako dnes, dáš ruku do ohňa za to, že práve začalo priesvitne snežiť, a nikto okrem teba nevidí, ako rýchlo mizne miesto, kde si vyvrtol členok.

Obklopa ťa zmienky o sile strachu, pomätenej láske, schopnostiach prebehnúť záveje bez jediného zastavenia, odtlačku v snehu, kričať do vzdialenosti dvoch míľ pod zemou.

X Dvanásť básní

Keď sa napokon vrátil, s oranžovými bežkami
na vyzlabnutých ramenách, sneh prikrýval sneh,
ukázali sa ostré, zarovnané pláne, niekde
pod nimi stopy vedúce z dvoch rôznych svetov.

VÝSLUCH

Presne tak. Kričiacu ženu. No odrazu stíchla.
Nie, nezazrela som, či rúž, alebo krv. Oko nie je
nos, všakže? Aj keď vo veršoch by sa to dalo
tak povedať. Všetko dobre videla? Nevieam.
Niekedy sa to, na čo sa zahľadím, potom zahľadí
na mňa. Dokonca *len* na mňa. Vtedy som vyradená.
Nie, nie, nepíšem. Ani nečítam. Najprv bicykel
a potom auto? To naozaj netuším. Napokon, niekde
som počula, že niet pevného bodu. Myslím, že ani tu,
u nás. Hoci sme okres. Rýchlo? Ako to myslíte?
Oproti komu? Že sebe? Tak to vám poviem, že stála
na mieste. Či som ho zazrela? Zazrela. Ale neupútal ma.
Nie, nie, to by som si nedovolila. Myslím to vážne.
Och, poručík! Vám stojí aj v uniforme? Neuveriteľné.

TOPÁNKA

Čítal som dve alebo tri dobré básne o topánkach
(napríklad Jesenin); odvtedy ich ošetrujem.
Pevne natiahnuté na dubové kopytá nerušene stoja
v kúte, dokiaľ nevytiahnem prvé pomôcky.

Vlhká handrička z bavlny na úvod poteší.
Včelí vosk, lanolín, jojobový olej a rastlinné oleje,
nijaká chémia, zdraviu neškodné. Pokojne môžu
čakať, kým sa pred nimi nevyhnutne neskloním.

Na vlhkom kartóne, oblečení a odhrnutí zároveň,
stojí na mojích dobrých topánkach; lanka s dvomi
pármí chodidiel, tvárou k múru takmer nejestvujúca.
Veď viete, ako má laň hlavu ďaleko od zadku.

Keď odchádzame, ako vždy, pristaví ma za rukáv,
čupne si medzi moje topánky, zarovná dredy šnúrok,
jednu z nich vytočí smerom, kadiaľ mám zmiznúť.
Raz spoznáme lásku: bosá, nahá topánka, sama v sebe.

SNEHULIAK

Medzi môj a tvoj život sa nebadane vsunul ďalší.
No ani najbližší nám nevedeli vysvetliť, ako. *Ako*.
Samé neprehľadné zaklínadlá, druhotné tvrdenia.
Pohlavné bunky, zárodok atď., ani slovo o záhade.
Tak sme sa vybrali na Západ, až na Ostrov,
kam viedol najdlhší zástup. Z diaľky sme vyzerali
ako Gulliverove montérky, kďdeľ sinavých *companions*.
Chvíľu trvalo, kým sme to našli. Pod nízkym
stropom medzi silikónovými vláknami nás skúmavo
oslovili; *Ako* je stredoveká otázka. Alebo slovanská.
Vrátili sme sa okľukou, Adam a Eva s pauzákmi
medzi nohami, takmer tri mesiace ničnerobenía.
Ako keď som sa v detstve neprítomne zahľadel
na snehuliaka, kým mi otec nestrčil do úst mrkvu.

TRINITY, NEO

Neo, rano odchádzam do Londyna. Nehnevaj sa. Bol si milý,
pozorný, otvorený. Moj chrobáčik kabriolet, pamatas sa? (To by si
si mohol sejnúť, do hospicu). Ale ten nový model neznasam. Pozri
si www.minicooper.com, fuzia nemcov s anglicanmi. Huste. Vies si
predstaviť, že proti sebe bojovali? A buď taky dobrý a nepis mi. Ani
s diakritikou. Never. (Mozes si vybrať inEnglish/inSlovak :-) T.

Trinity, Ty vieš, že som si ten posledný mail nevymyslel a že je od
Teba. 17.7., presne, ramku som mal vždy na strope. Škoda, že si
ma vtedy nevidela. Ako v tom filme od Morfeusa (mimochodom,
nepotrebuje zdvihák?). Butch Cassidy – alebo Sundance Kid? –
tesne pred záverečnými titulkami, vo chvíli, keď vybehne na dvor,
zaliaty slnkom, zasnežený olovom. Odvtedy a nie a nie zomrieť. N.

DECEMBER

Napravo podobizeň niekoho za ňou.
Naľavo oheň, čo viac sa dá povedať
o slove, ktoré horí. Za chrbtom okienko,
spoza ktorého vychádza slnko.

A práve na toto čakám, stúpa, zohrieva
ramená, šiju, krk, lebku. V zime, keď sú
dni najkratšie, je dnu najviac svetla, slnko
je nízko. Milujem zimu, nepriepustnosť

skiel, priehľadnosť kremičitanov,
poddajnosť hrán, priliehavosť hmotného.
Kde je dobré všetko, sedenie, driemanie,
odkváčovanie hlavy, znovudvíhanie hlavy.

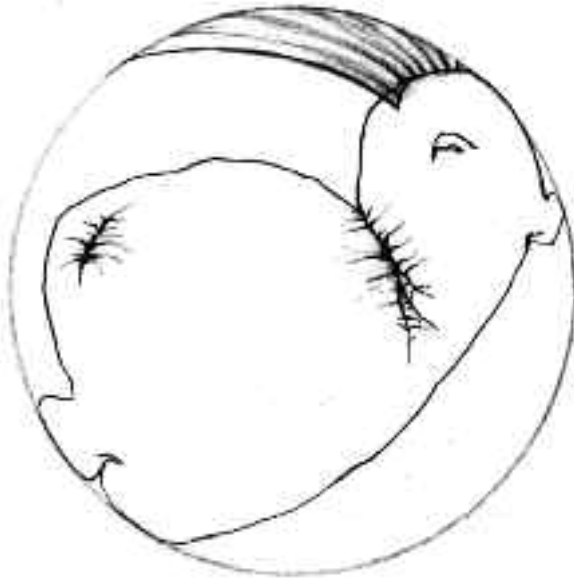
HOSPODÁRENIE

Keby si len vedel, ako ťažko je nastrkať
slovo kosť do kosti, do špiku, alebo do drene.
To preto aj tam, kde nie je mesto, pokračuje mesto,
kde začínajú lúky a polia, ustupujú nelúkam a nepoliam.

Povedal si, chodievajte pokojne do kostolov,
ale prácu vám dám ja, ministerstvo hospodárstva.
Možno si to povedal zhovievavejšie, môžete chodiť
do kostola, ale prácu vám pánboh nedá.

Nič sa nedá robiť, je to chronické; nikdy sa nedozvieš,
ako ťažko je nastrkať slovo pravda do pravdy,
to znamená *udržať pri živote*. Slovo počatie do počatia,

to znamená *vdýchnuť život*. Slovo Boh až tam,
kde bolo na počiatku, nestvorené. Vôbec akékoľvek
slovo do neho samotného, tak, aby nasledovalo.



KOHÚTIK

Belavka hovorí, nikdy
sa ti to nepodarí.
Aj ty si len sliepka,
aj keď kohútik.
Prítom v noci vedno
hľadáme na zno hore.
Naťahuje krk, snaží sa ho
vydobať medzi doskami.

Asi niečo so šlachami,
nevie poriadne vyrátiť hlavu.
Len hrabe a zobe, kým zemiak
nezájde za mrak alebo za stodolu.

Začať treba skôr, predtým,
než dorastie hrebienok.
A oveľa skôr, než sa
zmení na prehadzovačku.

Na úvod som si vybral
kolík zastrčený pred dvierkami.
Nijaké veľké sny, len radosť
z prebytočnosti rebríka.

Trvalo mi štyridsať dní,
kým som ho nepotreboval.
Vtedy som zistil, že vzdialenosť
nie je mierou, len miera.

Už iba o niečo vyššie bol
koniec pletiva, môj trýzniteľ.
No ten kúsok sa v čase
raz zväčšoval, raz zmenšoval.

Nerozumiem, ako sa konštanta
môže meniť na pomerné číslo.
No koncom jesene sa pletivo
scvrklo na prijateľnú veľkosť.

Uvedomil som si, že letieť
neznamená odrážať sa nohami.
Že je to súvislý pohyb krídel,
vzduch má svoju vlastnú hustotu.

Nakoniec to nebola fyzika,
čo ma zdvihlo do výšky.
Nebyť strechy, nikdy by som
nehľadel na dvor z perspektívy.

A ak som sa nestal vtákom,
až tak veľmi ma to nemrzí.
Belavka znáša mnoho vajec,
a aj ľudia vedia, čo to znamená.

OKO¹

Možno má Simicova babka pravdu, keď hovorí,
že Boha niet, len raz za čas sa nájde oko,
ktoré vidí jasne. No ja by som rád porozumel,
ako encefalitída produkuje žalm, ako sa artikuluje
z vírusu; Boh je vzduch, ktorý vie rozprávať.
(Ako krásne sa ti pritom rozjasnila tvár).
A keď upaľovali čarodejnice, keď začal kvapkať
podkožný tuk, kto to tak hrozne poslednýkrát zavyl?
Aj moji susedia sú príliš zaujatí televíziou.

¹ Odkaz na báseň Charlesa Simica *Všetko možno predvídať*:

Všetko možno predvídať. Všetko už bolo
predpovedané. Čo osud určil, človek
nezmení. Dokonca ani tento varený zemiak. Túto vidličku
a kus tmavého chleba. Ani túto myšlienku...
Moja stará mama zametá chodník a toto všetko vie. Hovorí,
že boha niet, len raz za čas sa nájde oko,
ktoré vidí jasne. Susedia sú príliš zaujatí televíziou,
aby ju upálili ako čarodejnicu.

(zo zbierky *The World Doesn't End* preložil MARTIN SOLOTRUK)

FARBY

Zmrzlinárka má biely čepiec na hlave, otec
modrú a zelenú baretku, jednu a druhú.

Keď sa zmrzlinárka opýta prosím?, baretky
si vymenia pohľady, dávajú si znamenie.

Šmolka a kiwi, povie ticho zelená baretka.
Kiwi a šmolka, poprosí modrá baretka.

Niekedy sa im pohľady skrížia, zelená baretká
objedná dve kiwi, modrá dvoch šmolgov.

Vtedy sa dejú zvláštne veci, zmrzlinárka
zvíera prostredník medzi červenými perami,

zmrzliny v boxoch menia farby, modrá, zelená,
ružová, ružovkastá, lososová, cínová, mliečna,

kriedová, čepcová biela, biela nepopísaného hárkú.

ČIČÍKA

Pozri sa z výšky. Nie je to nič zložité, keď sa trocha zmenšíš.
Zemitá modrá. Modrá z vôd. Picassova modrá. Šošovková.

Tak nejako by mohla vyzeráť ET-ho nočná lampa. Očná bulva.
Keby sa aj zjavili nejakí mimozemšťania, stečú, zložia zbrane.

Os sa vychýli o jedinú stotinu, vody zamrznú, alebo sa odparia.
Namiesto toho sa húsenice zakukľujú do motýľov, odrážajú od vzduchu.

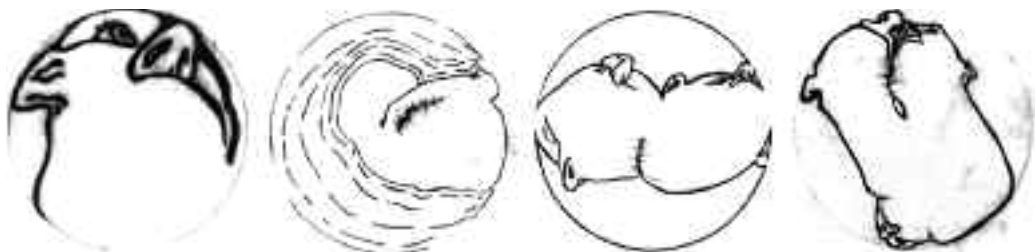
U nás ešte aj hovná smerujú k vôni, ako hovoria Číňania. Z vône tiež
spoznáваме, že aj zvieratá nevybavené pazúrmí, majú právo na obranu.

Alebo na hudbu. Keď je vlkov málo a sú ohrození, dvaja traja
zavýjjajú v akorde, znejúcom a rozliehajúcom sa ako väčšia svorka.

Na oheň je vymyslená voda, ale oheň nemôže zapáliť vodu.
A keď voda zmrzne na ľad, lôžko blízko ohňa tíší nervy.

Nezachytiteľný okraj mraku oddeľuje tóňu od slnka, od úpeku.
Všetko do seba zapadá ako objatie. Vesmír ťa čičíka.

V slove čičíkať je celý jeho význam. Vlastne Čičíka je on samotný.



**EŠTĚ CHVÍLU,
CHVÍLOČKU SA KNÍŠTE**

Mila Haugová

„Musíme sa ponáhľať, ak chceme ešte niečo uvidieť.
Všetko zmizne.“ (Paul Cézanne)

„Strom, veľký, mohutný strom, ktorý sa kníšaš,
a strom malý a vetvý, ktorý sa kníšaš
a všetky stromy všetkých koreňov a korún,
čo sa mohutne alebo len celkom zľahka kníšete,
pre zmilovanie a na kolenách vás prosím,
ešte chvíľu, chvíľočku sa kníšate.“ (E. J. Groch)

Zachytiť miznúce. Neviditeľné. Poesis znamená tvoriť z ničoho, píše E. J. Groch v básni *Písanie*. Toto mlčanie, toto smrteľné celanovské hovorenie, tento tichý zázrak poézie, ktorý sa od Kraskových čias málokedy zopakoval

VEDOMIE STRATENEJ NAIVITY

Zoltán Rédey

Názov najnovšej básnickej knihy Erika J. Grocha, ktorá obsahuje popri nových textoch aj výber z predchádzajúcich zbierok (*To*, 2000; *L'acinéma*, 2001), upútava pozornosť už aj svojím oxymorickým vyznením – tak aspoň v určitom zmysle pôsobí titulné

slovné spojenie *Druhá naivita* (čo je zároveň aj rovnomenná báseň z tohto výberu, ktorá pôvodne uzatvárala autorovu zbierku *To*).

Naivitu popri základnom význame tohto slova, ktorému by najpriliehavšie zodpovedali azda také jednoslovné výrazy ako jednoduchosť, prostomyseľnosť, prostoduchosť či prostodušnosť, neskúsenosť, dôverčivosť a pod., možno v širšom zmysle chápať aj ako „nediskurzívnosť“, „nešpekulatívnosť“, afirmatívnosť voči javiacej sa, resp. zjavnej, viditeľnej stránke skutočnosti, ako vnímanie sveta „v prvom pláne“, primárnu, bezprostrednú a spontánnu evidenciu, prijímanie faktov a javov bez ich racionálne skúsenostného zhodnocovania. Značí to dôverčivý postoj k svetu bez odstupe, bez dištinkcie medzi evidovaným – videným a mysleným – rozumeným, pri ktorom platí, že chápeme všetko tak, ako to vidíme, ako sa nám to javí, že za videným, teda vecami, ako sa nám ukazujú, nepredpokladáme nič skryté, „iné“.

Naivita je v tomto zmysle vždy „prvá“ – prvotná, pôvodná, bezprostredná, pokiaľ ju aspoň chápeme ako pôvodnosť, prvotnosť, bezprostrednosť rozumenia skutočnosti, ponímania životného sveta (akiste preto sa naivita úzko spája či priam prekrýva práve s detským vnímaním, fenoménom detstva). Naivita tak vlastne nepozná „druhýkrát“ – práve „druhosť“, druhotnosť je to, voči čomu sa sama vymedzuje, čo je v protiklade s jej podstatou. „Druhá

naivita“ implikuje už odstup, sebareflexiu, skúsenostný posun, uvedomelosť. „Byť druhýkrát naivným“ – to by potom znamenalo uvedomovanie si vlastnej naivity – čo by však už nebolo naivitou;

v slovenskej poézii tak jasne, čisto, samozrejme, bolestne a jasnozrivo. S takou pokorou a takou silou. S takým darom jazyka a s takým koncentrovaným, povedala by som, až pôstnym písaním. Hlas básnika, ktorý vníma: „...všetko to bezprizorné bytie, stúpajúce do hôr.“ Nápev. Ani nie spev. V básni vyslovujúcej najzákladnejšie vnímanie, celistvosť toho a Tu: dažďa, jesene, hviezd, listov, ruží bez vône, samoty, lásky, jazyka, a jahniat a dobytky, vnímanie toho Tu s takou intenzitou, že to žije a ďalej dýcha aj z básne.

Príbehy, básne, staršie i novšie nasledujú po sebe bez akejkoľvek viditeľnej hranice spájania toho napísaného predtým a toho trochu neskôr. Tu je čas božím okom, trojuholníkom žiariacim cez oblaky. Je nádherné čítať báseň za básňou a cítiť tú hlbokú vieru a odovzdanosť voči všetkému čo existuje. Cítiť tú jemnosť a prísnosť voči sebe a zároveň voči nám. Tú vieru, ktorá je kostrou textov a úplne samozrejme na seba naberá podobenstvá, motívy z Písma, Jeho večnosť, sviatosť klíčenia, neprestajnosť, vodu, po ktorej kráča On.

znamenaloby to opätovne nadobudnúť naivitu po tom, čo sme ju už raz „prekonali“, stratili, po tom, čo sme sa už medzitým stali „poučenými“, obozretnými, skúsenými, nedôverčivými, domýšľavými či predpojatými. Naivita sa pri jej uvedomovaní stráca, „druhá“, čiže „uvedomovaná naivita“ predsa nie je už naivitou („*Lebo nevedomosť sa nedá zabudnúť*“; *Po*, s. 48). Názov Grochovej básnickej knihy teda, nezávisle od toho, či to bol autorský zámer alebo nie, upozorňuje svojou pôsobivou protirečivosťou práve na túto okolnosť.

Problematická je práve „*uvedomelá náklonnosť k viditeľnému*“, ako na to v básni *Z chôdze dnešného dňa* poukazuje sám autor: „*Nebyť toho, čo je v pozadí, asi by nebolo uvedomelej / náklonnosti k viditeľnému; lebo náklonnosť (...) je obnažovaním viditeľného*“ (s. 41). Naivita je totiž domnienie či viera, prirodzene nevedomelá, že to, čo vnímame, je videné vo svojej samozrejmej nahote, je to dôvera vo viditeľné, presvedčenie, že viditeľné nám preukazuje, a nie zahľadá podstatu vecí, presnejšie, postoj, ktorý nepredpokladá neviditeľné stránky videnej veci, nič, čo by bolo kdesi v nedohľadnom pozadí.

Zrakový vnem, videnie a „viditeľnosť“ je kľúčovým predpokladom kontaktu so svetom a fungovania v ňom vôbec, no v poézii, resp. básnickom svete E. J. Grocha zohráva osobitne závažnú, obzvlášť vyzdvihovanú úlohu. Príkladov na to by sa aj v tomto výbere našlo vskutku hodne – dosvedčujú to azda aj viaceré ďalej, priebežne citované úryvky. Básnikov záujem sa sústreďuje na vzťah videnej a jestvujúcej, teda ukazujúcej sa, zdanlivého a skutočného, ale aj viditeľného a nevysloviteľného („*Nech vidíme, čo nevieme vysloviť*“; *Štvorveršie*, s. 53); vzťah videnia a uvedomovania, videnia a chápania, rozumenia, ale aj videnej a počutého či inými zmyslami vnímaného. Pripomeňme len, že ako uvádzajú motto svojej zbierky *To* (2000) cituje Groch nasledovný, v tomto ohľade obzvlášť symptomatický výrok sv. Jána z Kríža: „*Od toho, čo vidíme / a nejestvuje, / musíme ísť k tomu, / čo nevidíme a jestvuje*“.

A keď sme pri týchto zakladajúcich významových a koncepčných stránkach celej knihy, pozastavme sa nad básňou *Druhá naivita*, podľa ktorej je pomenovaná: „*Zložiť okuliare a už nevidieť písmená, / iba knihu, z ktorej rastie strom, a o chvíľu / ani strom nie, len vtáka, ktorý sedí na strome, / a nakoniec ani toho nie, len jeho spev, / ktorý odvráti čistý, prostý zrak*“ (s. 32).

Na prvý pohľad, no naozaj len zdanlivo, akoby tu šlo paradoxne o rovinu „nevidenia“ – nevidieť jednotlivosti, isté prvky fragmentarizovanej skutočnosti v prospech koncentrovaného vnímania toho, v čom je na inej úrovni zahrnuté akoby „všetko“, naraz a v „jednom“ (v akejsi mystickej jednote spevu ako princíp „absolútnej“, všeobsiahlej synekdochy či metonymie daného obrazu reality). Báseň sa odvíja

Básnik sa díva akoby rezal diamantom, je sebou, tvorí z toho a to, čo nie je:

„Nenačúva, nerozpráva, sám akoby nebol, len sa díva.

Díva sa a vidí: čo videl, čoho sa dotýkal, nie je.

Čo nevidel, čo miloval, zostáva.“

„Zostane len to, čo si miloval, čo si miloval, všetko ostatné je nič...“, píše v jednom zo svojich *Cantos* Ezra Pound. Bojím sa, že tieto priestory lásky (možnosti lásky) sa zužujú a miznú ale ešte stále nádherne žiari ovocie na Cézannovom obraze a slová v Grochových textoch, ľudia, ktorí vyzerajú ako stromy ale chodia, všetky tie vtáčiky, chrobáčky, jahniatka, kvetinky (Groch je hádam jediný básnik, u ktorého znášam zdrobneniny), maililinké stvorenia; v jeho texte žije aj Andersenovo Dievčatko so zápalkami, s jeho smrťou sa nevedel zmieriť.

k o n f r o n t á c i e

ako antiklimax, proces redukcie, postupného vylučovania jednotlivých vecí, keď z nich vidno čoraz menej (*nevidieť písmená, iba knihu... ani strom nie, len vtáka... a nakoniec ani toho nie, len jeho spev*), ktorý sa završuje „odvrátenosťou prostého, čistého zraku“. Vtáčí spev, teda fyzicky najmenej uchopiteľná, postihnuteľná, najefemérnejšia entita, to, čo si zvyčajne v našom „textocentrickom“ civilizačno-kultúrnom nastavení, resp. identite všimame akosi najmenej, tu zastupuje, vystihuje či koncentruje v sebe javovú skutočnosť najkomplexnejšie.

V skutočnosti je to však práve naopak, logika básne spočíva v obrátenosti – za formálne, gramaticky (vylučovacími konštrukciami) sugerovanou redukciou sa tu odohráva práveže rozširovanie, autor nám tu predvádza postupné uvedomovanie si čoraz širších súvislostí: hoci ide len o situáciu čítania, odrazu, bez výslovného podnetu sa za *písmenami*, resp. *knihou* „pripomenie“ aj *strom*, *vták* a napokon *vtáčí spev*. Toto pripomenutie, asociačný „rozlet“ či rozptyl teda nemá spontánny priebeh, ani povahu naivnej evidencie predmetného sveta, ale skôr vedome a čisto racionálne navodenej asociatívnosti (pri nápadne uplatňovanej príčinnej inverzii: samozrejme, že nie „z knihy rastie strom“, ale zo stromu je vyrobená kniha).

Báseň svojou výpovednou stratégiou akoby chcela sugerovať akési zužovanie, scvrkávanie, strácanie sa prirodzenej fenomenality životného sveta, ako ho vnímame v onej pôvodnej „nepoučenosti“, nevedomosti, neznalosti čisto vecných, navonok neregistrovateľných, nezjavných súvislostí – čiže v naivite. Akoby sa z „naivne“ zaznamenávaného obrazu bezprostredne prítomného, najbližšieho sveta vytrácali jeho náležité prvky, ktoré ho konštituujú. Prítom však vyratúvané prvky „fenomenologicky“ vôbec neprináležia, nepatria do obrazu východiskovej, v básni exponovanej situácie („*Zložiť okuliare a už nevidieť písmená, / iba knihu...*“) – pri čítaní, ani pri prerušení čítania nemáme predsa dôvod evidovať, brať do úvahy celý rad naznačovaných súvislostí. Vymenované veci sú prosto skutočne neviditeľné vo svojej striktné vzatej aktuálnej situačnej neprítomnosti (s istotou je prítomná len kniha), vonkoncom teda nepredstavujú úroveň takejto zmyslovo spontánne zachytávanej fenomenality, rovinnu bezprostredne, *naivne vnímateľného*, ale tvoria *pozadie*, a to kauzálne pozadie, ktoré priamo nemôžeme vnímať, vidieť, nanajvýš si ho domýšľať, asociovať, dedukovať, uvedomovať. Nie sú teda naznačovanou paradigmou naivného videnia, ale racionálneho myslenia, „nenaivného“ poznania neviditeľného. V enumeračnej postupnosti *písmená - kniha - strom - vták - vtáčí spev* je totiž rozhodujúca a zlomová spojitosť medzi knihou a stromom – tá je neviditeľná, nie je vecou videnia, ale poznania, inak povedané, toho, „že sme odpozorovali vzťahy medzi vecami / a zapísali ich, takže to, čo bolo neviditeľné očiam, / stalo sa viditeľné neviditeľnému duchu“ (29. III., s. 66; aj keď, pravda,

Žasnutie a zjavenie v básni *Tráva*, žasnutie každý deň nad každým stebлом trávy:
*„nie je jediný okamih, keď by bola rovnaká; a nie je
 v našich silách pridať k nej jediné steblo,
 ako k láske.“*

Jazyk Grochových básní je tiež absolútny ako tráva. Nie je možné k nemu niečo pridať. Básne nesmiernej nádhery a duchovnej sily, texty ako krídla, tykadlá, a priestory uzavreté láskou tak, aby zúfalstvo nemalo kadiaľ vstúpiť. Držať jazyk takto do krajnosti napnutý, musí byť úžasne ťažké (viem to sama, nie vždy sa to podarí) lebo to vyžaduje celý život, lebo to vyžaduje, aby trhlina medzi životom a tvorbou bola čo najužšia. U Erika Jakuba Grocha je to tak. Miestami mám tušenie, že to absolútne splyva ako svetlo slz, ako podzemné pramene, ako sieť jemných listov, ako... ako...

Človeku stojí k dispozícii celý jeho život. Je v jeho silách, aby sa premenil na vidiaceho,

vzhľadom na technologický aspekt by sme v tomto prípade hovorili predsa len skôr o rozume než o *duchu*).

Naivita sa prejavuje okrem iného v určitom spôsobe či vide vnímania zmyslovo priamo dostupnej prirodzenosti sveta v jeho bezprostredne evidovaných predmetných jednotlivostiach - v prvotnom údive z týchto jednotlivostí, ak chceme, „prvých podstát“, konkrétnych, inak často nepatrných, zanedbateľných, drobných vecí, akými sú napríklad „*vzdáľovaná, blednúca rastlinka, vyzerajúca il v hline*“ (Zjavenia, s. 91); „*stehlík, imelo, lieska, lopúch, / závoje miznúcich tkanív...*“ (Nosenie, s. 51), a podobné rastlinné detaily, o ktoré v Grochových básniach nie je núdza. Túto polohu vyjadruje vlastne väčšina básní z tejto zbierky - uvedme len zo dva príklady ad illustrandum: „*Počujem výskať rastliny a ony sa držia pri mne. / Vidím dýchať strom, ako vydychuje, keď sa nadychujem. / Stojím a hýbem sa, pokým nehybné mraky plynú. // Pijem vodu z prameňa, prenesenú do pohára, tak ďaleko. / Ako rovnako málo a veľa, veľa a málo nám chýba, / otvoriť bránu, prívretú vo chvíli, keď otvárame inú“*

(Prítomnosť, s. 56); „*Zjavením snehu sú kvietky ukryté pod snehom, / neviditeľné, tisnúce sa vždy z práve miznúcej vrstvy. / Už teraz ich vidím, voľakde tam naspodku musia byť, / inak by neboli vôbec. Rovnako nado mnou je zálaha / mračien, chmár, sponad ktorých ma nikto nevidí.*“ (Zjavenia, s. 91).

Poloha spontánneho vnímania, videnia, údivu, či užasnutosti však nenápadne, ale isto prechádza tak či onak do polohy reflexie, prehodnocovania videného, uvažovania, rozumenia; smerodajným sa stáva pre lyrický subjekt otázka, „čomu rozumiem“, alebo „nerozumiem“: „*Vonku mrzne, za oknom štebotajú, švitoria vtáčiky. / Tomu rozumiem, nezamrzli, lietajú, pridžajú sa druhov. / Ale tomu nerozumiem, že je pre nich všetko voľnosť (...)* Tomu trocha rozumiem, keď putujem po dome / z jedného prázdneho miesta na druhé prázdne miesto, / vyvolávajúč činnosť srdca, tej skrvavenej hrdličky. / Ale tomu nerozumiem, prečo nevedia vletieť do seba“ (Vtáčiky, s. 89). V prospech naivity však (zatiaľ) svedčí to, že porozumenie, pochopenie rozumom predsa len nie je určujúcou, rozhodujúcou podmienkou nášho primeraného vzťahu k svetu, dôležitejšie je veci postihnúť zmyslami, zakúsiť, zažiť, prijať zmyslovou, ba čo viac, bytostnou skúsenosťou. Potvrzuje to aj posledné trojveršie z básne *To*: „*Je to stôl, z dreva, zo stromu, / z usínajúcej hviezdy, z ničoho. / Nechápem to a vonia to*“ (s. 24). Mimochodom, oproti príčinnno-následnej inverzii z vyššie uvádzaného príkladu „*knihy, z ktorej rastie strom*“, nachádzame tentoraz prípad „*látkovej príčiny*“ uvedený v „správnej logike“, tak, ako je to „*naozaj*“ („*Je to stôl, z dreva, zo stromu*“).

Od „prvých podstát“ sa však autorova pozornosť napokon (zvlášť v poslednej časti, resp. cykle knihy s názvom *De la Nativité*) presúva k problému „odvodenosti“, k odťažitejšej sfére platónsky, resp.

vediaceho a veriaceho. Aby sa pokúsil o nápravu chýb, ktoré urobil, aby pocítil ľútosť ku všetkému, k tomu najkrehšiemu a nemému, aby si uchoval v sebe to duchovné, dával ďalej a žiaril. V týchto textoch sa vznášajú anjeli a archetypy slov, čas, ktorý každému z nás vydil On. Tu, teraz, len raz, jediný raz, dovoľm si povedať s Rilke. Individuálna sila v nás, to je Anjel. Básnici sú možno anjeli. Muž s tvárou dieťaťa. Dieťa s budúcimi črtami muža, ktoré vidíme na obálke knihy, s dokonalým grafickým dizajnom z vydavateľstva Ryba, ktoré už vydalo niekoľko nádherných kníh a teraz, zdá sa, po vydaní Grochovej knihy básní, že sa pomaly, ale výrazne profiluje vydavateľstvo, ktoré má odvahu vydávať aj poéziu.

Ospravedlňujem sa za túto recenziu, ktorá je skôr vyznaním, ale dokončím ju v naznačenom smere básňou, ktorá bola mojou „Vianočnou“.

Prosté.

k o n f r o n t á c i e

aristotelovsky poňatých vyšších metafyzických, druhových podstát, resp. problematike „všeobecných ideí“.

Výpoveď lyrického subjektu v texte sa už nevyčerpáva len v pokornom užasnutí z toho, že veci vôbec sú, z toho, čo všetko na svete je, ale pozvoľna smeruje a nakoniec aj dospeje k otázke, ako sa ony vôbec na svet dostali. Ukázkovým príkladom tejto tendencie autorovej lyrickej meditatívnosti je báseň *Beštiár*: „*Obraz prvého vlka, z ktorého sú všetci ostatní vlci odvodení, / je odraz všetkých nasledujúcich vlkov odvodených z prvého*“; „*Aké je toto zviera samo a ako sa dostalo na svet?*“ (s. 99). Ako sa ďalej ukáže, odkazy na antické, platónsko-aristotelovské filozofické koncepcie (všeobecná idea, implicitne naznačená „druhá podstata“ a dokonca i „bytnosť“ vlka) sa tu prelínajú so symbolikou, resp. ikonografickými konvenciami i celkovou mentálnou klímou kresťanského stredoveku, so svojráznym, naivne magicko-imaginatívnym a naivne alegorickým svetom stredovekých bestiárov a legend: „*Vlk je symbolom šera, ubúdania alebo pribúdania svetla. // Vlkovo vytie na svitaní povznáša ducha tvorom úsvitu, / vlkovo večerné vytie vzbudzuje v duši hrôzu, tvor súmraku / ohlasuje hodiny vlka, vykrádajúceho sa zo šerosvitu. // Mozgy vlkov sa zväčšujú a zmenšujú podľa mesiaca*“ (s. 99).

„Animálnosť“ a jej rôzne hodnotovo kladné podoby, zvieratá rôzneho druhu od mačiatka či teliatka alebo ovečky po najrozličnejšie operence, spolu s rastlínstvom majú význačné postavenie v motivike Grochovej poézie (to práve cez motívy zvierat a i rastlín sa dostáva autor od „prvých podstát“, čiže konkrétnych bytostí, tvorov, k druhej podstate, napríklad vlka, ale i k celej škále neraz presne uvádzaných botanických „druhov“). Groch „s obdivom zaznamenáva stretnutia so zvieratami (božie stvorenia) ako prejavmi božej prítomnosti a dokonalosti“ a v tejto súvislosti možno pripomenúť aj jeho „františkánske nadväzovanie kontaktu s prírodou a s metafyzickou autoritou“ (Šrank, Slovenské pohľady, 2004, 6, s. 73, 74). Postava Svätého Františka sa tu aj priamo, menovite tematizuje – autor mu vzdáva hold v samostatnej básni *František* (s. 96). Práve františkánsky legendový, resp. hagiografický kontext umožňuje zapájať do Grochovho básnického sveta pozitívne chápanú animalitu, druhovo pestrú ríšu zvierat, zvlášť vtáctva, prírodu vôbec.

V celom básnickom korpuse *Druhej naivity* nachádzame ešte viacero viac alebo menej priamych narážok na aristotelovskú ontológiu, resp. metafyziku, ako to manifestujú už názvy niektorých básní i celých cyklov: *Entelechia*, ale aj v nepriamejšej, implicitnej podobe, v samej povahe lyricky traktovanej problematiky: motív „svetového poriadku“, životného, resp. vôbec ontologického napĺňania, završovania, uskutočňovania, („*Forma je hotová, len čo je završením svojej svetlosti*“; *Úder jasu*, s.42), vzťah možnosti a skutočnosti, vzťah pohybu, stálej premenlivosti („*Raz, jediný raz som v lese videl, ako*

*Stretol som ovečku a ovečka stretla mňa.
Bola som ponížená, ustala som, povedala tíško.
Povyšoval som sa a zaostal, povedal som ja.
Ako brat a sestra boli sme si blízko.
Ako Pánov sluha vošli sme do raja.*

Nepoznám iný lepší svet, napísala v zúfalstve Ingeborg Bachmannová.

V čo veríte, že ste dostali, splní sa vám. (Mk. 11, 246)

Touto knihou sme spoznali iný svet.

sa všetko hýbe, / pulzuje a žije; každý strom, konár na strome, listy, ihličie, / oblaky, aj kamene na zemi, všetko...“; Svetlo slz, s.79) a nehybnosti, meravosti: „Vzduch stojí, tráva ako vytesaná / do bridlice, ani steblo sa nepohne. / Meravé kvapky (...) vyzeralo to tak, že to nie je možné“ (2. VI., s. 73); „Stojím a hýbem sa, pokým nehybné mraky plynú“.

Ešte výraznejšie sú biblické, novozákonné odkazy, miestami aj intertextuálne celkom jednoznačne uvádzané: *Mk 8, 11.*, s. (69), niektoré básne majú zase litanický (*Prosba*, s. 78), resp. žalmický ráz (*Ventil*, s. 74).

Básnik však nezabúda pripomenúť, že najväčším mystériom nie je ani sama existencia sveta a všetkého, čo v ňom je – ale predovšetkým naše seba-vedomené, „seba-vedomujúce si“ postavenie vo svete, vedomie seba samého: *„Spev hrdličiek sa šíri a my si ho uvedomujeme. / Nieкто sa hrkútanu teší, iný nikdy. / ak sa voľakomu nepáči slimák, odvráti sa. / Nieкто druhý ho opatrne prenesie do bezpečia. / Tak je to so všetkým, svet sa jednoducho odráža. / Nič nie je tajomnejšie ako vedomie seba samého, túžiť. / takže svet nemusí byť svetom pre toho, kto sa díva. / Rovnako ako smrť nehovorí nič o tom, čo nevieme“* (Vedomie, s. 71).

Pokiaľ zohľadňujeme spiritualitu, duchovnosť či askézu ako obvykle zdôrazňované aspekty Grochovej poézie, žiada sa teda dodať, že to nie je oná rehoľná a pustovnícka zásada, resp. krédo „contempus mundi“, pohrdanie svetom, v zmysle prísneho odvrátenia sa od všetkého svetského, ale skôr františkánska otvorenosť voči svetu – a to práve v onej „nepoučenej“, pokornej prostote, čiže naivite. Mohli by sme teda hovoriť o znovu získanej naivite, o návrate k naivite. Takýto návrat je však prakticky nemožný – riziko, že sa to nepodarí a že snaha o znovunadobudnutú naivitu zostane len silným gestom, doslova posadnutosťou, nechcenou pózou, štylizáciou, je príliš vysoké, pravdepodobné, a Groch si to veľmi dobre – a pritom aj úzkostlivo – uvedomuje. V úvodnom dvojverší už spomínanej básne *Z chôdze dnešného dňa* básnik vlastne celkom programovo formuluje tento problém: *„Moja úzkosť spočíva v tom, že sa to, čo mám urobiť, / stane afektom, posadnutosťou, čo sa tak veľmi páči svetu“* (s. 41). Reč je teda o strate naivity – vedomie stratenej naivity – o to tu ide. (Pravda, naivitu chápeme aj tak rôzne, a možno nie vždy nevyhnutne náležito – môže nám napríklad v súčasnosti, pri stave dnešného vedeckého

poznania pripadať naivnou predsokratovská múdrosť?)

V každom prípade však druhá naivita „in vivo“, nebudaj ako „životný program“ neprichádza prosto do úvahy – o to presvedčivejšia a vydaterejšia je ako básnický koncept. Hoci je *Druhá naivita* prierezovým výberom, ktorý zahŕňa texty až z piatich zbierok, resp. cyklov (*To, Iniciácia, Nosenie, Ent-*

Na ceste za slobodou svätosti

Ak si niekto slobodným rozhodnutím vyberá naivitu ako spôsob jestvovania, prezrádza, že čas plynúci od skončenia detského naivného stavu nebol dobrý, že naivnosť skrýva zisky, ktoré prevyšujú život bez úsilia o zotrvanie v tomto jednoduchom stave. „Niet naliehavejších otázok – / ako sú naivné otázky,“ zdôrazňuje význam kontrolných naivných otázok W. Szymborska a potvrdzuje, že len to, čo prejde ich skúškou správnosti, je niečo, na čom sa dá stavať ďalej. Cesta k ďalšej naivite nie je návratom späť, ale smerovaním za čistým videním a novým vedením, prinášajúcim jasnosť a najmä pravosť poznávaného.

Erik J. Groch si z početných možností volí stav, kde veci získavajú späť svoju jednoznačnosť. Dobro nemusí byť znehodnotené kazmi a zlé ospravedlňované tým, že je na niečo dobré; tolerancia má opäť hranice a znova sa dá rozoznať od ľahostajnosti a strachu. V tomto stave sa videnie vyhraňuje a reč sa očisťuje od artistnosti a umelosti. Motiváciou je možnosť uvidieť to pravé a čisté, čo nás napokon pohne aj k osobnej vnútornej zmene.

Pri zostúpení na elementárnu úroveň nejde o primitívne zbavenie sa civilizovanosti (v básňach sa často pohybujeme vo vloženom poriadku prírodného sveta), ani o popretie racionality (básnik často napáda prehnajú dôveru v rozumovosť človeka). Čomu nerozumiem a čomu rozumiem ide pospolu a prirodzene zapadá do nášho fyzicko-duševného sveta. Neistota nie je dôvodom na horlivú mobilizáciu poznávať alebo na strach, ktorý si vyžaduje únik. Pozorovanie sveta rozloženého na časti a opätovne spojeného do celku posilňujú schopnosť dôverovať v niečo prevyšujúce človeka. Naivné, podľa Grochovej poézie, rozráža zaužívané, počtom vyznávačov väčšinové hodnoty, a autor tuší, že svojou odlišnosťou sa dostáva do nevďačnej pozície. Avšak nemôže konať inak; kto uznáva naivné ako hranicu kompromisu, ak tu vôbec o kompromise možno hovoriť, nedokáže ustúpiť na úkor svedomia, aj keby mal zostať zneužívaný ako knieža Myškin v Dostojevského románe *Idiot* alebo nepochopený ako sv. František z Assisi.

Toto nezvyčajné myslenie vstupuje do štýlu písania autora ako osobité ~~metaforické~~ zobrazovanie.

Grochovo písanie o svete je také zjednotené a ucelené, že začína mať podobu ustáleného systému. Výber z dostupných filozofických a náboženských učení, z ktorých si reflexívni ľudia zostavujú vlastnú predstavu sveta, je presný a dôsledný a zreteľne sa predstavuje na ploche celej knihy. A hoci je osobná hierarchia hodnôt čitateľná u každého autora, miera a naliehavosť, s akou Groch pristupuje k pomenovaniu a vysvetľovaniu princípov, ktoré tento svet udržiujú a riadia, vysúvajú tento hierarchizovaný systém na popredné miesto. Principiálnym videním súvislostí medzi vecami, ich obnažením a zostupom až k elementárnym zákoni-

A

R

U

V

A

G

JÁN

tostiam sa E. J. Groch dostáva do okruhu *moderných metafyzických básnikov* 19. a 20. storočia, k Cz. Miłoszovi, W. Szymborskej, E. Dickinsonovej, u nás J. Silanovi.

Svojím zámerom pýtať sa na pôvodnosť a prvotnosť vecí, hľadaním pravého videnia a overovaním základných právd sa dostáva do oblasti poznávania, ktorú vo filozofii skúma metafyzika a v teológii fundamentálna, morálna a dogmatická časť teologických vied. A hoci básne sledujú svoje estetické zameranie, výrazne sa posilňujú z odborných poznatkov týchto disciplín. Obzvlášť si treba všimnúť inšpiráciu autora náboženským životom; svätí sú mu najvhodnejším príkladom pre život v čnostiach, často hovorí jazykom teológov, zamýšľa sa nad kľúčovými oblasťami kresťanstva (viera, nádej a najmä láska, miernosť, pokora, čistota, milosť, milosrdenstvo, obeta a ďalšie). Použitie filozofických a predovšetkým náboženských prvkov nesmeruje k hermetizmu, no i tak ten, kto nepozná dôslednejšie učenie kresťanskej (presnejšie katolíckej) Cirkvi, neobsiahne Grochov vklad do básní úplne.

Hľadanie jednoznačných základov, ich potvrdzovanie a uvedomovanie si toho, čo je pravé a čo nie, dostáva v Grochových básňach ústredný priestor. Ako takáto cesta prebieha a vyzerá, opisuje autor ešte na začiatku knihy *To* (2000) slovami sv. Jána z Kríža: „*Od toho, čo vidíme a nejestvuje, musíme ísť k tomu, čo nevidíme a jestvuje.*“ A neskôr, už vo vlastnej básni s dátumovým názvom 29. III., vysvetľuje význam zdanlivo neriešiteľného paradoxu španielskeho mystika: „*Nijaký zázrak nie je menší len preto, že sme ho / pomenovali, že sme odpozorovali vzťahy medzi vecami / a zapísali ich, takže to, čo bolo neviditeľné očiam, // stalo sa viditeľným neviditeľnému duchu.*“ Skutočne jestvujúce, skutočne dôležité je možné poznať len pri istej dispozícii, keď sa pozeráme, povedané náboženským klišé, „duchovným zrakom“. Je to posudzovanie s ohľadom na eschatológiu vecí, podľa toho, či privádzajú k spásanostnej alebo skazonostnej večnosti. Takéto videnie jednoznačne ukazuje dôležitosť alebo bezvýznamnosť nášho konania, ako aj nadradenosť duchovného sveta nad fyzicky obmedzeným svetom hmoty a tela.

Pozastavenie sa nad našou každodennosťou naznačuje, koľko úsilia vydávame na zbytočné úkony a ako sme pritom groteskne smiešni. „*Bylo nanejšť komické / upravovat si vlasy před zrcadlem, / zabývat se tím, jestli nám sluší klobouk, / zvlhčovat rty špičkou jazyka / a přejíždět po nich tyčinkou, / uvazovat si kravatu před zrcadlem s výrazem krále zvířat. // Jakou z nás měl zábavu Duch Země!*“ komentuje sarkasticky Cz. Miłosz naše zaužívané, málo užitočné zvyky. E. J. Groch dopovedá v Miłoszovi venovanej básni *Statočnost*: „*(...) modlí sa najmenej polovicu dňa / – a ešte trochu. To málinko bude na konci všetkým.*“ To „málinko“ je totiž dokladom toho, že sme schopní obety, že dobré nekonáme z vypočítavosti (na istý počet zlých skutkov primerané množstvo tých dobrých), ale preto, že dobré sa má konať principiálne vždy. Práve „to najmenej“ sa totiž môže zmeniť na „všetko, čo mohlo byť láskou“ (*Blednúca nezábudiek*) a v takomto prípade sa už hodnota nedá vyčíslieť.

Cieľom cesty nie je miesto, ale dosiahnutie stavu. „*Slovom na konci nech bude vaša slza / nad miernymi, čistými ústami,*“ píše Groch v básni *Deťom* a dvojveršie prezrádza autorovu predstavu cieľa. Básnickým obrazom založenom na synestetickej metamorfóze (*slovo* sa mení na niečo fyzické – *slzu*, dôsledok citového pohnutia) sa naznačuje, o akú premenu sa má človek usilovať. Na jej konci má byť schopný miernych a čistých úst (niekoľkonásobná synekdocha celého človeka) posvätených osobným vnútorným prežitím.

Fyzickosť slzy odkazuje aj na ďalší univerzálny princíp, ktorý Groch (podobne ako Kristus, sv. Pavol a iní vo svojom učení) považuje za kľúčový. To, že miernosť, čistota či láska sú dôležité, sa nedokazuje slovami, ale niečím presvedčivejším, konaním: „*Nielen keď chceme, aby slová svietili, musíme / ich vyslovovať klaňaním, bdením a pôstom. / Rovnako keď chceme slová vidieť, musíme / ich počúvať klaňaním, bdením a pôstom*“ (*De la Nativité*). Groch neprehliada, že slovné deklarovanie je síce prejavom poznania, ale ešte nie zárukou vžitia a skutočného uvedomenia. Dožaduje sa

skutku, pohnutia vôle, bez ktorého je sféra myšlienok, akokoľvek šlachetných, veľkých a múdrych, prázdna.

Stav naivity nie je pohrdaním poznávania a poznania, to by sa Grochovo analytické pozorovanie tvoriace základ autorovej básnickej činnosti dostávalo do evidentného protirečenia. V básňach sa však poukazuje, že naše kognitívne možnosti sú obmedzené, ako i to, že už na naivnej úrovni sa obsiahne poznanie postačujúce na dosiahnutie zmysluplnosti (v biblickom učení sú plnosti zmyslu schopné aj deti). Naše poznanie, ktoré podlieha dojmu, že rozumovou činnosťou sa zmocní celku, je až pričasto neisté, „*myšlienky sú mraky, myslíme si, že sme prenikli hlboko / do ich vnútra, pritom je všetko príliš skoro, alebo príliš neskoro*“ (*Úder jasu*). Nedokážeme sa zabudnúť, odpútať od zviazaného rozumu a letieť „*rýchlosťou svetla*“, keď „*sa tmavé a svetlé oddelí ako dážď, / na kvapky a oblaky, na oblaky a kvapky*“ (*Pisárík*). Dávame veciam mnoho zmatených mien, ktoré sa stávajú „*mračnom*“, a pôvodné miesto mien nahrádza absencia alebo „*chaos*“. A pritom „*meno sa dá zjesť*“, je však nevyhnutné, aby bolo „*presné*“, pretože len „*keď je chlieb chlieb, je úderom jasu*“ (*Úder jasu*).

Dosiahnutie stavu čistoty, pokory a jednoduchosti, čo by mohlo byť synonymom Grochovho slova naivita, vedie cez poznanie a uznanie. Potrebujeme uznať, že poznanie má svoje obmedzenie, že ešte pred poznaním je nutné zaujať tú správnu pozorovaciu pozíciu – na kolenách, pretože „*kto kľačí, vidí jasne...*“. Dokonca ten, „*kto kľačal dlho (...); nemusí vidieť nič z toho, čo tu vždy bolo*“ (báseň 29. III.), môže začať odznova, od seba, od elementárnych (naivných) otázok, ktorých naliehavosť *moderní metafyzickí básnici* neustále zdôrazňujú. Ten, kto kľačí, je schopný rozlíšiť viditeľné a nejestvujúce od neviditeľného, ale skutočného; je schopný „*prihovárať sa žene, ktorú nikdy nevidel*“ a „*počúvať ju v podobe mnohých plamienkov*“ (29. III.), dokáže sa modliť, rozprávať sa plnohodnotne a zmysluplne aj bez slov.

Groch napriek nelichotivému zobrazovaniu ľudských dispozícií (rozumu a slobodnej vôle) nevidí človeka predpojato, ako zápornú postavu, hoci často konštatuje, že človek namiesto toho, aby volil uvážene, nerobí rozhodnutia vôbec. Ľudia uprednostňujú to, že je možné nechať sa vliecť príťažlivosťou „*života podľa tela*“ (sv. Pavol), ktorý však nie je pravdivým svetom (jestvovaním), ale len pestrofarebným divadlom (dobré viditeľným, a predsa neskutočným). Stratégiu ako nepodstupovať namáhavé sebauvedomovanie (Szyborska v básni *V zátrase* píše, že neuvažovanie o sebe znamená byť iným), ktorú si človek vo svojej pohodlnosti vytvára, Groch najpresnejšie pomenúva v básňach *Z chôdze dnešného dňa a Meštiactvo*: „*To je tá negatívna smrť, čo má krídla, / čo sa prekrýva s tým, čo sa premilováva, / nezúčastnené predstieranie, čo z dialky / simuluje sviežosť rinúcej sa svätenej vody. / V skutočnosti je to nepretržité nepohnutie / z miesta, zadná projekcia je jeho identita. / Čo sa mu nezdá, / prešminkuje pigmentom / z edenského ílu, dokiaľ nenarazí na púšť. / Koľko vznešených kulís spotrebuje zanikanie, / než sa rozvinie do najsmädnejšej z vôd.*“ Najpodstatnejším, opakovaným motívom básne *Meštiactvo* sa stáva vykreslenie „kulís“, ktoré vytvárajú zdanie skutočnosti, pritom však skutočnosť len simulujú alebo ju dokonca kamuflujú (prekrytie, predstieranie, projekcia, šminkovanie). Záverečný obraz „smädnej vody“ naznačuje, aké sú dôsledky prijímania divadla na úkor skutočnosti – krátkodobé úniky, plnenie, ktoré nesýti, ale vedie k ďalšej nutnosti sa plniť, k otroctvu hladania, zabezpečovania a požívania. Svätosť je pri porovnaní s touto nenасыtiteľnou chuťou oslobodením, a to nielen v eschatologickom rozmere, ale už aj v pozemských podmienkach. Svätosť prirodzene mení charakter vecí, po ktorých človek túži, a tie, čo vedú k svätosti, majú tendenciu vystačiť si s málom.

Človek v stave naivity, čistoty a pokory má predpoklad vyrovnáť sa napríklad aj anjelom, ktorých s človekom Groch konfrontuje na viacerých miestach (*Príbeh, Detom, Bolesť, Búrka, či Abstraktá*). Aj tieto vyššie bytosti (podľa kresťanského výkladu obdarené rozumom a vôľou, ale bez tela) stoja rovnako pred rozhodnutím ako naložiť so svojim

životom a zhodne s človekom sa môžu rozhodnúť alebo dobre, alebo nesprávne. Tak ako je to opísané v úvodnej báji knihy *Príbeh*, kde po zlých rozhodnutiach anjelov dochádza k ich premene na bytosti podobné človeku (strácajú krídla, svoju metaforickú anjelskosť), zatiaľ čo čistý človek sa vo svojom stúpaní do vrchu nemusí zastaviť ani na vrchole. A hoci nie je povedané prečo, jediné vysvetlenie je, že človeku tie krídla čistotou rastú.

Anjeli zlyhávajú, lebo sú pyšní; svojou „zamilovanosťou do sveta“, píše Groch v básni *Detom*, „rozčesli“ dušu „na dva kusy, / takže sami seba oslovujeme, akoby sme spali v niekom / inom.“ Groch naznačuje, že rozumovosť bytostí nie je prekážkou, ale to, že prevyšujú iné bytia (zvieratá a rastliny), ich privádza k pýche a zneužitiu svojej moci. Je v ľudských silách tvoriť, liečiť a vysvetľovať, ale ak to, čo sa vytvorí, je použité proti zákonom (Božím, prirodzeným, ľudským), potom je lepšie takúto vec nevymyslieť vôbec. Poznávanie má nielen biologické obmedzenie (nech je prezentované kapacitou mozgu), ale aj etické a morálne hranice a nesmie sa pripustiť deštrukcia, na ktorú nemáme právo, báseň *Predchádzanie*: „Škrupina jadierka chráni vnútro. / Keď otvoríme škrupinu, vnútro / zanikne, a objaví sa jadierko. / Keď otvoríme jadierko, tak ho zničíme.“ Názov básne nie je len procesuálnym opisom logických krokov a dôsledkov, dá sa chápať aj ako upozornenie na medzu, ktorej prekročeniu treba „predísť“. Cesta človeka nie je cestou posilňovania, pretože človek na vrchole síl a blaha nie je schopný byť pokorný. Groch človeka vidí ako bytosť, ktorá nie je silná, mimoriadne nadaná a dokonca ani samostatná. „Nie je / v našich silách pridať“ k obyčajnej tráve ani len „jediné steblo, ako k láske“, dočítame sa v básni *Tráva*.

Autor sa vzdáva svojej plnosti, hrdej samostatnosti, pretože pociťuje vlastnú nedokonalosť; pozícia, ktorou sa prezentuje navonok, je schúlenie, minimalizácia. Keď v básni *To* píše „*nechápem to a vonia to*“, vystihuje ľudskú situáciu, dotyk so svetom sprevádza naša prítomnosť zároveň však aj nevedomosť. Pod presvedčivosťou svojich pozorovaní Groch nasleduje intuíciu, „od úniku prestupuje k úžasu“ (*Schúlením*) a bez váhania sa podriaďuje niečomu vyššiemu. Človek nie je sám pre seba, nie je ani úplný, hoci dokáže žiť sám. Groch Boha nevníma len ako Stvoriteľa a Vykupiteľa, dva aspekty, na ktoré sa sústreďí väčšina kresťanských úvah, ale ako Boha Udrživateľa, ktorý má za úlohu pôsobiť na veci „*tou istou silou, ktorou boli na počiatku stvorené*“ (podľa Frankovský, 1994, s. 13-14). Ak by Boh svoju ochrannú ruku nad svetom stiahol, veci by zanikli, „*prepadli sa v nič*“, vrátili sa do neexistencie (anihilovali).

Idea udržiavania sveta je v knihe rozpísaná na viacerých miestach a má podobu sily prenikajúcej všetkým, čo na svete jestvuje, zasahujúcej všetko, čo sa vo svete deje. Toto prenikanie je v básňach opísané ako procesy, ktoré sa veciam dejú. Nezábudky blednú (báseň *Blednúca nezábudiek*), „*Pisárík je neprestajne sa zmenšujúce vtáčatko*“ (*Pisárík*), človeka niečo vykračuje (*Iniciácia*) a zvieratami tiež hýbe sila alebo Osoba: „*Život vtáčikov v zime je krutý, prečo si nelahnú, / nevzdajú sa svojich pudov. Kto alebo čo ich nadychuje / mrznúcim vzduchom, prečo im z neho nezamrznú srdcia*“ (*Vtáčiky*). Život je ako „neprestajnosť Paschy“. Groch uznáva, že nie je úplným hýbateľom všetkému, čo sa ho týka, že je tu „prvotný hýbateľ“, ktorý dáva do pohybu aj samotného človeka. Niečo, „čo vykročí putujúceho na cestu“, čo sa dá začuť „hlboko vnútri“ ako niečo „*vzdialené, naliehavé, hlásiace sa, / vlastniace stehlíka, víča, brehuľu, kavku, sluku, nemluvíňa / (...)* všetko“, píše autor v básni *František*, hoci názov z rukopisnej verzie *Legenda* aspekt vysvetľovania vystihuje presnejšie.

Svet má podobu procesuálnosti, neustáleho prenikania, oživovania a najvýstižnejšie sa dá zhrnúť do slova *tvorenie*: „*Stehlík, imelo, lieska, lopúch, / závoje miznúcich tkanív... / No ktorý miesil nežné habity / a udržuje vzduch naokolo, vie, // jediný spôsob nestratiť ovcu / je tvoríť ju neprestajne / ďalej, vodiť na pasienky, na sucho, / na chôdzu, na nosenie*.“ Život, ktorý je neustálym tvorením, naznačuje sa v metafore básne *Nosenie*, zároveň neustále potvrdzuje svojho tvorca a naša vďačnosť sa neviaže len k to-

mu, že sme raz boli stvorení, ale že vznikáme každou chvíľou našej existencie. Tak ako nevedomosť ani nesamostatnosť nie je dôvodom na skúšanie medzí, ale podnetom správať sa pokorne, ticho a čisto, ako o tom autor píše v jammesovskej básni *Prosté*: „*Stretol som ovečku a ovečka stretla mňa. / Bola som ponížená, ustala som, povedala tíško. / Povyšoval som sa a zaostal, povedal som ja. / Ako brat a sestra boli sme si blízko. / Ako Pánov sluha vošli sme do raja.*“

Okrem procesualnosti je autor hlboko zaujatý počiatkom. Na to, aby obdobie jednoduchej, nekomplikovanej, teda naivnej čistoty pretrvávalo, potrebuje nevyhnutne aj začať. Groch počiatok pomenúva náboženským termínom *iniciácia*, ktorý sa v sakramentológii používa na zdôraznenie uvádzacieho charakteru sviatosti (krstu, birmovania). Prijímateľ takejto sviatosti vstupuje do nového stavu (odpustenie hriechov a trestov za hriechy, naplnenie milostí, členstvo v cirkvi) a získava tiež trvalý a nezmazateľný znak. Aj začiatku druhej naivity predchádza iniciálna premena a jej dôsledkom je, ako to opisuje *Druhá naivita*, nová prehodnotená sústava sveta, kde to, čo malo cenu, svoju hodnotu stráca, a to, čo bolo nemožné, sa stáva niečím skutočným a uskutočniteľným. Keď takýto okamih nastáva, „v tej chvíli pozriem na kameň väčší ako vrch“, pointuje rozhodne Groch báseň *Iniciácia*, prezrádzajúc, že to, čo naozaj prechádza premenou, nie je vonkajšie prostredie, ale ľudské vnútro.

Početnosť duchovných a duševných aktivít človeka a ich závažnosť na formovaní človeka, núti *moderných metafyzických básnikov* sústrediť sa na skúmanie človeka spôsobom, pri ktorom sa vlastný lyrický subjekt stáva objektom introspekcie. V takejto poézii je pri výpovedi narúšaná integrita človeka; ľudská osoba sa analyzuje štruktúrovanejšie, sledujúc osobitne vôľu (nazývanú tiež mohutnosť), telesnú schránku (fyzikálne zákony, jej potreby), dušu (jej tajomnú, ale dokázateľnú činnosť) a ešte ducha (vnútorné rozlíšiteľného na oblasť myslenia, emócií či sídla „ja-stva“). Slová a myšlienky, matéria poézie, vychádzajú z komunikačného a mysliaceho ja, pričom ostatné časti osoby sa prijímajú nielen ako vlastná súčasť, ale aj ako objekt, ktorý je možné pozorovať.

E. J. Groch využíva túto poznávaciu a estetickú metódu, aby sa čo najpresnejšie zmocnil bezprostrednej skutočnosti, vrátane seba ako najvhodnejšieho materiálu na štúdium. Práve vnútorné rozčlenenie dovoľuje o sebe hovoriť „objektovým“ spôsobom: „*sami seba oslovujeme, akoby sme spali v niekom / inom. Takto vyzeráme: kus mohutnosti pohodený / malátnym snom, dve meravé krídla dravca, oddelené / jedno od druhej pochybnosťou. // A teraz čo som videl zvonka. / Najprv úlomky šelmy v chorých dŕasnách. / Jazyk rozdvojený ako krídla chrobáka. / Jedno oko hľadiace tam a iné inam*“ (báseň *Detom*). Schopnosť vidieť sa akoby to bol niekto iný sa stáva aj základom básne *Nie kto*, v ktorej autor sugestívne naznačuje rozdielnosť človeka pred a po premene, človeka rozdeleného protichodnými silami, túžbou tiahnúcou k novému stavu (por. tiež báseň *Vedomie* alebo *Z chôdze dnešného dňa*) a prekážkami (vonkajšími alebo vnútornými), ktoré naplneniu bránia. Človeka na krátkej, ale ťažko prechodnej ceste od rozumu k srdcu, od obdivovaného a krásneho stavu čistoty, cez pohnutie vôle, k obete všetkého, čo od dosiahnutia tohto stavu odvádza.

Na rozdiel od človeka, ktorý si musí podobu svojej cesty určiť sám, je tu niečo, čo je iniciované od počiatku – príroda. Práve príroda disponuje takými vlastnosťami, ktoré by Groch rád videl u človeka a u seba (miernosť, priezračnosť, trvácnosť, pravosť). Keďže je dielom Božieho stvorenia, ktoré nemá možnosť voľby, je od počiatku dokonalá. Keď sledujem zobáčik vtáčika, „dívam sa (...) do tváre božej“, píše autor v básni *O milosti* a v básni *Nápev zasa*: „*Bože (...) nikde som nepočul tvoj hlas / tak zreteľne ako v tomto hladovom údolí, / zovretom svahmi; bekot jahniat, namáhavé / chrčanie dobytky, všetko to bezprizorné / bytie, stúpajúce do hôr.*“

Príroda má pevné zákonitosti, pravé vzťahy, je nezakrytým prejavom svojho stvorenia a hoci sa o človeku hovorí, že bol stvorený na obraz Boha, viac z božskej tváre sa ukazuje v prírode. Príroda disponuje vlastnou finalitou, celkom evidentne smeruje k niečomu

prítomnému a zároveň udržiava spojenie s minulosťou aj budúcnosťou. Zvieratá a veľmi exponovane aj rastliny vo svojej tichej existencii vedia, že táto tichosť je ich naplnením a cieľom. Iba človek je „bytosť, ktorej konanie nie je zaistené vnútorným vodiacim inštinktom. Sám musí určiť svoje konanie. Preto potrebuje reflexiu nad sebou samým, a tá mu pomôže poznať, čím je, čím má byť a ako môže seba uskutočniť. Keďže nemá vnútorný inštinkt, dostal vonkajšiu mravnú normu, ktorou sa má riadiť“ uvažuje A. K. Ruf (Tondra, 1994, s. 16). Človek ako jediný ovplyvňuje podobu svojho uskutočnenia; musí si vybrať cestu a mylne sa domnieva, že si môže vybrať aj cestu nenaplnenia, zabudnutia na seba a prežívanie v zaobalení pokoja, cestu pôsobiacu navonok ako otupelosť a nečinnosť.

Groch v prírode vidí pulzovanie imanentnej sily a na jej pomenovanie používa aristotelovský pojem *entelechia*. Podľa výkladu A. Genoczyho (Beinert, 1994, s. 85) treba v Aristotelovej entelechii vidieť „snaživú silu“, ktorá pôsobí už v hmotných zložkách živých bytostí, stvára ich a „v nich setrváva a uschopňuje je k pohybu sebe samých. Tak se v nich uskutečňuje duše sveta vždy individuálnym spôsobom a poháňa je vstříc jejich predem stanovenem cíli, dokonalosti“. Takýto príťažlivý obraz prírody smerujúcej na cestu k vlastnému naplneniu, ktoré sa nemôže mylíť, je pre človeka hľadajúceho vlastnú cestu spojivom a analógiou, ktorá sa neprehliada. A hoci kresťanské učenie nevyhľadáva tento pohanský filozofický prvok, Groch ho prijíma ako básnický obraz toho, čo pozoruje v prírode – vôľu prežiť a naplňať svoje poslanie aj za cenu obety (Grochovi sa spája s ďalším termínom, ktorý je pre kresťanstvo kľúčový, s eschatológiou). To na základe života v prírode vyslovuje J. Silan vetu, „*kto tam je, kde má byť, je svätý*“. Silan a Groch, pre ktorých sa svätosť stáva ústredným životným cieľom, v prírode vidia ten dokonalý systém, kde všetko je na svojom mieste, a pri hľadaní cesty k vlastnej svätosti berú prírodný svet ako inšpiráciu a návod, hodný nasledovania.

To, že prírodné zohráva v uvažovaní E. J. Grocha veľmi významnú úlohu, je potvrdené v zmene prístupu k zobrazovaniu prírody. Príroda už nie je len mimetickou porovnávacou bázou pre prirovnania; to, čo sa umiestňuje za slovo „ako“. Vo svojej absolútnej prirodzenosti prírodné poskytuje zákonitosti, ktoré pomáhajú chápať ľudskú prirodzenosť, a poskytuje modely správania a dôkazy presvedčivejšie než podnety z prostredia civilizácie. Tak v prírodných motívoch básní 2. VI. a *Zjavenia* nachádza autor ďalšie doklady toho, že neviditeľné ešte neznamená nejestvujúce: „*Zjavením snehu sú kvietky ukryté pod snehom, / neviditeľné, tisnúce sa vždy z práve miznúcej vrstvy. / Už teraz ich vidím, voľakde tam naspodku musia byť, / inak by neboli vôbec.*“

Svojho času Albín Bagjin (Mladá tvorba 8/1967) napísal o mladom Jánovi Buzássym „nad vedením je tušenie“; o Grochovi by sa dalo napísať „nad vedením a tušením je láska“. Láska aj popri mnohým iným cnostným, pozitívnym a krásnym skutočnostiam zostáva pre Grocha najväčšou hodnotou, vrcholom hierarchie. „*Omnoho, mnoho viac ako presnosť úsudku je láskavosť / úsudku, pretože kým sa presnosť úsudku usiluje srdce / odhaliť, láskavosť ho ponúka (charis)*“ (*Z chôdze dnešného dňa*). Zároveň básne s tematikou a metafyzickou analýzou lásky patria k najmenej jednoznačným, sémanticky vysvetliteľným básňam. Vyjadrovacím prostriedkom sa stáva metafora, ktorá nevzniká ako výsledok myslenia, ale ako prežitý účinok (odlišný zdroj tvorivosti v človeku) a jazyk, ktorý je pri pomenovaní mnohých iných javov presný, je odrazu odkázaný na sprostredkujúcu podporu obraznosti. Svedčí to o tom, že presná podoba lásky autorovi uniká, že nie je definitívne vyriešená, alebo sa definitívne vyriešiť nedá a má zriedkavú podobu otázky: „*Ale ako môže blato spievať? A odkiaľ sa vyslovila láska?*“ (*Vedomie*). A hoci autor cíti, aká je láska dôležitá, nevie sa jej uspokojivo jasne slovami zmocniť, akoby aj tu platil záver básne *To*: „*Nechápem to a vonia to.*“ Ale aj preto (azda najmä preto) je pre Grocha taká príťažlivá.

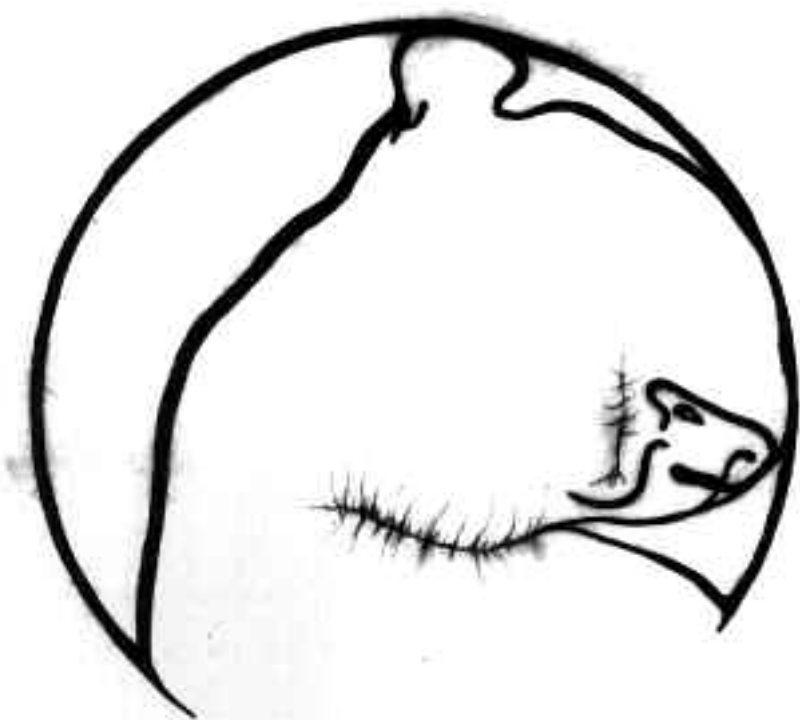
K láske nemôžeme nič pridať, je absolútna. Má mnoho tvári; tvár ženy (báseň *Bolest*), Kristovej Márie (29. III.), Krista (*Láske*). Záhadnú podobu má láska v básni *Máj*, keď pri

overovaní pravosti vecí autor nachádza prirôvanie vzpierajúce sa slovám i pochopeniu: „človek sa môže podobať na Boha, / vrabček na anjela z neba // (...) Ale kým sú stromy a kvety rozkvitnuté, // láska sa nemôže podobať na lásku.“ Azda je významom týchto slov to, že láska je úplná a nie je možné ju napodobňovať. Človek a Boh si môžu byť podobní, ale nie sú tým istým, tak aj anjel a vtáčik majú k sebe blízko, ale nenesú rovnakú totožnosť. Láska sa nemôže podobať na lásku, ináč láskou nie je.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BAGIN, A.: *Hľadanie hodnôt*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.
- BARING-GOULD, S.: *The Lives of the Saints*. Vol. 3. Edinburgh, 1914.
- BARING-GOULD, S.: *The Lives of the Saints*. Vol. 11. Edinburgh, 1914.
- BEINERT, W. a kol.: *Slovník katolické dogmatiky*. Olomouc : Matice cyrilometodějská, 1994.
- CUDDON, J. A.: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London : Penguin Books, 1999.
- FRANKOVSKÝ, A.: *Náuka o Bohu Stvoriteľovi. O človekovi. Náuka Zjavenia o anjeloch, alebo kresťanská angelológia*. Spišská Kapitula : KS biskupa Jána Vojtáššáka, 1994.
- FRANKOVSKÝ, A.: *Náuka o jednotlivých sviatosťoch*. Spišská Kapitula : RKCMBF UK v Bratislave, TI Spišské Podhradie, 1992.
- GARDNER, H.: *Introduction*. In: *The Metaphysical Poets*. Ed. H. Gardner. London : Penguin Books, 1985.
- GOLDBERG, E.: *Jak nás mozek civilizuje*. Praha : Karolinum, 2004.
- GROCH, E.: *Bratsestra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.
- GROCH, E. J.: *Druhá návšteva*. Trnava : Ryba, 2005.
- GROCH, E. J.: *L'acinéma*. Banská Bystrica : Drewo a srd, 2001.
- GROCH, E. J.: *To*. Banská Bystrica : Drewo a srd, 2000.
- MIŁOSZ, Cz.: *Mapa času*. Praha : Odeon, 1990.
- MIŁOSZ, Cz.: *To*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2003.
- SILAN, J.: *Kým nebudeme doma. Piesne z Javoriny. Piesne zo Ždiaru. Súborné dielo Janka Silana 2*. Bratislava : Lúč, 1996.
- SZYMBORSKA, W.: *Chvíľa*. Bratislava : Drewo a srd, 2003.
- SZYMBORSKA, W.: *49 básní*. Bratislava : Q111, 1999.





DANIEL PASTIRČÁK

Vrchol v hmle

Divadelná hra

1. ČASŤ

1. DEJSTVO

1. Scéna: Apartmán – Maskovaný pán, maskovaná pani. (Maškara + Eva)

Tma. Žblnkot vína nalievaného do pohárov. Rozsvetuje sa červené osvetlenie. Apartmán v červenej a čiernej. Za stolom strnulo, ako bábky, sedia oproti sebe žena a muž. Muž v krátkom čiernom župane má na tvári čiernu škrabošku. Žena v červenej spodnej bielizni má na tvári červenú škrabošku. Bez slova si štrngnú. Pripijú si šampanským. Muž vstane vloží do prehrávača cédečko. Zaznie tango. Strojené sa ukloní pobožká ženu na ruku a pojme ju do tanca. Tancujú do rytmu (veľmi pomalého, možno spomaleného) tanga. Pohybujú sa mechanicky ako bábky. Pár postupne mení formálnu figúru a spája sa v čoraz tesnejšom objatí. Napokon muž ženu bozká a vo vášnivom objatí ju odvádza za čierny záves (aj to však strojovo a mechanicky). Všetko prebieha bez jediného slova. Tanec končí za čiernym závesom. Svetlo hasne. Počúť vzdychy milovania.

2. Scéna: Redakcia Módneho časopisu – ELIŠKA, EVA, MAŠKARA – Riaditeľ

Eliška je sama. Píše mail. Klopanie. Do kancelárie vstupuje Eva.

EVA Tak a som tu.

ELIŠKA To je už je toľko hodín? Zlož sa. Eva si vyzlieka kabát.

EVA Mala som prísť na desiatu, nie? Sadá si na stoličku vedľa Elišky. Pozrie na mail v počítači.

EVA Ty si píšeš s vlkom?

Eliška zavrie list na obrazovke.

ELIŠKA Opatrne moja, ja aj hryziem.

EVA Tiež som si našla chlapa cez internet. Veď kde si už má žena v našom veku zohnať milenca, že?

ELIŠKA Chceš povedať v tvojom veku. Som o desaťročie mladšia, sesternička moja.

EVA Prosím ťa, pre mužov sú všetky ženy po tridsiatke rovnako staré.

ELIŠKA Tvoje problémy by som chcela mať, Eva.

EVA Nám to náhodou kľape. Je jednoducho absolútny. Niekedy sa ho takmer bojím. Vyvalí sa na mňa ako prírodný živel.

ELIŠKA Je sympatický?

EVA Ako to myslíš?

ELIŠKA Ako vyzerá? Akú má tvár?

EVA Tvár? Neviem.

ELIŠKA Nevieš?

EVA Ešte som ju nevidela.

ELIŠKA Čo...?

EVA Taká je dohoda.

ELIŠKA Dohoda?

EVA Tak sme sa dohodli. Súlož s maskou na tvári, bez slova. Ako v erotickom filme, anonymné, vzrušujúce.

ELIŠKA Divné! Takže o ňom nič nevieš.

EVA Všetličo o ňom viem. Píšeme si, nie? Len keď sa stretneme, priamo, chápeš, tvárou v tvár...

ELIŠKA Chceš povedať maskou k maske...

EVA Mlíčime, nehovoríme. Môžeš si za tou maskou predstaviť koho chceš. Môžeš sa pomilovať s Belmondom alebo s Marlonom Brandom...

ELIŠKA Ako Psyché s Kupidom.

EVA Nie moja, nič psychologické...

ELIŠKA Psyché je meno ženy. Kupido bol boh.

EVA Nehovor. Pomilovať sa s bohom, to musí byť totálne absolútne. Ako taký boh asi vyzerá?

ELIŠKA Nesmela ho vidieť. Milovali sa vždy potme.

EVA Možno boh vyzerá ako netvor z jurského parku.

ELIŠKA A ten tvoj, prečo sa skrýva?

EVA Napísala som mu: Bojíte sa, aby som vás nevidela, že? Vieš čo odpísal?

ELIŠKA No!

EVA Možno som Don Juan a všetky ženy na mňa letia. Alebo naopak. Mám veľký...

ELIŠKA Ten si hádam videla, nie?

EVA Veľký chlpatý nos! Čo ak mám na čele odpornú ružovú jazvu. Alebo som známy herec, alebo manžel vašej najlepšej priateľky...

ELIŠKA Možno má ten tvoj Netvor pravdu. Nemali by sme sa brať tak vážne. Predstavujeme si, že sme niekto – nejaká osoba a v skutočnosti sme iba smädná hli-
na. Sliznice, ktoré túžia po ukojení. No tvár je nebezpečná. Sú v nej oči. Oči menia telo v človeka.

Odmĺčanie.

ELIŠKA Nie si zvedavá, Eva? Psyché si na svojho milenca posvietila, čo keby si ty svojmu Kupidovi strhla masku.

EVA Povedzme... Ale čo ty?

ELIŠKA Ja? Nemám žiadneho Kupida.

EVA A čo ten vlk?

Prichádza šéfredaktor. Falošne chrapľavo si pospevuje. Je hlučný. Bez toho aby sa vyzliekol pristúpi k Eliškinmu stolu a hodí naň zväzok nových výtlačkov časopisu.

MAŠKARA Pozrite, Eliška, ako to dodrbali. *Eliška trhá fóliu, prezerá si obálku.*

MAŠKARA Toto má byť podľa nich červená a toto zelená. Celé je to hnedé ako sračka. Asi to tlačili na hajzli. *Uvedomí si Evu.*

MAŠKARA Aaa... máme návštevu? *Pozerá na Evu. Eva sa cíti sa trápne.*

EVA *Postaví sa.* Myslela som, že si to vybavila...

ELIŠKA To je tá... fotografka... Dohodli ste si stretnutie na desiatu.

MAŠKARA Aha. Takže vy ste tá... prepáčte, tí tlačári ma vždy vytočia.

Eva prešlapuje, v rukách má obal s fotkami.

MAŠKARA Pozrieme sa teda na tie vaše obrázky, milostivá.

Eliška odchádza do vedľajšej kancelárie. Maškara si vyzlieka kabát. Sadnú si oproti sebe do kresiel. Eva roztvára obal, vyberá fotky a rozkladá ich po stole.

EVA To sú veci z posledného obdobia.

MAŠKARA Už ste niekedy fotili pre módny časopis?

EVA Venujem sa viac voľnej tvorbe...

MAŠKARA Vidno. Je to viac voľné ako tvorba. Ten fór s maskami je už trochu ošúchaný, čo poviete?

EVA Myslela som, že neosobná nahota je dráždivejšia.

MAŠKARA Závidíte tým dievčatám tvár, však? Musíte sa zmieriť s tým, ako vyzeráte, milostivá, inak nikdy nič poriadne nenafotíte.

EVA Prudko sa postaví a začne zbierať fotografie zo stola. Maškara ju jemne zastaví.

MAŠKARA Nechajte to tu. Dám to posúdiť odborníkom. Potom sa vám ozvem.

EVA Cez zuby. Ďakujem.

MAŠKARA S úsmevom. Neďakujte.

Maškara vchádza do vedľajšej kancelárie. Eliška vstupuje, zatvára dvere.

ELIŠKA No?

EVA Debil.

ELIŠKA Nič si z toho nerob, Arpád sa tak chová ku všetkým babám. Sadá si za počítač a sťahuje poštu.

ELIŠKA Pošta od Vlka.

Eva si sadá vedľa Elišky. Eliška číta.

ELIŠKA Vážená X. Čo keby sme sa niekedy stretli osobne? Rád by som vás spoznal hlbšie. Prenikol i k tým miestam, ktoré ostávajú očiam skryté.

EVA Typický muž, rád by prenikol hlbšie až k „tým miestam“, že ... A preskúmať ich chce, samozrejme, osobne.

ELIŠKA Vlk je skôr romantik ako playboy.

EVA Nepovedz mi, že by ti nepadlo dobre, keby ti tie tvoje miesta trošičku preskúmal nejaký vlk.

ELIŠKA Ach Eva, keby to bolo také jednoduché. Keby sme boli zvieratá. No v našej vášni sa telo mieša s duchom do chorobných snov. Nestačí ti trocha, chceš všetko, nestačí ti chvíľa, chceš večnosť. Ako má s tým človek žiť?

EVA Komplikuješ to. Muž je jednoducho samec, či je to šofér tiraku alebo profesor s oxfordským diplomom. Najprv básni o твоjich očiach, no keď sa vyzlečieš, má oči len pre jedno...

ELIŠKA Vždy som obdivovala tvoju schopnosť zjednodušovať, sesternička. To ako dokážeš celú pozornosť upriamiť na povrch vecí. Pamätám si твоjich prvých milencov. Vieš, v čase keď si u nás bývala ako študentka, vymetala si všetky diskotéky v meste. Tí chlapi naozaj všetci vyzerali ako telo bez ducha. Nedokázala som si predstaviť o čom sa tak asi môžete spolu rozprávať.

EVA A ty si milenca potrebovala len na to, aby si sa mala s kým porozprávať, že?

ELIŠKA Keď som sa prvý raz milovala, mala som iba sedemnášť. Bola som zasnívané dieťa. Sebastián mal tridsať, no bol úplne uletený. Miloval môj hlas. Stačilo mu keď počul môj hlas a hneď bol celý vzrušený.

EVA To je asi spôsob, akým na hudobníkov prichádza orgazmus.

ELIŠKA Jeho vášeň mi učarovala.

EVA Vďaka nemu sa staneš slávna. O tej jeho premiére sa píše vo všetkých novinách.

ELIŠKA Keby nebol zomrel za takých podivných okolností, nikto o ňu ani nezakopne.

EVA Je to ťažké zostať zrazu takto sama?

ELIŠKA Sama? Boli sme v rozvodovom konaní. Posledné roky s nami nebýval. Tak aká samota. Hoci každá smrť o čosi prehĺbi tvoju samotu. Milovala som ho?

Nenávidela? Určite mu mám byť za čo vďačná.

EVA Vraj si po ňom zdedila...

ELIŠKA Nemyslela som to tak. Nechajme to. Nechce sa mi o tom hovoriť.
EVA Vezmi to z tej lepšej stránky, Eliška? Muž, ktorý na teba vrhal tieň sa stratil, ustúpil z cesty, a zanechal ti peknú kôpku peňazí. Si voľná. Vrátil ti tvojich sedemnášť. Môžeš ich využiť s rozumom 35-ročnej.

ELIŠKA Nemohla by si byť menej úprimná, Eva.

EVA Vyslovujem len, čo sama dobre vieš, no neodvážiš sa to priznať.

Odmĺčanie.

EVA Počúvaj, mám absolútny nápad.

ELIŠKA Trochu sa tých tvojich nápadov bojím.

EVA Totálny fór. Čo keby si mu poslala fotky tých „miest“?

ELIŠKA Komu?

EVA Vlkoži.

ELIŠKA Ako to myslíš?

EVA Mám digitálny foťák. Nafotím ťa. Stiahneš si to na harddisk a môžeš mu to poslať.

ELIŠKA Eva, ty si šibnutá! Čo si pomyslí...

EVA Hovoriš, akoby si bola z predminulého storočia. Pozri, tu si sadni. Oproti oknu. Prirodené svetlo. Neboj sa, nič vulgárne. Malý fór. Trochu rozopneme blúzku, že. Nech Vlk aspoň tuší o čo ide.

Eva fotí detail hrudníka. Cvak, cvak zopár záberov.

EVA Teraz si prelož nohu cez nohu, elegantne, tak, trocha si vyhrň sukňu...

Eliška sa podvolí hre. Eva fotí. Niekoľko záberov nôh. Vkladá disk z fotoaparátu do počítača.

EVA A teraz mu to pošli.

ELIŠKA Nie je to infantilné?

Eliška krúti hlavou, no odpovedá na Vlkov mail. Ťuká, klikne – odosiela.

3. Scéna: Eliškin byt – ELIŠKA, FILIP

Eliška prichádza. Prítmie. V rohu klavír, za ním niekto sedí a ticho hrá. Hráča nevidno, je ponorený do tmy. Eliška vstúpi. Strípne. Dáva sa do tmy za klavírom. Prichádza Filip. (Filip až do záverečnej scény koktá.)

FILIP Ahoj mami.

ELIŠKA Aká bola skúška.

FILIP Sila. Všetci sú z tej otcovej skladby hotoví. Miestami je to strašná depka.

Zvukár to nahrával. Napálil mi cédečko. Chceš počuť?

ELIŠKA Celé je to divné. Post – Rekviev. Čo asi začína tam, kde rekviev končí.

FILIP Možno otec vedel, že zomrie. Čo ak to rekviev zložil pre seba.

ELIŠKA Chceš povedať... *Zháči sa.*

FILIP Je tam taká temná pasáž. Sláky a magnetofónový pás. Hádka. Počuť vaše hlasy.

ELIŠKA Naše hlasy?

FILIP Tvoj a otcov. Myslel som ... čo ak otec... Vieš, nedokázal to jednoducho uniesť.

ELIŠKA Chceš ma obviňiť zo Sebastiánovej smrti, Filip!

FILIP Iba nemôžem zabudnúť, ako ho deptal tvoj románik so Sašom. Ako mám vymazať z pamäti jeho obraz: smutný vlhký pohľad, veľké bezradné telo.

ELIŠKA Idealizuješ si ho Filip. Áno, pohľad mal vlhký, no nie od smútku, od alkoholu.

FILIP Čo mal robiť, keď si ho zradila. Bridil sa ti, mama, povedz? Bol pristarý, nestíhal ti v posteli, preto si si našla o desať rokov mladšieho frajera.

ELIŠKA Dávaj si pozor na jazyk, Filip.

FILIP Čo si tým získala? Zistenie, že ty nestíhaš Sašovi. Potreboval to dotiahnuť s inými.

ELIŠKA Si krutý, Filip. Čo ty vieš, aké zložitú to býva medzi mužom a ženou. Nie je to všetkom iba o sexe.

FILIP A o čom to teda medzi tebou a Sašom bolo?

ELIŠKA Vieš, niekedy sa stane, že žiješ s úplne iným človekom, než bol ten, ktorého si si zobrala. Z tvojho otca sa postupne vytratilo všetko, čo som na ňom milovala. Brala som si zasnívaneho muzikanta a žiť som musela s chodiacim sakom, večne ponoreným do polospánku nad novinami a šálkou vlašskej kávy.

FILIP Ty si ho tam dotlačila. Chcela si stále peniaze. Obrala si ho o jeho osobnosť. Urobila si z neho zombiho. Animovanú mŕtvolu.

ELIŠKA Tomu nemôžeš rozumieť Filip, ver mi.

FILIP Pre peniaze a kariéru by si urobila všetko. Odložila si ma k starým hneď ako som sa narodil. Študovala si. Samozrejme, chcela si byť pani speváčka, a mňa si obetovala. Moje problémy sú ovocím tvojho karierizmu.

ELIŠKA Na to sa ty nemôžeš pamätať, mudrlant môj. *Eliška premáha bolesť a hnev, snaží sa Filipa pritúliť. On sa od nej s odporom odtiahne.*

FILIP Hovorila mi o tom babka.

ELIŠKA Sebastiánova matka ma nikdy neprijala. Ukradla som jej jedináčika. To mi predsa nemohla odpustiť.

FILIP To ako matky lipnú na jedináčikoch poznám z vlastnej skúsenosti.

ELIŠKA Keď sa u teba začali prejavovať náznaky autizmu, prerušila som štúdium. Nikdy som nedoštudovala. Kvôli tebe. Odkiaľ sme, podľa teba, mali vycucať prostriedky na tvoju špeciálnu školu?

FILIP Aj tak mám problémy. Dodnes.

ELIŠKA Dostal si sa na konzervatórium. Komu za to vďačíš? Nenúť ma Filip, aby som sa bránila. Keby si vedel, ako to naozaj bolo, prosil by si ma o odpustenie.

FILIP Tak povedz, povedz, ako to teda bolo.

ELIŠKA Nemôžem.

FILIP Nemôžeš.

ELIŠKA Neuniesol by si to.

FILIP To čo viem doteraz ma obšťastňuje. Som úplne v pohode, však?

ELIŠKA Vypočujme si radšej to cédečko.

Filip krúti hlavou. Vyberá z tašky cédečko. Vloží ho do veže. Sláky hrajú motív, ktorý na začiatku scény hral neviditeľný muž za klavírom. Do slákov sa monotónne rytmicky zapája magnetofónový pás – slučka – so záznamom akejsi hádky. Chvíľu to počúvajú. Eliška to nevydrží a prístroj vypne.

FILIP Sú to vaše hlasy, nie?

ELIŠKA Nie len naše, Filip, ale aj tvoj. Ten výkrik na konci je tvoj. Blázon. Viem kedy to nahral. Experimentoval s náhodnými zvukmi. Chodil s tým svojím prístrojom vo vrečku a nahrával všetko.

Filip sa podozrievavo pozrie na matku. Pustí to znova. Zosilní zvuk. Počujeme hudbu s hlasmi a bolestivým výkrikom rytmicky sa opakujúcim v pozadí. Eliška to rázne vypne.

ELIŠKA Prestaň!

FILIP Kedy to teda podľa teba nahral?

ELIŠKA Sú veci, ktoré je lepšie nevedieť, Filip.

FILIP Som dospelý. Nemusíš ma večne pred všetkým chrániť.

ELIŠKA Dobre. Ty si to chcel.

Odmĺčanie.

ELIŠKA Nahral to v ten večer, keď ťa udrel.

FILIP Kto ma udrel?

ELIŠKA Sebastián – tvoj otec...

FILIP Otec ma nikdy neudrel.

ELIŠKA Je to zložité, Filip. Nemôžeš si to pamätať. Otec ťa udrel tak nešťastne, že si padol. Udreľ si si hlavu o roh postele. Omdlel si. Dlho si bol v bezvedomí. Báli sme sa, že sa nepreberieš. No napokon ťa dali do kopy. Začal si sa však zajakávať a na nič z toho večera si sa nepamätal.

FILIP A kedy sa táto podivná udalosť podľa teba mala stať?

ELIŠKA Pred štyrmi či piatimi rokmi. Rok pred tým ako sa od nás otec odsťahoval.

FILIP Vymýšľaš si! Prečo mi o tom doteraz nikto nič nepovedal?

ELIŠKA Nechcela som ti o tom hovoriť. Teraz si ma donútil.

FILIP Chceš z otca urobiť netvora, aby si ospravedlnila samu seba!

ELIŠKA Idealizuješ si ho, Filip. Otec ťa nikdy nemal naozaj rád. Bol si pre neho iba jedno bremeno navyiac.

FILIP Ako môžeš vedieť či ma otec... *Hlas sa mu zlomí.*

ELIŠKA Nemala som ešte devätnásť, keď som otehotnela. Poslal ma ku gynekológovi. Vraj svoj talent nemôžem obetovať náhodnému výrastku v bruchu. Pamätám sa, Filip, áno tak to povedal. Bol si pre neho výrastok v bruchu, náhodný dôsledok nepozornej vášne.

FILIP Týmto ma nezraníš. Sama si predsa povedala, že sa otec vzdal hudby kvôli mne.

ELIŠKA Mal výčitky svedomia. Ak k tebe tvoj otec niekedy niečo cítil, Filip, tak to bol pocit viny. Bol si pre neho jednoducho bremenom. A v ten večer to prasklo. Všetka horkosť, namrzenosť nahromadená počas tých chmúrnych rokov. Útočil na mňa kvôli Sašovi. Bránil si ma a tak si to schyťal. Bol samozrejme pripitý, ako to už mal v tom čase vo zvyku.

FILIP Zastav ten jed. Myslíš si, že znenávidím otca? Áno, znenávidím, no nie otca – teba! *Filip vyberá cédečko z veže. Odíde do svojej izby, prudko za sebou zabuchne dvere.*

ELIŠKA Filip, počkaj, musíme... *Urobí niekoľko váhavých krokov ku zabuchnutým dverám. Potom sa unaveno zvalí do kresla.*

2. DEJSTVO

1. Scéna: Poradňa veštice– EVA, ELIŠKA, p. LICHTENSCHWARZ

Za malým okrúhlym stolom sedí pani Lichtenschwarz. Na stole má rozložené karty. Stlačí gombík na stole. Ozve sa elektrický zvonec. Vstupuje Eva.

EVA Dobrý večer.

P. LICH. Poprosím dotazníček. *Preberá od Evy dotazník.* Posad'te sa.

Očami prechádza textom dotazníku. Ste panna?

EVA Ale kdeže... *Zachichoce sa.* Samozrejme, už dávno nie som...

P. LICH. Myslím, narodila ste sa v znamení panny...

EVA Jaj tak. To áno.

P. LICH. *Číta.* Hľadám hlboký, trvalý vzťah... Nuž, žena, ako vy, zrelá, poučená rokmi skúseností, má všetky predpoklady, aby taký vzťah našla, všakáno.. Pozrieme sa, čo nám povedia karty. Ťahajte! Tri.

EVA *Ťahá.*

P. LICH. Neobracajte ich. Položte ich pred seba. Tak. Teraz tú v strede otočte.

EVA *Otočí kartu a strpne.*

P. LICH. Stalo sa niečo?
EVA Mohla by som to skúsiť ešte raz?
P. LICH. Nerozumiem?
EVA Ťahať ešte raz.
P. LICH. To sa nerobí...
EVA Pozrite. Kostlivec v brnení. D E A T H. To je anglicky, že? Neznamená to smrť?
P. LICH. *Prikývne.*
EVA Toho som sa najviac bála?
P. LICH. Čoho prosím?
EVA Celý čas som sa bála, že si nakoniec vyťahnem tú najhoršiu kartu.
P. LICH. Pokojne, milostivá. To je nedorozumenie. Smrť nie je zlá.
EVA Ako to myslíte? Ja netúžim zomrieť.
P. LICH. Ale smrť nie je smrť, moja milá.
EVA Ako?!

P. LICH. Smrť, jednoducho, predstavuje zmenu stavu. Koniec situácie, ktorú ste si nepriala. Niečo musí zomrieť, aby sa niečo iné mohlo narodiť. Samota umiera, všakáno, aby sa mohla narodiť láska.

EVA Chcete povedať, že tá škaredá karta mi predpovedá lásku?
P. LICH. Prirodzene, môže predpovedať i lásku. Pozrime, čo nám povedia ďalšie karty. Skúste tú vľavo.

EVA Nič moc. Chlapec poskakuje nad priepasťou. *Ukazuje kartu P. Lich.*
P. LICH. Blázon.

EVA Blázon? Robím snád' niečo... nenormálne?
P. LICH. Upokojte sa, milostivá. Máte užasnú schopnosť vykladať si všetko vo svoj neprospech. Blázon v tarote predstavuje postavu šaša, všakáno. Na kráľovskom dvore bol šašo jediným človekom, ktorý si mohol dovoliť všetko. Chápete?
EVA Nie.

P. LICH. Tá karta predstavuje spontánnosť. Pani Eva, vložte sa do toho, čo sa vám ponúka. Nekladte si zbytočné otázky. Doprajte si po čom túžite.

EVA Podľa vás mám ísť do toho úplne bez zábran?
P. LICH. Prirodzene.

EVA Veď to v i robím...
P. LICH. Pozrime sa čo nám povie tretia...
EVA *Otočí kartu.*

P. LICH. Výborne. Toto je koleso šťastia.
EVA Šťastia? Myslí sa to finančne?
P. LICH. Uvidíme, milostivá, uvidíme – možno aj finančne, to závisí od vás.

EVA Odo mňa? Nechápem!
P. LICH. Pozrite, obe karty – smrť aj blázon sú dosť dvojznačné. Sama ste to naznačila... Smrť naozaj nemusí byť tou najlepšou kartou. Koleso šťastia zasa predstavuje vrtkavosť osudu, všakáno. Všetko závisí od toho, aké energie v danej situácii prevládnu.

EVA Pred chvíľou ste sa ma snažila presvedčiť, že ma čaká veľká láska.
P. LICH. Isteže, milostivá, to je jedna z možností. Či sa naplní, závisí od vás.

EVA Som z toho trochu zmätená.
P. LICH. Len pokoj. Existujú prostriedky, ktorými vieme účinne pôsobiť na usmerenie neosobných síl osudu. Vo vašom prípade by som odporúčala orgonodynamickú špirálu.

EVA Akú? *Vstáva, vyberá zo zásuvky malú špirálu zavesenú na koženej šnúrke.*
P. LICH. Orgonodynamickú. Maličká vecička, no jej účinky sú nesmierne. Poznali ju už v starej Atlantide. Špirála musí byť po celý deň v kontakte s pokožkou. Jednoducho si to zavesíte na krk.

P. LICH. *Vešia Eve talizman na krk. Pekne pod blúzkou na hrudi... Špirála vám, pokiaľ ju máte na sebe, premieňa všetku negatívnu energiu na pozitívnu. Máme ich teraz v dobrej cene. 1500 korún za tento majstrovský kus, čo poviete?*

EVA A naozaj to pomôže?

P. LICH. Ak by som vám mohla poradiť, dajte si k tomu urobiť aj personálny horoskop. Tak budete mať sily osudu celkom pod kontrolou. *Pani Lichtenschwarz rýchlo čosi píše. Nech sa páči. Účet za konzultáciu. Zaplatíte u sekretárky.*

EVA *Prezerá účet. Toto je...?*

P. LICH. Vaša orgonodynamická špirála.

EVA Ale ved'... ja som si ju nevzala.

P. LICH. Máte ju na krku, zlatičko. Bolo mi ctou.

EVA *Eva nahmatá na krku talizman a roztržito bez slova odchádza. Vstupuje Eliška. Kývnutím hlavy pozdraví. Podá dotazník Pani Lichtenschwarz.*

P. LICH. Nech sa páči, posad'te sa. *Prezerá si dotazník. Niečo si zaškrtnie ceruzkou.* Poznáte sa s pani Evou už dlhší čas, všakáno.

ELIŠKA Čo ja viem. Ako by som to vyjadrila... Vieme o sebe už takpovediac od malička, no netrúfala by som si tvrdiť, že sa poznáme. Viete, pani Martinková je moja sesternica.

P. LICH. Sesternica? Zaujímavé! Eva je Panna, vy ste Kozorožec. Veľmi vhodná astrálna konštalácia. Pani Eva ma na vás blahodarný vplyv.

ELIŠKA Myslíte?

P. LICH. *Pozrie do papierov. Trápi vás neistota – potrebujete nadobudnúť stratenú sebadôveru, všakáno. Jednoducho potrebujete stretnúť muža, pani Brajselová. Muža, ktorý by vás presvedčil, že ste ešte stále ženou. Pozrime sa, čo nám v tomto smere môže priniesť budúcnosť.*

ELIŠKA Budúcnosť? Nepotrebujem poznať budúcnosť. To, čo ma mátie je minulosť. Tá je tu so mnou stále. Musím jej čeliť denne. Utvára ma, hodinu za hodinou, minútu za minútou. To ona napokon rozhodne, aká bude moja budúcnosť.

P. LICH. Teda minulosť?

ELIŠKA *prikývne.*

P. LICH. Ako si prajete. *Zozbiera karty, premieša ich a rozdelí na tri rovnaké kôpky.. Prvú kôpku vezme a rozloží si karty v ruke.*

P. LICH. Ťahajte kartu. *Eliška si ťahá kartu. Pozorne ju prezerá. Čo vám tá karta hovorí, pani Brajselová? Klientka vášho typu si zmysel karty dokáže vyložiť najlepšie sama.*

ELIŠKA Vidím muža v sutane, s palicou a lampášom. Je na ceste... Hľadá, ... čosi stratil... Je osamelý...

P. LICH. Pustovník – karta hľadačov.

ELIŠKA Je ako ja.

P. LICH. Ste na ceste ku skrytým skutočnostiam bytia, milostivá. Už vás neuspokojuje povrch – potrebujete preniknúť k podstate. *Rozloží druhú kôpku. Ťahajte.*

ELIŠKA *Ťahá. Ticho vykrikuje.* Viem čo to znamená.

P. LICH. Čo viete?

ELIŠKA Táto karta, to je obesenec, však?

P. LICH. Áno.

ELIŠKA Tak predsa to...

P. LICH. Čo? Dopovedzte!

ELIŠKA Nemôžem. Nechcem.

P. LICH. Pozrite, výklad tvoríme spolu. Ak nebudete spolupracovať, za výsledok neručím.

ELIŠKA Prepáčte. Rozrušilo ma to. Ako mám teda rozumieť tej karte?

P. LICH. Obesenec je priaznivá karta. predstavuje obeť. Plodnú obeť, ktorou sa ob-

novujú skryté sily života. Je tu čosi, čo musíte stratiť, aby ste to získali. *Rozloží v ruke poslednú kôpku. Skúste, možno posledná karta...*

ELIŠKA Nie, nie prosím... Bojím sa. Mám taký zvláštny pocit, akoby som vykopala mŕtvolu. Nechcem sa hrabať vo vnútornostiach nebožtíka, ktorého som možno milovala. *Vstáva. Čo som dlžná?*

P. LICH. Upokojte sa. Neodchádzajte. Ešte sme neskončili.

ELIŠKA Nič ďalšie nechcem vedieť.

P. LICH. V poriadku, milostivá. Mám pre vás ešte jednu ponuku. Ste človek na ceste duchovného hľadania. Potrebovali by ste odbornú pomoc. Poznám výborného učiteľa integrovanej jogy – ak by ste...

ELIŠKA Nie, ďakujem. Pomohli ste mi. Práve som pochopila, že uzol života si každý človek musí rozuzliť sám. Čo som dlžná?

P. LICH. Nič moja. *Vstáva, podáva Eliške ruku. Rada vás opäť uvidím, ak sa odhodláte dokončiť čo sme začali.*

Eliška prijíma podanú ruku. Odchádza.

2. Scéna: Eliškin byt – FILIP, ELIŠKA, MARIÁN

Z kúpeľne, s nagelovanými vlasmi, v rifliach a svetri, vychádza Filip. Zo spálne, s oblekom v ruke, vstupuje Eliška. Podáva mu oblek.

ELIŠKA Slušne sa obleč, prosím ťa.

FILIP A čo som holý? Už som sa oblekol.

ELIŠKA Daj si oblek. Do národného nemôžeš ísť ako bezdomovec.

FILIP Dobre. Nemusím tam ísť vôbec. To divadlo bol tvoj nápad.

ELIŠKA Si hrozný. Nemám silu sa s tebou naťahovať. Choď teda. Bež! Už nech ťa nevidím!

Filip odchádza. Eliška je chvíľu sama. Za klavírom v tme stále sedí klavirista. Nehrá. Je úplne ticho, úplne nehybný. Zvonec. Prichádza Vlk.

ELIŠKA Dobrý večer, Vlk. Vitajte v mojej nore.

MARIÁN Dobrý, pani X. *Vyzlieka si kabát. Vyzúva sa.*

ELIŠKA Nevyzúvajte sa.

MARIÁN Môžem takto dovnútra?

ELIŠKA Môžete dovnútra. Takto a snáď i inak. *Chytí Vika za ruku.*

ELIŠKA Od vás závisí, ako ďaleko sa dostanete.

Vlk je v pomykove. Eliška ho usádza do kresla.

ELIŠKA Posadte sa. Urobte si pohodlie. Ako doma. Tvárite sa ako vlk, ktorý zablúdil na nepriateľské územie. *Eliška odchádza. Vracia sa s podnosom, dvoma pohármi na stopkách a fľašou šampanského.*

MARIÁN Asi by sme sa mali predstaviť; som Marián.

Vlk sa nemotorne postaví. Eliška však už odišla do kuchyne. Prináša podnos s chlebičkami. Vlk si sadá.

ELIŠKA Ponúknite sa, Vlk. *Vlk si vezme do ruky chlebič, znova sa postaví.*

MARIÁN Asi by sme sa...

Eliška však znova odchádza. Prináša tanieriky a vidličky. Vlk stojí s chlebičkom v ruke. Eliška kladie tanieriky na stôl.

MARIÁN Asi by sme sa mali predstaviť; som Marián. *Marián si prekladá chlebiček do ľavej ruky. Pravú si nenápadne utrie o nohavice, chce ju vystrieť na pozdrav. Eliška si sadá do kresla, ruku si nevšíma.*

ELIŠKA Marián?! Viete, že takto nejako som si vás predstavovala? Vychudnutého a spáleného od slnka. Pod kožou hrubé žily. Vo vašich listoch bolo toľko mrazu, slnka, vetra – drsnej horskej krajiny... *Marián si sadá.*

MARIÁN To sa asi nedá zaprieť. Som horolezec. Šťastný horolezec, ktorý našiel spôsob ako sa tým užiť. *Zahryzne do chlebička.*

ELIŠKA To, že sa človek môže živiť šplhaním, som vedela. Ale že sa niekto dokáže živiť šplhaním po skalách...

MARIÁN Ššom majiteľom čečeeštoky. *Hovorí s plnými ústami.*

ELIŠKA Čo šče? *Smeje sa Eliška. Marián posunkami naznačuje, že musí dojesť.*

MARIÁN Majiteľ cestovky. Organizujem expedície v extrémnych podmienkach.

ELIŠKA O tom som už čosi počula... *Zatvári sa, akoby jej téma nebola veľmi po srsti.*

ELIŠKA Dáte si? *Nalieva šampanské do pohárov.*

MARIÁN A... Vy... vy ste?

ELIŠKA Áno som, ako vidíte. Viem, chceli by ste vidieť viac – tie skryté miesta... Ako sa vám páčili fotografie?

MARIÁN Myslel som. Vaše meno...

ELIŠKA Ach, áno, prepáčte, ešte stále sme iba pri predstavovaní. Som Eliška, ak vám to niečo hovorí. Takže na naše prvé stretnutie pán Marián Vlk. *Eliška zdvihne pohár.*

MARIÁN Vlk je iba prezývka. Som Balážik. Marián Balážik. Nazdravie. *Dvíha pohár. Nechcem byť nezdvorilý.*

ELIŠKA Prosím vás, Vlk, buďte ku mne všetko, len nie zdvorilý. So zdvorilosťou ste mohli zostať doma.

MARIÁN Chcel som vám navrhnúť tykanie, Eliška. Možno je to od muža nezdvorilé. Viete... ja... nevyznám sa... som taký odľud.

ELIŠKA Vy a odľud, pán Balážik...

MARIÁN Môžeme si teda tykať?

ELIŠKA Nie, môj milý Vlk. Nie je to síce nezdvorilé, ale je to nemúdre. Všetko by sa pokazilo. Chceme, aby ste zostali tajomný, Marián, ako tvár muža, s ktorým sa pomilujem vo sne. Neviem odkiaľ prišiel a kam zmizol. Iba sa sladko dotkol môjho tela. Nezaťažil ma bremenom svojho osudu. Chovajme sa k sebe úctivo. Nič o vás nechcem vedieť. Chceme si vás uchovať ako neškodný prelud. Bezmenného milenca z polnočného sna.

MARIÁN Milenca? Veď sa ešte ani poriadne nepoznáme.

ELIŠKA Možno je to takto lepšie.

MARIÁN Myslel som si, že tykaním sa ľudia zblížia.

ELIŠKA No zblíženie nemusí byť vždy šťastná vec. Sesternica sa s milencom stýka v maske. Nikdy nevideli svoje tváre.

MARIÁN Choré!

ELIŠKA A čo ak majú pravdu, Marián? Tvár je nebezpečná. Tvárou vám človek hľadá do očí, vystupuje zo seba, a vstupuje do vás, tvárou vám vnucuje svoju prítomnosť. Tvár vyvoláva ilúziu, že v tele, tu kdesi hlboko vo vnútri, sa čosi skrýva. Osobnosť? Duša? Ak tvári uveríte, začne si vás podmaňovať. A vtedy, práve v okamihu keď si namýšľate, že ste získali čosi nesmierne cenné, zistíte, že to všetko bolo iba zdanie. Tá jeho duša bola iba banálna literárna fikcia. Nič len prázdnota, v ktorej ste teraz uviazli až po uši ako v lepkavom bahne.

MARIÁN Hovoríte ako niekto, koho život veľmi zranil.

ELIŠKA Len žiadnu psychológiu, Vlk. Už som povedala. Nechcem o vás nič vedieť a ani vy, prosím vás, nechcete vedieť nič o mne. Chceli sme si pripíť, nie? Na čo si teda pripijeme?

MARIÁN Na tváre?

ELIŠKA Radšej na masky. *Štrngnú si. Eliška si odpije z pohára a vstáva.*

ELIŠKA Ponúknite sa Marián a urobte si pohodlie. *Odchádza. Marián si uskrne z vína. Bezradne sa obzerá po izbe. Rýchlo do seba vsúka chlebiček. Vstane, nervózne sa prechádza po izbe. Zastane pred fotografiou,*

zavesenou nad klavírom. Nehybného klaviristu akoby ani nevnímal. Ozvú sa tiché tóny klavíru. Marián sa strhne. Chvíľu gáni do tmy na klaviristu. Potom sa stiahne ku stolíku. Vsúka do seba nervózne ďalší chlebič. Utiera si ruky do vreckovky a prežíva. Eliška sa vracia zo sprchy. Má na sebe len krátky župan. Obtrie sa ľahko o prešľapujúceho Mariána. Marián sa nervózne hlasno nadýchne.

ELIŠKA Voniam vám? Kúpeľňa je voľná, Vlč. Sadá si na gauč.

MARIÁN Ja... Už musím ísť.

ELIŠKA Čoho sa zľakol môj divý muž? Ženy?

MARIÁN Nemôžem ostať.

ELIŠKA Prečo?

MARIÁN Povedali ste, že o sebe nesmieme nič vedieť.

ELIŠKA No?

MARIÁN Lenže ja vás poznám. Viem o vás veci, ktoré o sebe možno ani sama nevídate.

ELIŠKA Vy...

MARIÁN Poznal som vášho muža. Strávil som s ním posledné hodiny života.

Do izby vchádza Filip.

ELIŠKA Ty si už doma? Marián v chvate vstáva. Posunkami naznačuje lúčenie a vytráť sa.

FILIP Hra sa nekonala. Hlavná hrdinka ochorela.

ELIŠKA Určite bol náhradný program.

FILIP Mal som zostať pozeráť na tú kravinu, aby sa moja matka mohla nerušene kurvíť?

ELIŠKA Pán Vlč... Ba ... Balážik, počkajte.

Eliška si uvedomí, že Marián odišiel a vybehne za ním na ulicu. Filip osamie.

Nervózne si naleje zvyšok šampanského. Rozvalí sa v kresle a popíja.

3. Scéna: Spovednica – ELIŠKA, SPOVEDNÍK

Eliška si sadne do spovednice. Zaborí si hlavu do dlaní. Chvíľu sedí. Potom sa zdvihne, chce odísť.

HLAS Kam chcete ísť? Hlas znie duto a záhrobne. Eliška sa zháči.

ELIŠKA Neviem.

HLAS Ak neviete, radšej si sadnite. Je lepšie nikam nejst', ako ísť nikam. Eliška si roztržito sadá.

ELIŠKA Chcela som... Odmlčí sa.

HLAS Chceli ste?

ELIŠKA Vyrozprávať svoj príbeh. Vyrozprávať ho uchu, ktoré nemá tvár. Počúvať samu seba v prítomnosti anonymnej mysle. V tichu neúčastnej pozornosti.

HLAS Prečo?

ELIŠKA Možno by som aspoň na chvíľu nadobudla pocit, že môj príbeh niečo znamená.

HLAS Prečo by mal váš príbeh niečo znamenať?

ELIŠKA Zdalo sa to všetko také veľké. Na začiatku. Každý dotyk, každé slovo plné významu. Môže byť láska ilúziou?

HLAS Prečo?

ELIŠKA Ak je láska ilúziou, tak človek neexistuje. Potom sme iba roztok slasti a bolesti pretekajúci bez cieľa prázdny vesmírom.

HLAS No a?

ELIŠKA Načo to bolo dobré? Prečo sa to stalo?

HLAS Prečo, prečo?

ELIŠKA Odkiaľ sa v nás berie nádej, že by sme mohli milovať a byť milovaní? Prečo sa všetko, kvôli čomu by človek mal chuť žiť, nakoniec ukáže byť preludom?

HLAS Bolesť je skutočná.

ELIŠKA Bolesť!? Možno som sa chcela iba pomstiť. Obral ma o všetko. Vzal si ma.

Ešte som ani poriadne nezačala byť. Ešte som nevedela, kto som. Vzal si ma a vnútil mi svojou vášňou podobu, ktorej som uverila. Predčasne vo mne zobudil ženu. Okradol ma o ten čas, v ktorom sa dievča pripravuje, aby sa raz mohlo odovzdať osudu. Aby sa mohlo celé vložiť do prúdu bytia, tak aby to dalo zmysel duši i telu. *Odmľí sa.*

ELIŠKA Jediný cit, ktorý nám zostane po rokoch, je nenávisť prameniaca z bolesti? *Ticho.*

ELIŠKA Ste tam? Odpovedzte? *Ticho. Pozrie sa do otvoru v stene.* Samozrejme.

Mlčíte lebo nemáte odpoveď. Odpoveď neexistuje.

HLAS *Slabo, vzdialene, duto – Spev témy z Post – Rekviem.*

Requiem aeternam dona eis, Domine:

et lux perpetua luceate eis.

In memoria mala non timebit.

(Opona)

2. ČASŤ

3. DEJSTVO

1. Scéna: Apartmán. Maskovaný pár – EVA + MAŠKARA

Opakovanie úvodnej scény do úplných detailov: Žblnkot vína v tme. Muž a žena v škraboškách za stolom. Všetko, aj ich pohyby sú totožné s prvou scénou. Rovnako ako v prvej scéne muž kladie CD do prehrávača. Znova hrá ten istý valčík. Znova, presne tými istými krokmi, tancujú. Muž ženu bozká, a chytí jej hlavu do dlaní, i ona mu berie hlavu do dlaní a jemne mu z nej sníme škrabošku. Na čelo mu vtlačá krvavočervený bozk. Jeden, druhý, tretí – na bradu, na ústa. Odhalená tvár muža je celá od ženinho rúžu. Muž ženu od seba odstrčí, chvíľu prekvapený stojí. Žena šikovne vyberá z kabelky (zavesenej na stoličke) foťák a pohotovo fotí. Muž si mimovoľne zakryje tvár a otočí sa žene chrbtom. Oproti nemu je zrkadlo. Odkryje si tvár a pozorne si zotiera z pokožky rúž. Žena k nemu prikróčí, pritisne sa k nemu, líže mu rúž na líci a fotí v zrkadle obraz čudných milencov.

MAŠKARA Prestaňte!

EVA Tomu hovorím šťastná náhoda, pán Maškara.

Žena si dáva dolu škrabošku. Je to Eva. Maškara sa chvatne presunie do kúta a oblieka sa. Eva fotí.

MAŠKARA Prestaňte s tým! Zreva Maškara a polooblečený priskočí k Eve. Pokúsi sa jej fotoaparát zobrať. Eva svižne (nakoľko jej to jej 47 ročné telo dovolí) uskočí.

Smeje sa. Maškara sa snaží upokojiť, zadychčaný si zapína gombíky a upravuje sa.

EVA Pikantný príbeh pre konkurenciu, pán šéfredaktor.

MAŠKARA Prestaň, ty suka skurvená! Keby som bol videl ten tvoj debilný ksicht, ani sa mi nepostaví.

EVA Kedy sme si potykali, pán Maškara?

MAŠKARA *Premáha hnev.* Zbytočne to dramatizujete. Slipekam vášho typu, jednoducho, chýba zmysel pre humor.

EVA Zato kohút ako vy, je sám o sebe jeden podarený vtip. Nevieť ako vám, no mne sa táto hra práve začína páčiť.

MAŠKARA Hra skončila. Milostivá. Oblečte sa. *Maškara jej hodí šaty. Eva sa oblieka.*

EVA Zaskočila som vás?

MAŠKARA Uznajte, milostivá, že táto situácia je trochu nevkusná.

EVA Nevkusná?

MAŠKARA To, ako sa nám tu splietli role. Netušil som, že to budete vy... Malo mi to napadnúť keď som videl tie vaše gýče v škraboškách? Sadnite si prosím a pokojne si to celé preberme. Ako civilizovaní ľudia – džentlmen a dáma. *Sadá si k stolíku.* Dáte si? *Naleje.* Na naše zoznámenie.

EVA Nuž, noblesa nado všetko, pán Maškara.

Aj Eva si sadá, fotoaparát kladie pred seba na stolík. Maškara siaha k fotoaparátu. Eva ho stiahne k sebe.

MAŠKARA Myslím, že ich existencia nevyhovuje ani mne ani vám. Dobrodružstvo skončilo. Stopy treba zahľadiť.

EVA Ste obozretný, pán Maškara, ako Winnetou v tábore Komančov. Fotografie potrebujem. Dokumentácia k erotickému príbehu. *Uškrnie sa.*

MAŠKARA Netušil som, aká ste rafinovaná, Eva. No dohodneme sa. Budem veľkorysý. Mám pre vás lukratívnu ponuku.

EVA Som samé ucho.

MAŠKARA Môžem vám sprostredkovať výhodnú partiu.

EVA Partiu?

MAŠKARA Mám vo Viedni zámožného priateľa. Tu je jeho navštívenka. *Kladie na stôl navštívenku.* Hľadá ženu vášho typu, skúsenú, bez záväzkov a hlavne... bez predsudkov, rozumiete. Slovom perfektná partia pre ženu vo vašich rokoch.

Eva sa vymršťí zo stoličky a vylepí mu zaucho.

EVA Nie som prostitútko, pán Maškara. *Vstáva, kladie si fotoaparát do kabelky.*

MAŠKARA Počkajte, Eva, musíme sa predsa dohodnúť. Sme slušní ľudia, nie?

EVA V tom prípade podmienky budem klásť ja, pán šéfredaktor.

MAŠKARA Skúste...

EVA Nič mimoriadne. Miesto fotografky vo vašom skvelom časopise mi úplne postačí?

MAŠKARA Urobím, čo bude v mojej moci. Samozrejme, ak vymažete tie fotografie.

EVA Najprv vy urobte, čo je vo vašej moci, potom ja urobím čo je v mojej, pán šéfredaktor. *Eva vyťahuje z kabelky vopred pripravenú pracovnú zmluvu a jednu kópiu. Rozostrí ich na stôl a podáva pero Maškarovi. Sadá si. Maškara šokovaný hľadá na zmluvu na stole, berie ju do rúk a rýchlo ju prebehne očami. Nech sa páči, tuto. Eva ukazuje kolónku na podpis.*

MAŠKARA Do riti... Vy, vy ste to vedeli... Všetko ste vopred pripravili... Ja idiot...

EVA Načo toľko pokory, pán Maškara. Prezradil vás had?

MAŠKARA Had?

EVA Had. *Eva berie do dlane Maškarovu pravú ruku. Obradne ju dvíha, akoby ju chcela pobožkať.* Malý tetovaný had na vašom zápästí.

MAŠKARA Táák...

EVA Nuž, niekedy maska nestačí!

Maškara chvatne podpíše zmluvu aj kópiu. Široko sa usmeje.

MAŠKARA Pripime si na váš nečakaný úspech, Eva. *Maškara dvíha pohár.*

EVA Nečakaný?

MAŠKARA Vzhľadom na váš naozaj skromný talent Evička, človek by taký úspech nečakal.

EVA Ďakujem za kompliment, pán šéfredaktor. Na zdravie.

Eva na dúšok vypije šampanské. Aj Maškara vypije svoj pohár. Vstáva.

MAŠKARA Teším sa na spoluprácu, vážená pani... fotografka. Uškrnie sa, oblieka si kabát a odchádza.

EVA Zabudli ste si zmluvu, pán Arpád.

Podáva mu papier. Kópiu skladá a vkladá do kabelky. Maškara zmluvu bez slova preberie a odchádza. Eva si doleje víno. Usrkne si. Všímne si navštívenku na stole, zdvihne ju a chvíľu si ju prezerá. Ešte raz si odpije. Vloží ju do kabelky. Dopije, odchádza.

2. Scéna: Redakcia – EVA, ELIŠKA

Eliška je v redakcii sama. Telefonuje.

ELIŠKA Marián? Počujete ma? Počujete ma dobre, Marián? Ja vás počujem akosi slabo. Že to celé bol omyl? Nie počkajte... Nevešajte... Haló.... Haló? *Eliška vytukáva ešte raz.* Prepáčte Marián, nechcem vás otravovať. Prosím, nezložte to. Skúste si ma vypočuť. Zabudnime na ten debilný... flirt... Nie, nič od toho nečakám. Chcem vás iba poprosiť. Musíme sa stretnúť? Chápte ma. Potrebujem vedieť... *Klopanie.* Nie, nie hra. Už sa na nič nechcem hrať. Nechcem už premárniť ani chvíľu predstieraním... Ale... Marián... Naše stretnutie nemohlo byť náhodné. Potrebujem sa s vami stretnúť. Potrebujem vedieť, ako to bolo. Bez toho, aby som pochopila, čo sa stalo, nebudem nikdy vedieť pochopiť... Prepáčte, nevedela som, že máte návštevu. Zavolám neskôr. O hodinu?

Do redakcie prichádza Eva. Rozšafne si sadá do kresla.

EVA A máme to, sme kolegyně. *Vítazne sa usmieva, vyberá zmluvu a podáva ju Eliške.*

ELIŠKA Gratulujem. Nespomínam si, že by sa to niekomu podarilo tak rýchlo.

EVA Každý podľa svojich schopností.

ELIŠKA Asi sa mu páčiš.

EVA Pozval si ma na desiatu. Zrejme nejaká robota už do budúceho čísla... Ako sa má Vik?

ELIŠKA Stretli sme sa...

EVA Ale! Fakt?

ELIŠKA Bol u mňa doma.

EVA Ty si rýchla. A čo, aký bol?

ELIŠKA Nuž... ako by som to... Stretnutie jednoducho prekročilo všetky moje očakávania.

EVA No vidíš...

ELIŠKA Ale čo ty? Už vieš ako vyzerá ten tvoj Kupido?

EVA Skončili sme.

ELIŠKA Ale?

EVA Chcel odo mňa veci, na ktoré som nemohla pristúpiť?

ELIŠKA Aj také existujú?

EVA To si nezažila... Je to jednoducho šialenec – vzrušuje ho všetko, čo teba bolí.

ELIŠKA Mohlo ti dôjsť hneď, že je úchylák.

EVA Dal mi kontakt na chlapíka z Viedne. Ak by som vraj mala záujem.

ELIŠKA No a?

EVA Mám svoju hrdosť, Eliška.

ELIŠKA Nevrav?

EVA Dnes si mimoriadne odporná!

ELIŠKA Prepáč, mám blbú náladu. Možno som taká, lebo sa cítim... sama sebe sa cítim byť odporná.

EVA Ako sa má človek cítiť? Všetko sa tu dosralo. Vládnu nám pasáci a mafiáni. To je tá vaša demokracia?

ELIŠKA Dávam prednosť slobodnému bordelu, pred poriadkom komunistického väzenia.

EVA Pripravili nás o všetko – o istoty, o dôstojnosť...

ELIŠKA Ako by ti mohli vziať dôstojnosť, Evička, veď si nikdy žiadnu nemala?

EVA Neurážaj! Myslíš si, že každý komunista bol zákonite bezcharakterný karierista, že? Ja som tam bola z presvedčenia. A nehanbím sa...

ELIŠKA Hanbu tu predsa nikto nespomína...

EVA Čo ste dosiahli? Všade sú dnes iba špekulanti. Obabrú ťa o všetko a potom ťa vyhodí na ulicu.

ELIŠKA Tebe taký osud nehrozí, moja. Za svojho dôstojného života si si stihla naskladať dosť slušnú kôpku, nie. Cnie sa ti za Alžírskom? Za postom komunistického diplomata?

EVA A čo bolo na tom komunizme také zlé? Dovtedy sme iba živorili. Otec drel vo fabrike, mama upratovala. Celé detstvo iba večné provizórium. To komunisti z nás urobili ľudí. Prečo by sa mala mať dobre iba buržoázna smotánka?

ELIŠKA Keď padli, rýchlo si sa svojho presvedčenia vzdala. A vzdala si sa aj svojho komunistu. Rozviedla si sa hneď po revolúcii, nie?

EVA Áno, bolo to unáhlené. Pokúsila som sa k nemu vrátiť.

ELIŠKA Samozrejme, že si sa k nemu chcela vrátiť, keď sprivatizoval polovičku Banskej Štiavnice.

Do redakcie vchádza Maškara. Je zachmúrený. Eva sa mimovoľne postaví. Eliška odchádza.

MAŠKARA Sadnite si prosím. *Maškara si vyzlieka kabát, vešia ho na vešiak a stroho si sadá proti nej do kresla.*

MAŠKARA Rád by som tú nechutnú záležitosť čo najrýchlejšie ukončil, pani Martinková.

EVA Ako to myslíte? *Skúmavo na neho hľadí.*

MAŠKARA Myslím, že bude obojstranne výhodné, keď sa už nikdy nevidíme.

EVA Samozrejme, ak nám to naše pracovné záležitosti umožnia...

MAŠKARA Nemáme žiadne spoločné pracovné záležitosti, pani Martinková.

EVA Ale, ale... Mám podpísanú pracovnú zmluvu.

MAŠKARA Máte na mysli toto? *Maškara jej zdvihne pred oči podpísanú zmluvu a pomaly ju s krutou rozkošou trhá...*

EVA Zbytočne sa namáhate pán šéfredaktor, asi ste ráčili pozabudnúť, že... *Vyberá z kabelky poskladaný papier. Ukáže ho Maškarovi.*

EVA Mám vami podpísanú kópiu. Dohodneme sa pán Maškara, alebo budem musieť vec konzultovať s právnikom?

MAŠKARA *Vytrhne Eve zmluvu z ruky a roztrhá ju.* Konzultujte pani Martinková, s kým chcete.

Stoja proti sebe.

EVA Asi som to trochu prekombinovala. Ale uznajte sám, všetko sa to udialo za dosť neštandardných okolností.

MAŠKARA *Podáva jej ruku.* Prajem príjemný deň, Evička.

Eva ruku neprijíma.

MAŠKARA Prosím vás nenúťte ma, aby som vás vyhodil.

EVA *Sviňa. Tresne dverami.*

Maškara otvára dvere do vedľajšej miestnosti.

MAŠKARA Eliška? *Eliška vstupuje.*

MAŠKARA Vy sa s tou pani... ehm... Martinkovou... poznáte, však?

ELIŠKA Poznáme.

MAŠKARA Oblieka si kabát. Neprajem si, aby za vami chodila do redakcie. Rozumieme si?

ELIŠKA Rozumiem... hoci nechápem.

MAŠKARA Idem do tlačiarne. Vrátim sa po poludní. *Odchádza.*

ELIŠKA *Vyťuká číslo.* Marián? Áno, ja. Nevyrušujem? Prečo? Ide predsa o môjho muža... Samozrejme nemusíte... Veľmi mi na tom záleží. Aspoň na polhodinku. Dobre... Dobre... Áno... teda dnes večer. Ste veľmi láskavý...

Skladá slúchadlo.

3. scéna: Poradňa u veštice – EVA a pani LICHTENSCHWARZ

Za stolom sedí pani Lichtenschwarz. Vyberá z kartotéky obal a rozkladá po stole papiere. Vstupuje Eva. Pani Lichtenschwarz je zaujatá čítaním. Nezdvihne oči od papirov.

P. LICH. Sadnite si. Tak ako, špirála slúži?

EVA Špirála?

P. LICH. Orgonodynamická špirála.

EVA Jáj! *Eva si nahmatá špirálu na hrudi.* Nuž, čo ja viem?

P. LICH. Nejaké problémy?

EVA Cez deň to ujde, ale v noci... Trápi ma nespavosť.

P. LICH. Nemôžete spať pani Martinková?

EVA Cítim úzkosť, strašnú úzkosť. Bývam sama vo veľkom dome. Bojím sa, že ma niekto vykradne... Občas sú to príšerné predstavy.

P. LICH. Máte špirálu na tele aj v noci?

EVA Samozrejme.

P. LICH. Aha! V tom bude problém.

EVA Ako?

P. LICH. Viete, vaša špirála v noci spracúva negatívnu energiu, ktorú cez deň zachytí. Ten proces niekedy sprevádzajú mohutné vibrácie. Ak máte pracujúcu špirálu v noci na tele, udržuje vás to, pochopiteľne, v stave neznesiteľného napätia.

EVA Niekedy je to fakt neznesiteľné...

P. LICH. Špirálu je treba na noc odkladať, pokiaľ je to možné, do miestnosti čo najviac vzdialenej od izby kde spíte. Aj tak k vám môžu občas preniknúť nežiaduce vibrácie. Potrebovali by ste antivibračnú skrinku.

EVA A to je čo?

Pani Lichtenschwarz vstáva, prejde ku zasklenej skrinke a z poličky vyberie malú orientálne vyrezávanú šperkovnicu.

P. LICH. Skrinka zo santalového dreva nabitá tibetskými mantrami. Má schopnosť zachytiť a neutralizovať každú vibráciu. Ak špirálu vložíte na noc do skrinky, vaše problémy s nespavosťou pominú.

EVA A čo stojí taká skrinka?

P. LICH. Toto je posledná. Nedostatkový tovar. No vám ju dám za polovicu.

EVA Uvidíme. Ak by problémy pokračovali...

P. LICH. Mám vám ju odložiť?

EVA Nemusíte. Viete, ak mám byť úprimná, ani cez deň to nie je, ako by to malo byť. Presnejšie povedané, je to celé úplne na hovno... Prepáčte.

P. LICH. Ach, to nič, milá Eva. Podľa horoskopu, ktorý som vám zostavila, sa práve nachádzate v prudkej psychoturbulentnej fáze. Je to spôsobené dočasnou polohou

mesiaca voči Jupiterovi. V tejto fáze je celkom prirodzené, že strácate sebakontrolu. Ľudia vášho typu v tomto období zvyknú používať i expresívnejšie výrazy.

EVA Odvtedy, čo som u vás bola naposledy, sa postupne všetko úplne dodrbalo.

P. LICH. Asi sme nemali s tým horoskopom čakať tak dlho. Pripravila som vám ho na celý rok. Pozorne si ho doma preštudujte. Dbajte na to, aby ste v danom období vždy postupovali podľa zásad uvedených v horoskope. Uvádzam vám ich ku každému obdobiu na záver v kurzíve.

Prisunie si stoličku k Eve a vysvetľuje.

P. LICH. Pozrite, december pre vás predstavuje čas prechodu.

EVA Nie je to pre sexuálne aktívnu ženu v mojom veku priskoro?

P. LICH. Myslím „prechodu“ v astrálnom zmysle. Pečate tajomstva sú rozlomené.

Mrak, ktorý pokrýval oko mesiaca sa pretrhol. Ste vystavená svetlu nečakaného poznania. Môže vám To priniesť chaos, alebo vyslobodenie.

EVA Mohla by som sa vás opýtať na niečo celkom konkrétne?

P. LICH. Nech sa páči.

EVA Viete, ponúka sa mi istá možnosť. *Podáva p. Lich. navštívenku, ktorú vybrala z kabelky.*

P. LICH. *Chvíľu skúma navštívenku, potom ju Eve vráti.* Druhá polovica decembra, no hlavne január, prinesie do vášho života priaznivú astrálnu konjunktúru. Mesiac sa priblíži tretiemu domu a Jupiter na dlhý čas zavládne nad vašim osudom.

EVA Čo to prakticky znamená?

P. LICH. Jupiter je dobroprajné božstvo. Pod jeho vplyvom si vyberiete toho najvhodnejšieho finančného partnera.

EVA Mám teda do toho ísť?

P. LICH. Druhá polovica januára vám otvorí netušené možnosti. Týka sa to hlavne vašich intímnych, ale čiastočne i finančných záležitostí.

EVA Ďakujem vám, pani Lichtenschwarz. Čo som dlžná?

P. LICH. Sekretárka pri východe vám predloží účet. Keby ste niečomu nerozumeli, zavolajte. Telefonické konzultácie k našim horoskopom poskytujeme zdarma.

EVA A viete čo... Vezmem si aj tú antivibračnú skrinku.

P. Lichtenschwarz jej podáva skrinku. Na kúsok papiera píše účet.

P. LICH. Myslím, že ste sa rozhodli veľmi rozumne. Neofutujete.

Eva preberá skrinku s účtom. Podávajú si ruky. Eva sa úctivo ukloní. Odchádza.

4. DEJSTVO

1. Scéna: Eliškin byt – ELIŠKA, MARIÁN, RENÉ, FILIP

Eliška pripravuje stolovanie. Zákusky, pariaci sa čajník. Ozve sa zvonec. Eliška sa ponáhľa otvoriť.

ELIŠKA Vitajte, Marián.

Marián jej bez slova podáva ruku. Vyzlieka si kabát. Ide sa vyzuť.

ELIŠKA Nevyzúvajte sa.

MARIÁN Tentoraz sa vyzujem, ak dovoľíte. *Vyzuje sa.*

ELIŠKA Ako chcete. Nech sa páči, podte ďalej

MARIÁN Nezdržím sa dlho. *Vstupuje do izby.*

ELIŠKA Sadnite si, Marián.

MARIÁN Pol hodinu, viac nemôžem. A oslovujte má Balážik, pán Balážik. Marián znie príliš dôverne, a my sa vlastne vôbec nepoznáme.

Sadá si. Eliška si sadne oproti nemu.

ELIŠKA Nuž dobre, pán Balážik. Minule ste prehlásili, že o mne viete veci, ktoré o sebe ani sama neviem. Teraz tvrdíte, že sa nepoznáme. Vysvetlite mi to? Dáte si čaj, alebo urobím kávu?

MARIÁN Čaj.

Eliška nalieva čaj, sebe aj Mariánovi.

MARIÁN Vysvetliť... ? Nuž, áno, poznám vás. V istom zmysle poznám... ako postavu príbehu. Príbehu, ktorý sa ma netýka... Ale osobne, tak ako sa môžu ľudia poznať iba ak sa zblížia... viete ako to myslím... takpovediac vo vzťahu, tak vás nepoznám a... azda... ani poznať netúžim... *Marián si vezme zákusok.*

MARIÁN Čo vlastne chcete vedieť. *Marián gestikuluje s plnými ústami. Doje.* Pýtajte sa. *Pozerá na hodinky.* O ôsmej musím vypadnúť.

ELIŠKA Chcem vedieť všetko. Ako ste sa so Sebastiánom zoznámili, čo vám o mne povedal? Ako... zomrel.

MARIÁN Pozrite, Sebastián bol zákazník ako každý iný. Zoznámili sme sa, keď si prišiel objednať ten zájazd na Kaukaz. Bol zvláštny, to musím povedať. Od prvej chvíle ma na ňom čosi znepokojovalo. V jeho prítomnosti akoby sa rozhostila tma. Všade naokolo... nehmatateľná, mentálna tma.

ELIŠKA Ako to myslíte?

MARIÁN Nuž, žiadny klient ešte nekládol otázky, aké mi kládol on.

ELIŠKA Aké otázky?

MARIÁN Chcel vedieť, či na našich expedíciách už niekto... chápete, či takpovediac, niekedy niekto prišiel o život.

ELIŠKA Chcete naznačiť...

MARIÁN Chceli ste vedieť, ako sme sa zoznámili. Nuž tak nejako to začalo. Tá výprava nás zblížila, viac ako býva bežné. Boli sme dvanásti; nejaké páry, skupina vysokoškolákov a my. On a ja – každý rovnako sám. Možno práve tá samota nás spojila. *Usrkne si dúšok čaju. Uznaneľivo sa obliže.*

ELIŠKA Malý Budha.

MARIÁN Kto?

ELIŠKA Ten čaj sa volá malý Budha.

MARIÁN Aha. Je výborný...

ELIŠKA Spojila vás samota...

MARIÁN Sedel som vedľa neho v lietadle. Pozoroval som tú jeho vychudnutú tvár pozlátenú svetlom odrážaným z oblakov. Ešte nikdy som nevidel tvár, ktorá by bola taká vzdialená a neprístupná. Bolo v nej čosi slávnostné i desivé. Dival sa na všetko s takým vrúcnyim zaujatím. Ako dieťa. Tak sa na svet môže pozerať iba ten, kto veci vidí po prvý raz, alebo ten, kto na ne hľadí naposledy.

ELIŠKA A čo vám hovoril o mne... *Ozve sa telefón.*

MARIÁN Všeličo. Myslím, že vás veľmi miloval. Celý život vraj sníval o tom, že raz napíše hudbu pre váš hlas.

ELIŠKA Smiešne, naozaj smiešne. Pán Balážik, ja som za tie roky už hádam aj celkom zabudla spievať. Myslím to v profesionálnom zmysle, chápete... Ponúknite sa, prosím. *Marián roztržito siahne po zákusku a mlčky prežúva. Telefón stále zvoní. Eliška vstáva, ide k telefónu. Zdvihne slúchadlo.*

ELIŠKA Ahoj... Arpád? Nie!! Vymýšľaš si... Neskôr, dobre, mám návštevu. Áno. On. Čau. *Eliška si sadá znova do kresla.*

MARIÁN Bol presvedčený, že zlyhal. Vo všetkom – ako otec, ako muž, ako skladateľ. Zdá sa mi, že zúrivo hľadal čosi, čo by premárnenému životu napokon dalo zmysel.

ELIŠKA Povedal vám to, alebo si to iba domýšľate?

MARIÁN Naznačil to. V ten posledný večer, keď sme zostali v horách sami.

ELIŠKA Samí?

MARIÁN Viete, vystúpili sme najprv na západný vrchol Elbrusu. Počasie nám,

takpovediac, žičilo. Pri zostupe sa však strhla fujavica. Pôvodne sme chceli prenocovať v sedle a na druhý deň vystúpiť na východný vrchol. Kvôli fujavici sme sa však rozhodli vrátiť. No Sebastián trval na tom, že zostane. Nemohol som ho nechať v horách samého.

ELIŠKA Zostali ste teda s ním.

MARIÁN Bola krásna noc, hviezdy boli neskutočne jasné. Stáli sme tam oproti vzdialenému vrcholu. Začínal som tušiť o čo mu ide. Hovoril také... nuž, takpovediac, hovoril veľmi divné veci.

ELIŠKA Aké divné?

MARIÁN Sú chvíle, vravel, keď jediné čo ešte môžeš urobiť pre tých, ktorých miluješ, je to, že im ustúpiš z cesty. Zmizneš bez stopy, ticho sa stratíš. Toto mi povedal. Niekoľkokrát sa k tej myšlienke vrátil.

ELIŠKA Odišiel teda dobrovoľne?

MARIÁN Svoju smrť si prinajmenšom prial.

ELIŠKA Prečo ste teda v správe pre poisťovňu napísali, že samovraždu vylučujete. Písali ste ju vy, však?

MARIÁN Pani Brejselová, i keby bolo moje tušenie pravdivé, nikdy by som to nenazval samovraždou. Sebastián si život nevzal, on ho daroval a v tom je rozdiel.

ELIŠKA Ako to teda bolo? Povedzte!

MARIÁN Pozrite, i pre mňa mnohé zostane záhadou. Zobudil som sa o štvrtej ráno, v čase, kedy sme mali vyraziť. Sebastiánov spacák bol prázdny. Bolo krásne ráno. Obloha jasná. Iba vrchol bol ponorený v bielej hmle. Utekal som po Sebastiánových stopách. Hmla sa šírila nadol. Zdvihol sa vietor a metelica. Začal som strácať orientáciu. Musel som sa vrátiť. A vtedy som vysoko nad sebou začul hlas. Spev prerývaný víchrom. Akoby ani nie z tohto sveta. Vedel som kto spieva. Bol to iba okamih a potom znova to ticho plné zlovestného zavýjania. Musel byť už dosť vysoko v ľadovci. Vedel som, že z tej výšky sa už nevráti.

ELIŠKA Vy ste ho tam nechali?

MARIÁN Hľadali sme. Zo stanice lanovky som privolal posily. Nenašli sme nič. Akoby sa bol prepadol.

ELIŠKA Jeho telo sa nenašlo dodnes.

Múmia začne ticho, sotva počuteľne spievať.

Lux aeterna luceat eis, Dómine.

Eliška ako uhranutá hľadá do tmy na spievajúceho. Hlas zmĺkne, sugescia pomínie.

Eliška sa v návale hnevu obráti na Mariána.

ELIŠKA To je všetko?

Marián nemo prikývne.

ELIŠKA Prečo by som vám mala veriť? Ved' vás vôbec nepoznám.

Marián vstáva a bezradne prešľapuje.

ELIŠKA Chod'te preč! Chod'te! Čo stojíte? Potrebujem byť sama.

MARIÁN Jedno som pochopil, pani Brajselová: medzi ženou, ktorú Sebastián miloval a tou, ktorou naozaj ste, existuje podstatný rozdiel.

ELIŠKA Zadržte Marián. Nič o mne neviete. Som precitlivená, to áno, iste, a trochu hysterická, ešte som sa s tým nedokázala vyrovnáť. Prepáčte mi ten výbuch...

MARIÁN Musím ísť, pani Brajselová. Zdržal som sa dlhšie ako som plánoval. *Podáva jej ruku.*

ELIŠKA Nechod'te. Prosím. Všetko sa to tak zamotalo. Pomôžte mi... Marián. *Chytá ho za ruku.*

ELIŠKA Pomôžte mi pochopiť.

MARIÁN Pochopiť čo?

ELIŠKA Kde sa stala chyba?

MARIÁN Na to si budete musieť odpovedať sama. *Odchádza k dverám. Eliška vstáva*

a kráča za ním.

ELIŠKA Otvorili ste iba otázku, ale odpoveď žiadna.

MARIÁN Naozaj chcete vedieť odpoveď? A čo ak je horšia ako všetky otázky? Čo ak chcel Sebastián jednoducho iba uniknúť od ženy, ktorou ste, k žene, ktorú si vysnil a ktorou ste vy nikdy neboli.

Marián odchádza. Eliška zostáva sama. Unaveno sa zvalí do kresla. Pije čaj. Zvoní telefón. Ona nedvíha. Telefón zvoní dlho. Eliška vstáva, nejde však k telefónu. Oprie sa o klavír a díva sa na nemého nehybného klaviristu.

ELIŠKA Sebastián! Si to ty? Sebastián?

Ticho.

ELIŠKA Živý či mŕtvy?

Ozve sa tón klavíru predĺžený pedálom. Klaviristu mierne osvetlí bočný reflektor. Je celý ovinutý v obvazoch, iba oči v tvári má odkryté.

ELIŠKA Zostali ti iba oči, Sebastián. *Pohľad klaviristu sa stretne s Eliškiným.*

Zmeravie a chvíľu sa na neho bez slova díva – ako uhranutá. Tie tvoje oči. Oči plné úžasu, neodolateľné... oči, zrkadlá, v ktorých som sa po prvýkrát uvidela ako človek. Ako bytosť s dušou, anjel s tajomstvom, bohyňa uctievaná oddaným veľkňazom... Odporné, hnusné oči, pasce, do ktorých som sa chytila a teraz som tu, korisť tvojich sugescií. Spútaná, nie len tvojím životom, no i tvojou smrťou.

Ozvu sa ďalšie tóny predĺžené pedálom bez ohraničenia. Veľmi spomalená téma Post – Rekviev.

ELIŠKA Povedz niečo, Sebastián. Po čo si prišiel? Čo tu ešte hľadáš? To ty si ho poslal za mnou? Teraz si spokojný? Ty si obeť a ja som páchatel'...

Vstane, prejde izbou, donesie poloprázdnu fľašu whisky. Trochu si naleje, sadne si do kresla, chrbtom ku klavíru a pokračuje v monológu.

ELIŠKA Lenže ja, ja som tiež trpela. *Upije si. Nevieš si predstaviť ten smäd, ktorý ma mučil, keď si sa mi pred očami začal rozplývať ako fatamorgána. Keď si sa mi začal pod rukami rozostupovať ako vosk. Bol si mäkký, tak príšerne mäkký – odporne mľandravý. Chcela som sa oprieť o tvoju silu. Možno si si neuvedomil, že 17-ročné dievča v tridsaťročnom milencovi nehľadá iba vášň muža, ale i náruč otca, v ktorej by sa mohlo skryť.*

Opíše si. Klavirista sa namáhavo pokúša postaviť, no zostane sedieť.

ELIŠKA Keď som sa chcela oprieť zistila som, že tam nikto nie je. Vždy si mi ustúpil.

Keď som chcela, aby si odporoval môjmu hlúpemu strachu, tej bezdôvodnej úzkosti, ktorá ma mučila od detstva, na mieste kam som zatlačila nestál nikto, iba mazľavý hlien, huspenina bez tvaru. Na môj pokyn by si urobil všetko. Keby som povedala – ukradni alebo zabi, ty by si to urobil. Z lásky. Načo je dobrá taká láska, Sebastián. Začala som ju nenávidieť, tú tvoju lásku.

Ozve sa telefón. Eliška vstane. Zdvihne slúchadlo a hneď zasa položí, aby telefón umlčala. Chvíľu stojí otočená ku klavíru.

ELIŠKA Celý čas som čakala, že sa vzopriem, že v sebe budeš brániť toho človeka, z ktorého snenia som sa zrodila. Tak rada by som bola podľahla tvojej neústupnosti.

Pod tvojím pohľadom som sa prebudila, Sebastián. A keď si vyhasol ty, vyhasla som i ja.

Zvoní telefón. Eliška podráždene zdvihne slúchadlo.

ELIŠKA Prepáč Eva, ale dnes večer mi už nevolaj. Áno, vyrušuješ nás... Čau.

Eliška si znovu sadá do kresla chrbtom ku klavíru. Klavirista sa s námahou postaví.

So stoličkou v rukách sa pomaly vlečie k Eliške. Eliška je otočená k nemu chrbtom, nevidí ho.

ELIŠKA Vieš prečo som si začala so Sašom? Chceš to počuť?

Dopije whisky. Klavirista postaví stoličku ku kreslu a sadne si za Eliškin chrbát.

ELIŠKA Chcela som ťa raniť, ponižiť, čokoľvek, len aby som ťa prebrala k životu. Bola som

ti neverná, Sebastián, lebo som chcela zachrániť našu lásku. Dokážeš to pochopiť?
SEBASTÁN Áno.

Eliška sa strhne. Zdesene sa vztýči z kresla a opatrne sa otočí. Pomaly ustupuje dozadu, v hrôze gáni na Sebastiána.

SEBASTIÁN Kde je Filip?

ELIŠKA Čo si pochopil, Sebastán?

SEBASTÁN ... že si nás chcela zachrániť.

ELIŠKA Naozaj?

SEBASTIÁN Spomínaš si, ako si mi povedala, že som mŕtvola?

ELIŠKA To som ti povedala?

SEBASTIÁN Chcel som ťa objať. Odstrčila si ma. Nedotýkaj sa ma, ty mŕtvola. Si mŕtvy, kričala si.

ELIŠKA Bola som úplne v koncoch.

SEBASTIÁN No trvalo mi to veľmi dlho...

ELIŠKA Čo?

SEBASTIÁN Kým som pochopil, že som naozaj mŕtvy.

ELIŠKA Chcela som v sebe oživiť to dievča, ktoré si kedysi miloval, Sebastián. Saša bol iba prostriedkom.

Nespúšťa z múmie oči a pomaly sa vracia ku kreslu. Opatrne si sadne.

SEBASTÁN Zo začiatku som si ulavoval predstavami: predstavoval som si ako som ti neverný. Prial som si uveriť, že by ťa moja nevera zranila...

ELIŠKA Prečo si to neurobil? Čakala som, že budeš bojovať.

SEBASTÁN Zrada ešte nikdy nikomu nepomohla. A nechcel som, aby sme boli smiešni, ako celá táto naša pomýlená generácia...

ELIŠKA A tak si sa vzdal bez boja. Ako vždy. Stiahol si sa do alkoholu. A potom si odišiel úplne. Najprv od nás, potom z banky.

SEBASTÁN Dúfal som, že nájdem cestu ako začať odznova. Spolu.

ELIŠKA Ako si chcel nájsť cestu? Vydieraním? Po tvojom odchode z banky sme ledva vyžili. Chcel si ma potrestať?

SEBASTIÁN Potrestať, Eliška? Za čo? Veď muž, ktorému si bola neverná neexistoval. Nemala si koho podviešť. Nebol som. Stratil som sa sám sebe.

Eliška vstáva prejde k Sebastiánovi, drepne si a hľadá mu do očí.

SEBASTIÁN Odišiel som, aby som sa hľadal. Vedel som, že iba ak...

ELIŠKA A čo si našiel?

SEBASTIÁN Dieťa. Zabudnuté dieťa, osamelé v tej ohavnej mŕtvej atrape, na ktorú som sa rokmi premenil.

ELIŠKA Dieťa? Sebastián nebud' smiešny. Tak ty si potreboval odísť, aby si v sebe našiel dieťa. Ale veď ty si nikdy nebol nič iné iba dieťa, veľké bezmocné dieťa!

Práve v tom bol náš problém!! Nechápeš?

Sebastián pokračuje, akoby ju nepočul.

SEBASTÁN Tam v samote podnájmu, v tom ošarpanom dome pod hradom, som postupne znova objavil to miesto v sebe – to ticho na dne. Intuíciu, ktorá ma spre-vádzala celé detstvo. Znova som cítil, že ma ktosi vidí, číta moje myšlienky, oživuje moje bunky...

ELIŠKA Podaj mi ruku, ty môj mystik.

Eliška pomôže Sebastiánovi vstať. Podopiera ho, on sa ledva vlečie. Pomôže mu sadnúť si do kresla oproti nej. Opatrne mu odstraňuje obväz z tváre.

ELIŠKA Si taký bledý, Sebastián. Dáš si? *Nalieva mu.* Kvapku whisky?

Sebastián odmietavo pokrúti hlavou.

ELIŠKA Radšej šálku teplého čaju, čo? *Dvíha čajník pripravená naliať.*

SEBASTIÁN Ďakujem Eliška, si naozaj láskavá. Moje telo už nič z toho nepotrebuje.

Eliška na neho hľadá s tiesňou a pocitom neskutočnosti.

SEBASTIÁN Vieš, chcel som znova komponovať. Rýchlo som však zistil, že nedokážem napísať ani notu.

ELIŠKA Hovorila, že Post – Rekviev je tvoja najlepšia skladba.

SEBASTIÁN Starý dom mal okno na východ. Večer som sa zvykol dívať na mesto.

Hľadel som zo svahu posiateho vilami, ponad cintorín a rieku, na mesto žiariace v údolí. Díval som sa na ulice plné dráždivých prísľubov, omamné ako záňadrie ženy... Zrazu kúzo pominie... zázračné mesto ti leží pri nohách ako kopa odpadkov. Neznáma kráska odhalí hrud' a ty vidíš iba ovisnuté ňadrá prostitútky. Veril som, že mesto má dušu, že ho spája neviditeľný život – kultúra – duch, ktorý sa po stáročia rodí zo slov, z obrazov, z architektúry a sôch, z hudby... To všetko sa mi zrazu začalo pred očami rozplývať ako snový opar.

ELIŠKA Možno si sa iba začal na svet pozeráť trochu viac reálne.

SEBASTIÁN Zostalo iba krásne telo. Telo v kóme. Stojíš nad ním ako chirurg pred zákrokom, bezradný, lebo nevieš, aký rez máš urobiť, aby si uvoľnil ten život uväznený v smrti. Hľadáš: všetko je ako má byť; ruky, nohy, tvár, nos, iba duch je preč. Všetko je krásne usporiadané, iba človek sa stratil, človek sa nezrodil, človeka niet. Sú obchodníci, manažéri, zabávači, kupliari, politici, erotické masérky, reklamní agenti, priemyselní dizajnéri, mecenáši, mediálne hviezdy, hviezdíčky, iba človeka niet...

ELIŠKA Poznám tie pocity, Sebastián. Ale nie je to iba únava zo slobody?

Eliška si upije z pohára whisky, ktorú naliala Sebastiánovi.

SEBASTIÁN Únava? Prekračovali sme hranice, až napokon žiadne nezostali. A my sme sa ocitli na púšti. Uväznení. Lebo tam, kde niet obmedzenia, niet cesty. Stali sme sa otrokmi prázdnoty, ktorú sme stvorili vlastnou slobodou.

ELIŠKA Dnes verím viac nevyhnutnosti ako slobode. Som viac menej rada, že som si Filipa nenechala vziať.

SEBASTIÁN A kde je teraz? Kde je Filip?

ELIŠKA Pomohli mi rodičia. Napokon nás dotlačili k sobášu. Filipove problémy v tebe prebudili pocit viny. Aký si bol smiešny, keď si mal odriekať liturgiu, ktorú si počul azda prvý raz v živote.

SEBASTIÁN Aká to bola svadba, Eliška, veď bola iba produktom zlého svedomia. Môjho i tvojho.

ELIŠKA *Vstane, prikróči k Sebastiánovmu kreslu, drepne si k nemu a pozrie sa mu do očí.* Nezdá sa ti to čudné, Sebastián, čo povieš? Neskutočné. Sedíme tu oproti sebe, ja a ty, tri mesiace po tvojej smrti a riešime otázku, či bola naša svadba v poriadku.

SEBASTIÁN A Filip... Filip už s tebou nebýva?

ELIŠKA Sebastián, počúvaš ma vôbec? Pokús sa ma aspoň raz vnímať naozaj.

Odpovedz mi. Ak si to naozaj ty a nie iba výplod mojej neurotickej predstavivosti: povedz, čo sa to stalo, čo si to urobil?

SEBASTIÁN Si na púšti. Nikde žiadna cesta. Čo urobíš? Sadneš si a budeš čakať na smrť, alebo vykročíš? Tam, kde niet cesty, musíš si cestu stvoriť sám.

ELIŠKA Môžeš byť prosím ťa konkrétnejší?

SEBASTIÁN Postupne som si uvedomil – predstav si to – po prvýkrát som si to uvedomil – takmer u všetkých skladateľov, ktorých hudba ma fascinovala... Našiel som to u Bacha, rovnako ako u Händla, Messiena, Stravinského, Schnidkeho, Goreckého či Pärta...

ELIŠKA Nechápem o čom hovoríš?

SEBASTIÁN Ich hudba sa vždy dotýkala Boha.

ELIŠKA Ach táák. Čítala som o tom. Muži v kríze stredného veku často podľahnú náboženskému inštinktu. Takže si začal hľadať Boha, Sebastián, a prečo na Kaukaze?

SEBASTIÁN Hľadal som tému. Čosi skutočné, čosi, čomu by som mohol úplne uveriť.

Lenže v mojom živote nebolo skutočné nič, iba túžba po láske a úzkosť zo smrti.

Všetko ostatné bolo iba predstieranie.

Eliška, ktorá sa počas rozhovoru prechádzala po izbe, znova si drepne k Sebastíanovi a začne mu odstraňovať obväz z ruky. Obnaženú zmodranú dlaň vrúcne hladí.

ELIŠKA Si studený, Sebastían, taký studený...

SEBASTIÁN V čase, keď som komponoval Rekvie, bola výstava Gotiky. Vo výklenku za sklom stála socha, ktorú som ako chlapec držal v rukách. Drevená socha ukrižovaného. Otec ju kedysi reštauroval, v tie dlhé, prívetivé večery s vôňou terpentínu. Drevený Kristus ležal rozobraný na stole, ako kusy amputovaného tela. Mohol som ich brať do rúk. Najviac ma fascinovala hlava. Tvár. Čosi vo výraze tej tváre. Spojenie krajnej bolesti s nepochopiteľným pokojom...

ELIŠKA O čom to hovoríš, Sebastían?

SEBASTIÁN Dlho som nechápal ako mohli ľudia v tom zmučenom tele vidieť zjavenie Boha. Vtedy, na tej výstave, som to začal tušiť...

Eliška oslobodzuje Sebastíanovi z obväzov i druhú ruku.

ELIŠKA Nechápem, Sebastían, o čom hovoríš?

SEBASTIÁN V tom drevenom tele sa láska a smrť stretli – zmierené. Možno jediné miesto, kde sa Boh môže zjaviť bytostiam ako sme my, je miesto, kde sa láska takto stretne so smrťou. Vieš, keď dospeješ tam, kam som dospel ja, keď premárniš všetky príležitosti milovať a byť milovaný, keď už nikoho z tých, ktorých miluješ nezaujímajú tvoja láska, láske zostane len jediná voľba – obetovanie.

ELIŠKA *Prudko sa vztýči.* Takže ty si sa obetoval. Za nás? Netušila som, že si mesiáš. Baránok boží, čo sníma hriech sveta, zmiluj sa nad nami...

SEBASTIÁN Asi to znie smiešne. No mne naozaj nezostalo nič, iba bezmocnosť lásky, ktorú už nik nepotrebuje. Vkladal som ju do hudby. Až neskôr mi napadlo...

ELIŠKA Čo ti napadlo?

SEBASTIÁN Že by som mohol dobrovoľne odísť a uvoľniť vám cestu.

Eliška sa nervózne prechádza po izbe.

ELIŠKA Aký démon ti to pošepol?

SEBASTIÁN Nie démon, poisťovací agent.

ELIŠKA Nemám chuť žartovať, Sebastían.

SEBASTIÁN Pamätáš si Tóna Škrek. Bol mojím študentom. Nadaný skladateľ. Mohlo z neho niečo byť keby toľko nehulil.

ELIŠKA Nosil červený chochol a náušnicu v nose.

SEBASTIÁN Ten Tóno ma navštívil. Takmer som ho nespoznal. Ostrihaný, vyobliekaný, v ruke diplomatka. Predstavil mi Istotu.

ELIŠKA Čo?

SEBASTIÁN Istotu. Tak sa volala poisťovňa. Vyhodil by som ho hneď od dverí, keby to nebol on. Bol som zvedavý čo sa s ním vlastne stalo. Mal problém s drogami, no dostal sa z toho. Našiel si dievča. Oženil sa. Školu si pamätal už iba ako zlý sen.

ELIŠKA No a...?

SEBASTIÁN Vedel som, že máte finančné problémy a na tej poisťke sa dalo naozaj slušne zarábať. Samozrejme za predpokladu, že poistenec včas umrie.

ELIŠKA Ty si šialený.

SEBASTIÁN Filip je v škole?

Eliška si k nemu drepne a pozrie mu do tváre. Začne ho pomaly a nežne odmotávať z obväzov.

ELIŠKA Marián tvrdí, že si v to ráno odišiel bez neho. Sám!

SEBASTIÁN Vstal som asi okolo druhej nad ránom. Tma práve začínala blednúť.

Marián spal. Vyročil som do mrazu. Bolo zvláštne vedieť, že je to tak blízko, na dosah, už iba zopár hodín. Celý život kráčaš pomaly, krok za krokom k tomu miestu, každým výdychom, každým nádychom, a teraz je to tu, trblieta sa to s prvými lúčmi slnka na vzdialenom ľadovci. Keď som zašiel za prvý kopec, obklopilo ma ti-

cho. Dokonalé biele ticho. V tom tichu sa rozoznala hudba. Najprv takmer nepočuteľná, postupne mohutnela. Moja hudba – Post – Rekviem – celá, do poslednej noty. Krok za krokom som tú hudbu uskutočňoval. Kráčal som ňou k vám, v poslednom márnom geste odovzdania.

Eliška odmotá posledný obväz. Sebastián je pod obväzom sinavý ako zmrznutá mŕtvola. Ostáva nahý, iba na bedrách má plachtu.

ELIŠKA Si taký skrehnutý, Sebastián. *Eliška odchádza. Spoza steny kúpeľne. Počkaj, donesiem horúcu vodu. Vracia sa s lavórom a teplou vodou. Umýva mu nohy.*

SEBASTIÁN Zrazu som bol kdesi vysoko. Veľmi vysoko. Úplne pokojný v tom tichu. Dolu pod sebou som videl smiešnu spievajúcu postavičku. Chvíľu trvalo, kým mi došlo, že som to ja. Akoby som sa na seba díval zo stredy akejsi univerzálnej mysle. Z tej výšky mi moja postavička pripadala trápna, patetická... v roli tragéda, o ktorú už nemá záujem žiadne publikum... Ako malý chlapec som si často predstavoval vlastný pohreb. Slzy matky, sklúčenosť otca – Veď uvidia, keď ma už nebude.

ELIŠKA Prečo si sa nevrátil, Sebastián?

SEBASTIÁN Chcel som sa vrátiť. Veď obetovať sa znamená, jednoducho, uniesť svoje bytie, svoju nepatrnosť, svoju lásku, svoju samotu. Pochopil som to prineskoro.

Z mojej cesty už nebolo návratu. Okolo zúrila víchrica, stopy zavial sneh.

Eliška ho pohladí ako snový prelud, placho ho pobozká. Dvíha ho a objíma.

V čudnom tanci sa pohybujú miestnosťou. Posadí ho na posteľ. Takmer stuhnuté telo oprie o vankúše. Umýva ho. Prinesie masť a natiera mu celé telo.

ELIŠKA Ale... ako to, že si tu... Sebastián? S kým sa to vlastne rozprávam?

SEBASTIÁN Videl som vlastné telo ako sa brodí snehom, ako sa navždy stráca v metelici. Na všetko si pamätám iba ako na zmätený sen. Vznášal som sa na nočnom nebi nad morom ako oblak. Viezol sa v studených vagónoch nákladných vlakov. Zohrieval sa medzi bezdomovcami v staničných čakárňach. Bol som priťahovaný, neodolateľne priťahovaný k tomuto miestu, k tej hodine, k tomuto stretnutiu.

ELIŠKA Prečo to prišlo až teraz, Sebastián? Hľadím na teba ako na človeka, ktorého som nikdy nevidela. Bol si pre mňa iba zrkadlom. Po prvýkrát ťa naozaj vidím. Po prvýkrát ti rozumiem a zdá sa, že začínam rozumieť sebe... A pritom, ja som vdova a ty si mŕtvy.

SEBASTIÁN Kde je Filip, povedz mi Eliška, kde je Filip. Sedemnásť rokov pred ním unikám. Najprv som si nechcel pripustiť, že žije, potom som ho v sebe potláčal ako pocit viny.

Prichádza Filip. Nepostrehnutý vstupuje do izby. Nesie noty. Filip so Sebastiánom sa navzájom nevidia.

FILIP Ahoj mami. *Filip si sadá za klavír, rozprestríe noty.*

SEBASTIÁN Sedemnásť rokov som sa ho nedotkol. Iba raz. Keď som ho udrel.

Chcem ho vidieť, Eliška. Chcem sa ho dotknúť. Kde je? Povedz, Kde je Filip?

Eliška upiera pohľad na Sebastiána a natiera ho masťou.

FILIP *Vstáva a náhlivo pristúpi k matke. Čo ti je, mama? Čo to robíš? Vyzeráš tak divne. Kam to pozeráš?*

ELIŠKA *K Sebastiánovi. Tu je, Sebastián, stojí pred tebou.*

FILIP S kým to hovoríš, mama?

ELIŠKA Tvoj otec sa vrátil, Filip. Sedí tu a díva sa na teba.

FILIP Šibe ti, mama. Spamätaj sa.

SEBASTIÁN Je tu Filip, Eliška? Kde? Kde je? Som slepý, úplne slepý? *Tápe okolo seba rukami ako slepec.*

ELIŠKA Pod' bližšie, Filip. Nebráň sa. Otec ťa volá...

FILIP Si šialená, nechaj ma!

Filip zhrozene hľadá na matku, no podvoľuje sa jemnému tlaku jej rúk.

ELIŠKA Neboj sa, dieťa, ver mi...

Sebastiánova tápajúca ruka sa dotkne Filipovho čela v nejasnom geste žehnania.

FILIP Otec, otec...

SEBASTIÁN Filip, Filip.

Vidia sa. Sebastián chytí Filipovu tvár do oboch dlaní a dlho sa na neho bez pohnutia díva. Potom sa unavené oprie o vankúše.

SEBASTIÁN Som doma. Napokon... doma. Unavený, veľmi unavený. *Posledné slová*

Sebastián šepká. Hľadá Eliškinu ruku, zovrie ju. Eliška sa k nemu skloní. Zachveje sa.

ELIŠKA Sebastián. Sebastián. *Zatlačí mu viečka.*

FILIP *Kľaká k posteli, berie otcovu ruku do dlane. Po prvýkrát hovorí bez zajakania.*

Čo sa to s nami vlastne stalo, mama? Nerozumiem. Ničomu nerozumiem.

Eliška prináša bielu plachtu a zakrýva Sebastána. Filip si sadá ku klavíru a ticho hrá z donesených nôt motív z otcovho Rekviem.

FILIP Neskúsiš, mama?

ELIŠKA Čo?

FILIP Spievať...

Eliška pomaly prejde k Filipovi a na pomalé dlhé tóny položí svoj jasný alt. Po chvíli sa jej však hlas zlomí. Pokúsi sa spievať, no opäť jej hlas zlyhá. Napokon sa vyjasní a poslednú frázu zaspieva pevným bezchybným hlasom. Svetlo pomaly zhasne, posledné tony znejú v úplnej tme.

Requiem aeternam dona eis, Domine:

Et lux perpetua lucaet eis.

Cum Santis tuis in aeternum:

quia pius es.

2. Scéna: Redakcia – EVA, ELIŠKA, MARIÁN

Eliška prichádza z tlačiarňí. Na stôl hádže balík s najnovším číslom časopisu. Trhá fóliu, vyberá časopis, listuje v ňom. Klopanie.

ELIŠKA Ďalej.

Vstupuje Eva s novým klobúkom na hlave.

ELIŠKA Eva?

EVA Kúpila som si klobúk. Na tú premiéru. Idem náhodou okolo. Hovorím si: Zastavím sa a predvediem sa Eliške. *Pózuje pred Eliškou. Potom jej klobúk podá.*

Možno by ťa zaujímalo, ako to vlastne bolo s Maškárom.

ELIŠKA Sú veci, ktoré ma nezaujímajú, a sú i také, ktoré ma nesmú zaujímať.

EVA Neurobíš kávičku?

ELIŠKA Práve som jednu dopila.

EVA Inak ten Rakúšan, vieš... Zoznámim vás na premiére.

ELIŠKA Takže predsa...

EVA Rakúšania, Eliška, to je úplne iné kafé. Vieš aký je galantný a štedrý?

ELIŠKA A čo tvoja hrdosť?

EVA *Prechádza ku kávovaru v kúte. Kde máš kávu? Obslúžim sa sama.*

ELIŠKA Vidím, že sa tu stále cítiš ako doma. Lenže Maškara je tu každú chvíľu.

EVA No a?

ELIŠKA Arpád si neželá, aby si sem chodila.

EVA Chceš ma vyhodiť?

ELIŠKA Nuž, bolo by elegantnejšie, keby si prejavila trochu zdravého úsudku a odišla

sama.

EVA To má byť vyhadzov, že? Dobre, idem. Čo by som neurobila pre svoju sesternicu?

Arpádovi odkáž, že ho milujem.

Odchádza a tresne dverami. Klobúk zostáva na kresle. Eliška si sadá, zapína počítač. Klopanie. Prichádza Eva.

EVA Prepáč, moja, zabudla som si... *Berie klobúk a odchádza.*

Eliška ťuká do počítača. Ozve sa zaklopanie.

ELIŠKA Čo si tu tá baba ešte zabudla? *Klopanie. Ďalej.*

Prichádza Marián.

ELIŠKA Vy?

MARIÁN *Siahla do vnútorného vrecka kabáta. Doniesol som... Podáva jej starú fotografiu v malom koženom rámečku.*

ELIŠKA Odkiaľ to máte? To je ešte z čias, keď som chodila na konzervu...

MARIÁN Prepáčte. Je to trápne. Sebastián tú fotku nosil so sebou. Našiel som ju v to ráno v stane vedľa spacáku.

ELIŠKA Ste zvláštny človek, Marián. Povedzte mi pravdu. Ten váš mail to nebola náhoda, však?

MARIÁN Pokrúti hlavou. Chcel som sa s vami zoznámiť.

ELIŠKA Vy ste to všetko narafčili...

MARIÁN Ťažko sa mi to vysvetľuje. Viete, Sebastián odišiel a celú tú ťarchu akoby bol zložil na mňa. Viem, znie to trochu šialene, ale ja som divný človek.

ELIŠKA Ako to myslíte?

MARIÁN Nikdy som ešte nemal ženu.

ELIŠKA Možno ste nešikovný, Marián, ale prečo divný?

MARIÁN Viete, vyrastal som iba s mamou. Mala ku mne taký, takpovediac, chorý vzťah.

ELIŠKA Chorý?

MARIÁN Ak matka spí nahá v jednej posteli so svojim dospievajúcim synom, je to normálne?

ELIŠKA Nevie. Možno v tom hľadáte niečo, čo tam nebolo. Neviete si predstaviť, aké to je keď matka zostane so svojim synom sama.

MARIÁN Nedovolila mi žiť. Bála sa. Chránila ma pred všetkým. To ona zo mňa urobila horolezca.

ELIŠKA Nerozumiem.

MARIÁN Potreboval som nebezpečenstvo, aby som uveril, že žijem, že som. Matka do mňa zasiala strach, strach zo ženy. Strach z intimity. Z každého vzťahu som zutekal. Nedokázal som prelomiť ten začarovaný kruh. A potom prišiel Sebastián a vtiahol ma priamo do vášho sveta. Ocitol som sa v strede cudzej intimity. Odovzdal mi svoje strašné dedičstvo... *Marián pristúpi k Eliške a chytí ju za ruku. Milujem vás.*

ELIŠKA *Jednou rukou drží Mariánovu ruku, druhou ho pohladí po čele, akoby chlácholila dieťa. Aj ja vás mám rada, Marián, ale ako brata. Spája nás spoločné tajomstvo. Naše vnútro je spojené, no telá zostanú rozdelené. Ten kto nás spojil nás rozdeľuje.*

MARIÁN Zadržte, nemusíte mi odpovedať. Viem, je to všetko také náhle a zmätené... Doprajte nám čas, Eliška.

ELIŠKA Ešte predvčerom by bolo všetko iné. Je to iba od včera, čo som vstúpila do sveta, ktorý som dosiaľ nepoznala. Do sveta mimo priestor a čas. V tom svete, to, čo ešte iba bude, už je, a to čo sa už stalo, ešte iba príde. Nepohybujeme sa ani dopredu, ani dozadu, iba pomaly, takmer nevedomky, prehlbujeme to jediné Bytie, ktoré sa nám zjavilo. Dotyky lásky, ktoré dávno odznegli, budem teraz, v tom novom svete deň za dňom naplňovať obsahom, ktorý sa mi iba včera zjavil.

MARIÁN Nerozumiem vám.

ELIŠKA Ani ja celkom nerozumiem. Vezmite si tú fotografiu, Marián a choďte. Jedno totiž viem s istotou, dnes patrí Sebastiónovi tak, ako som mu nikdy predtým nepatrila.

MARIÁN *Necháva fotografiu. Obracia sa na odchod.* Uvidíme sa na premiére.

ELIŠKA *Vzdychne.* Na premiére...

3. Scéna: Koncertná sála – ELIŠKA, FILIP, EVA, MARIÁN, MAŠKARA, pani LICHTENSCHWARZ, SEBASTIÁN

Do prázdneho hľadiska si sadajú Eliška s Filipom. Prichádza Eva. Sadá si k nim.

EVA A je to tu. Som strašne zvedavá.

ELIŠKA Ako vždy, Evička. Myslela som, že sa tu zjavíš s Rakúšanom?

EVA Toho mi ani nespomínaj. Nešlo mu o nič iné iba o moje prachy.

ELIŠKA Vo finančných otázkach si vždy bývala veľmi podozrievavá.

EVA Nechajme tú trápnu historku. Ty sa pochváľ. Ako sa to vyvinulo?

ELIŠKA Myslím, že som našla lásku, Eva.

EVA Veľa si od toho nesľubuj. Dnes si dobrá a zajtra sa mu zunuješ. Nájde si na internete inú. Všetko je to iba o sexe a o peniazoch.

Počas Eliškinho rozhovoru s Evou prichádzajú ďalší. Postupne všetky postavy hry. Sadajú si. Oproti v hľadisku je rozostavený komorný súbor. Ladia nástroje. Všetky stoličky sú obsadené. Posledný prichádza Sebastión tak ako ležal na posteli – nahý iba s kusom látky na bedrách. Dá pokyn a hudba začne hrať. Diriguje neviditeľný orchester. Na prekvapenie všetkých Eliška vstane a spieva.

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit justus:
ab auditione mala non timebit

Oro supplex et acclins,
cor contritum quasi cinis,
gere curam miei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resureget et favilla
indicandus homo reus:
huic ergo parce, Deus.

O tu Deus maiestatis,
alme candor Trinitatis,
nos conunge cum beatis. Amen

Lux aeterna luceat eis, Domine:
Cum Sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Cum santis tuis in aeternum:
quia pius es.

Kompozícia Pre sláky, klavír elektrickú gitaru a magnetofónový pas a spev

PLATFORMA

Mačka, suverénna na prázdnej
terase, potom mladík, ktorý prejde okolo,
zastane, volá, vracia sa po svojho psa,
zízajúceho na mačku, a ešte muž s dlhou bradou,
v okuliaroch, v maskáčoch,
čo prerušuje chôdzu pripomínajúcu zakrádanie,
aby vybral čosi z kontajnera, odhodенý fén,
a odišiel ďalej, smerom k centru.
Štyri postavy, štyri strany sveta,
potopené skaly, štyri
pilieri, na ktorých spočíva nedeľný večer,
noc, čas po polnoci, to je platforma,
odkiaľ vystrčení a polomŕtvi
zízame na modré nebo.

TO

To, ako sa zadýchaní turisti
približovali k svojim dovolenkovým príbytkom,
rozrezaný melón,
kosáky jeho osminiek
v rukách iných turistov na terase
blízkeho apartmánu, to, aj iné,
aké nádherné bolo spúšťať sa
hustým stredomorským rastlínstvom,
vdychovať svieži vzduch, vôňu vody, pozorovať
jachty ukotvené v prístave prímorského
mestečka, obchádzať móla, teraz poloprázdne,
lebo je pred sezónou, vrátiť sa, potom,
zrýchleným krokom do svojej izby,
presvedčený, že niekto sem už prišiel pred tebou
a čaká ťa ako darček, podhodенý
za tvojej neprítomnosti, pod jedličku,
na Štedrý
večer.

FRAGILE

Len aby nikto neprišiel, aby zostal
pri tom, čo je v izbe a čo z izby
vidieť. Mlčanie, to nie. Ani príprava,
nijaká vôľa mať úkryt, možno,
a cesta, tá nech zostane tu, v diaľke. Na obrazovkách,
nech sa šíri tam. Predĺžená zima, blatistá zima,
čo uberá význam príchodu jari, pomíne sa
skyva aj vták, chlieb i perie.
Ako hreje táto slabosť, ako nás rozpúšťa,
ako nás vracia do detstva, a už je
tu chodítko, ohrádka, znovu sa učíme
kráčať, zisťujeme,
že sa odtiaľto dá vyjsť,
že svet je aj vonku.

V ZRKADLE

Lietadlo, čo svieti pri prelete ponad
vežiak, deravý čas, s ktorým
neviem, čo urobiť, potom sa prechádzam
a hľadám niekoho, kohokoľvek, čokoľvek, čo by ma
odtiaľto odviedlo, ukázalo. Čo nemá cenu, kde sa to nedá,
a prečo sa veci vzdávajú v zrkadle,
milovaná tvár, ku ktorej nemôžem prísť.
Štvrt' je večer pokojná, ľudia utiahnutí
do seba, do svojich bytov, pes pri garáži
čaká pána, čo sa rozpráva vo známym.
Prechádzka neprináša rozuzlenie, ale nohy
sa aspoň dostanú do rytmu, ktovie koľký raz
nájdu ten istý chodník,
mäkko našľapujú a telo sa upokojuje,
takto by sa dalo donekonečna.

*DEJAN ILIĆ (1961, Travnik) sa
v súčasnej srbskej poézii
prezentuje mimoriadne inten-
zívnyim vnímaním urbánneho
prostredia vo vzťahu k odcud-
zenej, no sebazáchovne
(prírodou, kultúrou, tradíciou,
medziludskými vzťahmi)
renovovanej individualite;
literárna kritika zaregistrovala
jeho výraznú poetiku od prvej
knižky Figúry (1995) a sle-
dovala jej potvrdzovanie a
vybrúsenosť cez zbierky Vo
farbe, bez odtieňa (1998),
Lisabon
(2001 - odmenená
významnou literárnou cenou
Djura Jakšić), Tabaková cesta
(2003) a Štvrt' (2005). Popri
pôvodnej tvorbe sa Dejan Ilić
venuje prekladom modernej
talianskej poézie - za
posledné desaťročie sa mu
podarilo vydať takmer dve
desiatky
samostatných zbierok
či výberov veršov
talianskych básnikov.
Dejan žije od roku 1968
v Belehrade, má meter
deväťdesiat, okuliare,
je fanúšik basketbalu
a tajomník Srbského
literárneho združenia.
Publikované básne
sú vybrané z autorových
zbierok Tabaková cesta
a Štvrt'.*

k. ch.

V KONTRAPUNKTE

Ak by niekto teraz vyšiel
na ulicu, kde by sa ozvali
jeho kroky? Aký krč by sa
zjavil na tvári zasnívaného
okoloidúceho, aký zášklb v tele
toho, čo celé božie ráno
sedí na lavičke v parku?
Žije sa na špičkách,
na povrchu pokožky, po vreckách.
Ľudia chodia po meste, autá prúdia,
pulzujú, medzi dvoma alejami, medzi sochami
prepichnutými prúcami štvrte. A
občas, v kontrapunkte, prudko,
zašumia fontány v hlavách.

NÁVŠTEVNÍCI

Pozbierali si svoje drobnosti a potom
pekne odišli, zatvorili za sebou
dvere. Zostali po nich
ich úsmevy, ostnaté ruiny
zubov, čo sa teraz chveli
vo vzduchu v byte a zapúšťali
akési lepkavé korene, pavučinu,
čo obrastala zorné pole.
Zostali po nich stopy, neviditeľné,
gestá - laná, čo ma ešte dlho
držali priviazaného o stoličku.

NOC

Zotmelo sa, zostala membrána,
čo spája vonkajšok s vnútrom. Noc.
Umrel horizont, ale zrodila sa
hudba, škrek, kukučie výstrahy,
klokotanie, krákanie, kvílenie
akéhosi zvieratka, praskla doska. Čas
zastal, tu, v dome na dedine,
cítil som sa ako v prevrátenej
studni: priehľadný, vznášal som sa
nad zemou na štyroch metroch vody.

Zo srbštiny preložil KAROL CHMEL.

Beckett je Beckett

C

E

N

A

M

Č

I

Č

I
V
A
N

1.

Dobre sa pamätám na svoje prvé stretnutie s tvorbou Samuela Becketta (13. 4.1 906 – 22. 12. 1989). Bolo to niekedy v polovici 60. rokov minulého storočia. V šerých, stiesnených priestoroch čítárne Mestskej knižnice na Obchodnej ulici v Bratislave som si (na odporúčanie jedného kamaráta) požičal exemplár ktoréhosi čísla českej Světovej literatury a prečítal si preklad drámy *Koniec hry*. Poznal som už Kafku, Joycea, privoňal som aj k absurdnej dráme (Ionesco, Mrožek) a novému románu (Robbe-Grillet, Durasová), no tento druh literatúry, taký odlišný nielen od klasiky 19. storočia, ale aj od moderny typu Hemingwaya alebo Arthura Millera, som sa ešte iba učil správne vnímať. Na *Konci hry* ma hneď fascinovala základná vízia, skupina presne definovaných postáv v akejsi krajine nikoho, vo večnej predsieni bytia, a takisto mnohé dialógy, presnejšie povedané aforisticky sformulované monológy, no ako dráma sa mi to čítalo ťažko. Navonok „sa nič nedialo“, celý text bol iba postupným prehľbovaním základnej situácie, cesta zo súmraku do čoraz hlbšieho temna. Nie, neodstrašoval ma autorov „pesimizmus“, ten sa mi zdal filozoficky oprávnený a psychologicky očistný, mal som pocit (a mám ho pri čítaní Becketta dodnes), že sa tu rozpráva o najhlbších ľudských, a teda aj mojich antagonizmoch a traumách, proti deštruktivite ktorých nás môže ochrániť jedine odvaha priznať sa k nim. Nevedel som si však dobre predstaviť, ako sa môže tento kus filozoficky a neraz (zdanlivo) až chladne racionalisticky znejúcej literatúry hrať na scéne tak, aby ľudia už po niekoľkých minútach neušli z divadla. Mal som pocit, že tu ku mne nerozprávajú živé osoby, ba ani nie divadelné bábky, ale akési abstraktné myšlienkové postoje a gestá.

Pre istotu podotýkam, že aj mnohí divadelníci, diváci a kritici vo Francúzsku, Veľkej Británii, USA a inde mali zo začiatku s touto hrou veľké problémy. Pokiaľ ide o mňa, moja základná chyba bola v tom, že som si pri čítaní nedostatočne predstavoval, ako by som – povedzme – ja sám tieto postavy hral. Každý dobrý divadelný text, no Beckettov zvlášť, si vyžaduje čitateľa, ktorý vie čítať nielen význam a hudbu slov, ale aj pauzy a obrazy, a tiež domýšľať si každú podrobnosť prejavu hercov, ktorí stvárnujú postavy drámy. Mal som neskôr možnosť vidieť niekoľko veľmi vydarených inscenácií tejto hry a presvedčiť sa, koľko divadelných možností v sebe skrýva. Dá sa povedať, že toto platí o všetkých Beckettových hrách.

Treba však, aby ich chytil do rúk správny režisér, správni herci, správny scénograf a správny osvetľovač. Režisér musí – nech to znie akokoľvek banálne – vidieť Becketta takého, aký je, a nie takého, akým by ho on chcel mať, ako sa to dnes pričasto stáva pri inscenovaní mnohých (aj veľkých) dramatikov. Sám Beckett vraj povedal, že „všetko, čo napísal, je hudba“ – toto sa, prirodzene, týka nie iba jeho hier, ale aj jeho próz. Režisér musí, prirodzene, brať vážne všetky Beckettove scénické pokyny, držať sa takpovediac jeho nôt. Pauzy v Beckettových hrách nie sú na to, aby robili krátky text dlhším, ale aby vracali divadlo do sféry hudby, z ktorej kedysi vzišlo. Ticho je tu rovnako dôležité ako slová. Navyše

však správne načasovaná pauza, práve tak ako správna hercova intonácia a grimasa, dokázu vyjadriť stav mysle, ktorý (u Becketta takmer vždy) vnímame ako tragický a komický zároveň. Beckett mal dar vzácného zmyslu pre humor, vraví sa, že bol v tomto ohľade typickým Írom. Je to čierny humor tragického klauna, vyjadrujúci tragiku ľudského osudu z pohľadu absolútne slobodného človeka. Aj tu však treba byť opatrný. Sú herci a režiséri, ktorí tento humor preexponujú, čím sa vulgarizuje text a oslabuje sa jeho tragický akcent. Pri inscenovaní Becketta je jedinou schodnou cestou usilovať sa o rovnováhu medzi tragickým a komickým, hrať ho primárne ako tragédiu, no s akýmsi surrealistickým nadhľadom. Vtedy sa komické prvky vynoria takpovediac samy od seba, vďaka energii, ktorú si herci našetrili tým, že sa s postavami nestotožnili v naturalistickom slova zmysle, ale ako s metaforami, obrazmi najvšeobecnejšej ľudskej skúsenosti.

V 70. a 80. rokoch pôsobil v divadle *Det Norske Teatret* (Nórske divadlo) v Osle vynikajúci režisér Bjørn Endreson (1922-1998), ktorého dlhodobým projektom bolo postupne inscenovať všetky divadelné Beckettove hry. Tento projekt sa mu podarilo realizovať ešte za Beckettovho života. Podarilo sa mu nadviazať kontakt s autorom, o ktorom bolo inak známe, že žije veľmi utiahnuto a nemá rád priveľkú publicitu. V Endresonovom prípade však zrejme vycítil, že tu má do činenia nielen s duchovným príbuzným, ale aj s mimoriadne citlivým a zručným divadelníkom, ktorý má všetky predpoklady na to, aby pretlmočil jeho myšlienkový svet na divadelných doskách. Endreson mal dovolené kedykoľvek Becketta navštíviť alebo mu zatelefonovať. Podarilo sa mu získať od neho súhlas aj na uvedenie textov, ktorých inscenácie inak nepovoľoval, konkrétne išlo o niekoľko fragmentov nedokončených hier a o monodrámu zostavenú z častí románovej trilógie *Molloy*, *Malone umiera* a *Nepomenovateľný*. Nórsky režisér mal šťastie, že vo svojom divadle našiel dvojicu hercov (Bjarne Andersen a Tom Tellefsen), ktorí nielenže Becketta obdivovali, ale vedeli ho aj správne a sugestívne zahrať. Na ich stelesnenie Vladimira a Estragona z *Čakania na Godota*, Hamma a Clova z *Konca hry*, ako aj viacerých postáv z Beckettových kratších hier nie je možné zabudnúť, lepšie sa to vari ani hrať nedá. Nebolo tu ani náznak naturalizmu, pseudo-tragického vzdychania, ani neviazanej fraškovitosti, aké občas vídavame v menej vydarených inscenáciách Beckettových hier. Herci sa vžili do inej reality, do najhlbšej vrstvy nášho metafyzického podvedomia. Samozrejme, že nad všetkým vládla pevná režisérova ruka, bolo ju cítiť v pomalom, akoby váhavam, hľadačskom rytme predstavení, v jemne surrealistickej scénografii, v citlivom, expresívnom osvetlení i v náznakových, vždy presne načasovaných gestách hercov.

2.

Bjørnovi Endresonovi sa nepodarila iba jedna vec: priviesť Becketta do Osla, aby si pozrel aspoň jednu z inscenácií svojich drám. Veľmi ho volal do Nórska najmä pri Beckettových sedemdesiatinách, na jar v roku 1976, plachý Ír však pozvanie odmietol. Namiesto neho prišiel vtedy Martin Esslin, známy britský odborník na Beckettovu tvorbu i na absurdnú drámu. Ten predniesol v Osle dve prednášky o Beckettovi, jednu v malej sále Nórskeho divadla, druhú na pôde Osloskej univerzity, v aule Katedry dejín ideí.

Bol som na obidvoch prednáškach a na mnohé Esslinove postrehy a informácie sa dobre pamätám. Esslin napríklad rozhodne odmietal všeobecne vžitý názor, že Beckett je pesimistickým popieračom života. „Beckett je náboženský spisovateľ“, tvrdil, „aj keď on sám by to možno poprel. Je to autor subtilnej duchovnej aforistiky a paradoxu. Zo škandinávskych autorov mu je najbližší Kierkegaard“. U Becketta je podľa Esslina najdôležitejšia odvaha vidieť celú tragickú pravdu o človeku a napriek tomu pokračovať v živote a tvorbe. Nie je vraj umením chváliť život, ak si myslíme, že žijeme

v najlepšom zo všetkých možných svetov. Ozajstná heroickosť sa prejaví vtedy, keď pocítujeme život ako tragédiu, a napriek tomu nachádzame spôsoby, ako sa s jeho výzvami vyrovať. Beckettovi sa vraj veľmi páčila metafora istého filozofa (na jeho meno si, bohužiaľ, nespomínam), že človek je proti svojej vôli unášaný loďou po oceáne bytia, vždy má však slobodu kráčať po palube v protismere jazdy.

Podľa Esslina bol Beckett najsilnejšie ovplyvnený Descartesom a Dantom. S prvým ho spájalo poznanie, že človek sa primárne realizuje a identifikuje myslením. U Danteho ho fascinovala nielen vízia ľudského utrpenia v *Pekle*, ale aj predstava sťahovania ľudského vedomia z jednej sféry bytia do druhej. Beckett si vraj pamätal svoje prenatálne štádium, život v matkinom tele pred narodením. „Toto je najstrašnejšia spomienka, akú človek môže mať“, povedal Esslin, „lebo ako embryo nemôže vedieť, že existuje aj život mimo maternice. Preto je narodenie na svet obrovským šokom a človek potom celý život s úzkosťou čaká, čo sa s ním stane po smrti“.

Esslin ďalej spomínal na osobné stretnutia s Beckettom. O.i. sa ho raz spýtal, prečo sa nechce vrátiť do svojho milovaného Írska. Beckett sa vyhýbal priamej odpovedi, no podľa všetkého mu život vo Francúzsku poskytoval viac pokoja a slobody pre umeleckú prácu. „V Írsku“, povedal, „by som trávil väčšinu času v krčme pri rozhovoroch s krajanmi“.

Ako vedúci dramatického vysielania BBC sa Esslin dlho pokúšal prehovoríť Becketta, aby povolil rozhlasovú verziu drámy *Hra*, v ktorej sledujeme monológy troch hláv v pohrebných urnách. Je to zdanlivo statická hra, v ktorej hlavnú úlohu hrá slovo, no dôležitý je tu aj pohyb úst a práca osvetlenia. Zvláštnosťou hry je, že celý text sa má zahrať dvakrát (čo, bohužiaľ, režiséri nie vždy rešpektujú). Beckett sa vraj dlho bránil rozhlasovému uvedeniu, nakoniec však privolil. Keď mu potom Esslin predviedol výsledok, Beckett sa naňho pozrel svojím typickým zachmúreným pohľadom a povedal: „Vôbec sa mi to nepáči. Pri opakovaní textu majú herci rozprávať pomalšie a tichšie, aby bolo zrejmé, že ich pozemské vedomie sa vytráca a prechádza do inej reality.“

Esslin zdôrazňoval, že Beckett významne obohatil anglický i francúzsky literárny jazyk a ukázal modernej dráme a próze nové možnosti. Raz mu vraj Beckett povedal, že „už má dosť toho prichádzania a odchádzania postáv na scéne“, preto pozostávajú jeho neskoršie drámy v podstate iba z jedného obrazu, ktorého obsah sa v priebehu predstavenia mení iba prostredníctvom slov a giest, prípadne aj osvetlenia. „Nevzniká tu nebezpečenstvo“, ozval sa hlas z obecenstva, „že divadlo takto ustrnie v statickosti!“ Esslin: „Nikto nevraví, že sa Beckettov spôsob písania drám má stať normou. Každý si aj naďalej môže písať v súlade so svojím založením. Mne sa napríklad páči aj Brecht.“

Ja som sa spýtal, či má pravdu Adorno, keď v jednej eseji o *Konci hry* tvrdí, že Hamm je, ako to naznačuje jeho meno, modernou podobou Hamleta a Clov je postavou z rodu Shakespearových klaunov. „To som si najprv aj ja myslel,“ odpovedal Esslin, „no Sam Beckett mi vysvetlil, že Hamm znamená *hammer* (kladivo) a Clov je ten, čo je týmto kladivom *cloven* (štíepení). Ale,“ dodal Esslin, „v podstate píše Beckett vždy o sebe. Všimnite si tie jeho bizarné jednoslabičné mená. Namiesto každého z nich si pokojne môžete dosadiť *Sam*.“

Hlas staršieho pána zo sály: „Myslíte si, že sa Beckett raz stane klasikom?“ Esslin: „Som presvedčený, že už ním dávno je.“

3.

Súdny človek sa dnes musí čudovať pri pomyslení, na aké neporozumenie Beckettova tvorba kedysi narážala. Jeho prvý významnejší román *Murphy* (1938) najprv odmietlo 42 (!) vydavateľstiev. Aj po tom, čo sa autor stal slávnym vďaka *Čakaníu na Godota*, odmietali západné divadlá uvádzať jeho hry, alebo ich inscenovali tak zle, že

sa predstavenia končili fiaskom. Pritom, hoci bol Beckett umeleckým novátorom, ani zďaleka nemožno povedať, že by sa bol zjavil ako blesk z jasného neba. Nemalo by byť až také ťažké vidieť beckettovské paralely už v antike, napríklad u Aischyla (*Prikovaný Prometheus*) alebo Sofokla (oidipovský cyklus). Ionesco poukázal tiež na príbuznosť *Konca hry* s Knihou Jóbovou. Takisto sú tu zrejme inšpirácie Shakespearom (*Hamlet*, *Kráľ Lear*) i Molièrom (*Mizantrop*). Bola už reč o Dantem a Descartesovi. Z novších mysliteľov určite na Becketta vplývali Schopenhauer, Stirner, Nietzsche i existencialisti 20. storočia. V próze je pokračovateľom vizionársko-introspektívnej línie, ktorú predstavujú napríklad Dostojevskij (najmä jeho *Zápisky z podzemia*), Proust, Joyce, Woolfová, Faulkner, Céline, Kafka, ako aj Sartre (*Hnus*). V dráme naväzuje na autorov ako Čechov, Maeterlinck, Synge, Andrejev (*Život človeka*), neskorý Strindberg (*Hra snov*, *Strážidelná sonáta*) a raný O'Neill (*Cisár Jones*, *Chlpatá opica*), teda na dramatikov, ktorí sa usilovali o odliterárnenie divadla, muzikalizáciu jeho jazyka a ritualistickú vizualizáciu najvnútornejších ľudských konfliktov. Nesporne tu boli aj inšpirácie výtvarným umením, najmä obrazmi surrealistov ako Ernst, Dali, a najmä Magritte (všimnime si jeho magicky meravé, a často aj rozbité alebo znetvorené tváre, telá a predmety). Som presvedčený, že u natoľko muzikálne cítiaceho autora ako Beckett je namieste spomenúť si aj na jeho predkov z oblasti hudby. Ja osobne vnímam väčšinu jeho próz i drám ako nokturná, preto mi je prirodzené náchádzať jeho duchovných príbuzných v skladateľoch ako John Field (bol takisto Ír), Chopin, Skrjabin, Debussy, a v neposlednom rade absurdista Eric Satie. Nuž a nesporne tu boli aj inšpirácie filmovou groteskou, predovšetkým melancholickým klaunom Busterom Keatonom, ktorý, ako je známe, hral hlavnú úlohu aj v jedinom Beckettovom filme *Film* (1964).

Často sa vynára otázka, aká je miera Joyceovho vplyvu na Beckettovu tvorbu. Podľa môjho názoru pomerne mnohí analytici Beckettovu závislosť na Joyceovi preceňujú. Treba si znova pripomenúť známu poučku, že aj to, čo sa na prvý pohľad zdá ako vec vplyvu, je často iba zákonitým a autonómym pokračovaním vo vývine umeleckých foriem. Je, pravda, nesporným faktom, že Joyce i Beckett pochádzali z Dublinu (Joyce bol o 24 rokov starší) a že mali začas v Paríži úzke kontakty. Obidvaja mali typicky írsky zmysel pre mýtický rozmer bytia, pre tragikomickosť literárneho výrazu i pre elegantné hry s jazykom. Beckett Joycea nesmierne obdivoval, no azda práve preto si dával pozor, aby sa vo vlastnej tvorbe zreteľne od neho líšil. Napríklad v zrelých Beckettových dielach niet takmer ani stopy po realizme, akým sa vyznačujú Joyceovi *Dublinčania*, *Portrét mladého umelca*, *Exulanti* i značná časť *Ulyssa*. Keď čítame najcharakteristickejšie Beckettove prózy (*Molloy*, *Malone umiera*, *Nepomenovateľný*, *Tak to je*, *Texty pre nič*), máme síce miestami poctiť, že sú tu ohlasy Joyceovho vnútorného monológu, nemusíme však čítať dlho na to, aby sme zistili, že je tu výrazný rozdiel v uhle pohľadu. Joyce (myslím tu teraz predovšetkým na román *Ulysses*) je psychológ, jeho postavy rozmýšľajú a konajú ako spoločensky zaradení ľudia, pravda, súčasne je rámec celého rozprávania mytologický, myšlienky jednotlivca neustále vystreľujú siločiaru do (individuálneho i kolektívneho) podvedomia, do írskych a svetových dejín, do prírody i do kozmu. Skrze ponory do ľudského vnútra sa Joyce usiluje vytvoriť polyfónny obraz všetkého bytia, organickou súčasťou ktorého je aj človek. Tento kozmický aspekt je ešte silnejší v románe *Bdenie nad Finneganom* (u nás často nesprávne prekladané ako *Finneganovo prebúdzenie*), kde Joyce vytvoril nový jazyk ako priamy výraz najvšeobecnejších mýtických a kozmických dejov. Takýto druh jazykového experimentu u Becketta nenájdeme (aj keď si vie občas zgustnúť na slovných hračkách). Joyceov svet je síce labyrint, no človek je v ňom – napriek všetkému – doma. Je dosť príznačné, že Joyce si podstatne viac cenil prózu Tolstého ako Dostojevského. V tomto by s ním Beckett sotva súhlasil. Jeho človek je v kozme cudzincom, je prinajlepšom sám sebe kozmom – a preto sa vždy cíti byť osamelý. Aj u Becketta nachádzame my-

tologické a iné literárne asociácie, no jeho „prúd vedomia“ je v podstate iba simuláciou vnútorného monológu; tento autor nie je v prvom rade psychológom, hoci aj psychológovia sa môžu od neho kadečomu priučiť. On nemieri primárne na konkrétne myšlienky postáv a už vôbec nie na ich spoločenské či historické zaradenie, v podstate ho nezaujímajú ani príroda, on sa chce dopátrať metafyzického jadra človeka, jeho seba-uvedomenia a nevykoreniteľnej túžby po zmysle – zmysle života i smrti, lásky i nelásky, bytia, myslenia i konania. Kým Joycea (tak ako Tolstého) zaujíma predovšetkým otázka čo, Beckett sa (ako Dostojevskij) neustále pýta prečo. Aj pri takomto filozofickom prístupe sa však Beckettove prózy čítajú ako číra poézia a mnohé jeho vety by sa s úspechom dali rozpísať do riadkov ako básne (povedzme) japonského typu. Jeho diela vychádzajú z konkrétneho človeka, resp. z konkrétnej otázky, no smerujú k abstrakcii, k hudbe slov a obrazov.

Aké sú však ohlasy Joycea v Beckettových drámach? Joyce napísal iba jednu, ibsenovsky ladenú divadelnú hru *Exulanti*, ktorá patrí k jeho slabším, konvenčnejším dielam. No aj román *Ulysses* obsahuje jednu (vynikajúcu) pasáž napísanú vo forme drámy, ktorá svojím spôsobom anticipuje absurdné divadlo, aj keď sotva práve Becketta. Pravdepodobnú joyceovskú inšpiráciu možno nájsť v *Čakaní na Godota*, konkrétne v Luckyho „mysliacom monológ“ – ten možno čítať (aj) ako paródiu Joyceovho vnútorného monológu, ktorý azda Beckett už vtedy (v r. 1952) považoval za čosi prekonané. Psychoanalyticky orientovaní interpreti občas poukazujú na zvláštnu konšteláciu dvojíc Pozzo – Lucky (*Čakanie na Godota*) a Hamm – Clov (*Koniec hry*). V oboch prípadoch ide o vzťah vzájomnej závislosti, pričom panovačnejší partner je slepý (Pozzo až v druhom dejstve). Je známe, že Joyce bol slabozraký a trauje sa, že sa k Beckettovi správal dosť povýšenecky. Beckett si teda vraj v týchto hrách o.i. vybavuje osobné účty s Joyceom. Isteže, nie sú to nezaujímavé špekulácie, nemajú však nijaký význam pre hodnotenie Beckettovej tvorby, ani pre určenie jeho prípadnej literárnej závislosti na Joyceovi. Ja by som tu radšej poukázal na Beckettovu tretiu celovečernú, podľa mňa stále nie celkom docenenú hru *Šťastné dni* (1961).

Hra je víziou, akýmsi hrôzostrašným (miestami však aj neviazane veselým) snom o manželskom páre Winnie a Willie, ktorí žijú v akejsi nekonečnej pustatine. Winnie je v prvom dejstve po prsia, v druhom až po krk zahrabaná v kopci hlíny, kým jej muž za zväčša iba tušíme za kopcom. Postupné miznutie Winnie pod zem možno chápať jednak ako nevyhnutné spenie človeka k smrti, ale tiež ako pokračujúcu stratu osobnej identity v množstve každodenných, iba zdanlivo nevyhnutných trivialít. Tento „kopec lží“ má svoj zvukový pendant v nekonečnom prúde slov, ktoré Winnie bezmyšlienkovito súka zo seba. Na rozdiel od väčšiny iných Beckettových hrdinov, ktorí sa zvyčajne na svoj osud ponosujú, nachádza Winnie v každej hlúposti dôvod k radosti a nadšeniu. Hra sa dá teda chápať aj ako komédia o falošnom malomeštiackom šťastí, v hlbšej, tragickejšej rovine však aj ako neobyčajne silná scénická ilustrácia Schopenhauerovej tézy, že pocit šťastia vzniká zmiernením utrpenia a je vlastne iba našou ilúziou.

Šťastné dni sú takmer monológom Winnie, pravda, výsostne divadelným, prerušovaným pauzami a podčiarkovaným scénickým obrazom, hrou drobných predmetov i gestami protagonistky. Iba z času na čas počujeme viac-menej nesúvislé mrmľanie Willieho za kopcom. Ako je známe, Joyceov *Ulysses* sa končí dlhým vnútorným monológom Molly Bloomovej (písaným bez interpunkcie). Tento monológ (určite by sa dal výborne zahrať ako monodráma) takisto rozpráva o každodenných banalitách a predstavuje Molly ako modernú paródiu Homérovej Penelopy. Ako Penelopa, tak aj Molly čaká na svojho manžela, prvá z nich na hrdinského Odysea, ktorý sa vracia z trójskych bojov a následných dobrodružných ciest, druhá na Leopolda Bloomu, oveľa menej hrdinského človeka, meštiaka, ktorý sa túla po dublinských krčmách. Beckettova Winnie má svojho muža takmer na dosah ruky, ten sa však väčšinou správa, ako ke-

by tam nebol. Aj Winnie teda „čaká“ na svojho muža, neustále sa presviedča, či ešte žije a či na ňu nezabudol. On sa k nej priblíži až na konci hry, keď sa pateticky pokúsi doplaziť hore kopcom k jej osamelej, unavenej hlave. Fyzická láska medzi nimi je už dávno nemožná, no azda je tu stále možnosť vzájomného súcitu, prežitia ľudskej spolupatričnosti...?

Bez ohľadu na to, či si bol Beckett toho vedomý alebo nie: parodizácia odyseovského mýtu tu dosahuje novú dimenziu. Odysseus nikam neodišiel, predsa je však (takmer) neprítomný. Je v pravom slova zmysle „mužom nečinu“, ktorý sa rezignovane skrýva v diere za kopcom. Sme tu však svedkami ešte jedného významového posunu. Kým Penelopa a Molly Bloomová sú v prvom rade nositeľkami „večnej ženskosti“, Beckettova Winnie reprezentuje už celé ľudstvo. Konať už síce veľmi nemôže, svojím naliehavým rozprávaním – a rozmýšľaním – však potvrdzuje existenciu nás všetkých. Je dôkazom autorovho majstrovstva, že táto postava pritom ani trochu nestráca svoju ženskosť. Je na ženský spôsob „vrastená do zeme“ a vníma svet skrze blízke veci, synekdochicky, tak ako to často pozorujeme u významných poetiek.

4.

Keď v roku 1969 dostal Samuel Beckett Nobelovu cenu za literatúru, potešilo ma to. Začiatkom 20. storočia boli ešte aj autori ako Tolstoj, Ibsen alebo Strindberg priveľmi kontroverzní na to, aby sa im ušlo takéto ocenenie. V medzivojnovom období neboli pre Švédsku akadémiu aktuálni Joyce, Woolfová, Musil, Witkiewicz. Fakt, že taký individualistický a experimentátorsky orientovaný spisovateľ ako Beckett dokázal prekonať tradičné zábrany konzervatívnej verejnosti, som vnímal ako znamenie, že sa tu konečne prejavuje odvaha k nesentimentálnemu a k nepolitickému pohľadu na človeka a že sa definitívne rúca modla realizmu v literatúre. Bohužiaľ, nestalo sa ani jedno ani druhé. Isteže, v demokratickom svete nie je nijaká forma literatúry zakázaná, no zväčša sa tu stále preferujú málo vizionárske diela, v ktorých sa naturalizmus, psychologická priamočiarosť a spoločenský utilitarizmus hodnotia vyššie ako fantázia, jazyková vynachádzavosť a nadracionálny mýtický rozmer. Je pravda, že Beckett sa stal viac-menej „povinným čítaním“ literátov a že poznať prinajmenšom jeho *Čakanie na Godota* patrí k všeobecnému vzdelaniu. Sú aj autori, ktorí sa hlásia k jeho dedičstvu, väčšinou je tu však tendencia zužovať jeho význam. Inokedy sa zase tvrdí, že Beckett dotiahol moderný literárny výraz do takého extrému, že každý, kto chce ísť ďalej, sa nevyhnutne stáva jeho epigónom. Že to tak nemusí byť, ukazuje napríklad tvorba vynikajúceho nórskeho dramatika, prozaika, básnika a esejistu Jona Fosseho (nar. 1959), ktorý vedome naväzuje na Becketta bez toho, že by ho slepo napodobňoval; jeho texty majú všetky beckettovské komponenty, zato ako celok vyznievajú celkom odlišne. Je však stále veľa literátov a divadelníkov, ktorí Becketta ignorujú, iní zase jednostranne vyzdvihujú iba niektorú stránku jeho písania (minimalizmus, čierny humor, abstrakcia výrazu), no radšej zamlčujú jeho programový antirealizmus a jeho odvahu pozrieť sa až na dno ľudskej existencie. Mám dojem, že Beckettova kľúčová próza sa síce vydáva, no málo sa číta a že inscenácie jeho hier pričasto redukovujú ich komplexnosť tým, že ich na rozličný spôsob „reinterpretujú“. Tak napríklad jeden nórsky divadelný režisér nedávno pri inscenácii *Konca hry* celkom vypustil postavy Hammových rodičov Nagga a Nell a sústredil všetku pozornosť na vzťah Hamma a Clova. Takto sa z drámy o viacerých základných aspektoch ľudskej existencie stala psychologická štúdia o napätí medzi dvoma jednotlivcami.

Vyzerá to teda tak, že Beckett síce oficiálne ostane moderným klasikom, no bude iba spisovateľom (niektorých) spisovateľov. Je to možno zákonité, tak to dopadá s väčšinou umelcov, ktorí majú odvahu experimentovať. Je to však aj škoda, lebo tento autor má – a vždy bude mať – v sebe potenciál oslovovať človeka v krízových situáciách a pôsobiť na neho katarzne a terapeuticky. Treba sa len odvážiť správne ho



ROBERT

B I E L I K

S a n s í l i a



Je noc a v Tabuku sa začínajú svetlá.

Ako ohníky nad tlejúcimi slovami, ako plamene nad návršiami horiacich kníh, ako hotový požiar nad túžbou toho, ktorý chce niečo zapísať.

Písanie ako forma modlitby, poznačil si do denníka Franz Kafka a hoci konzekventné otázky *modlitba ku komu? a za koho?* toto bohumilé predsavzatie chtiac-nechtiac trivializujú, odniekiaľ sa začať musí.

Tak napríklad dnes ráno. Dnes ráno som si omylom natrel na zubnú kefku ochranný krém proti komárom. Stalo sa mi to už aj naopak, v hlbokej tme, kdesi v trópoch, som sa celý ponatieral zubnou pastou.

Človek sa mýli, no môže aspoň porovnávať. (Horšie je to prvé.)

– Ako? – pýta sa Eva a jej otázka ku mne prichádza z hĺbky niekoľkých rokov, z časov mojej tretej návštevy Indie, keď sme sa z tropického mestečka Puri premiestňovali dvetisíc kilometrov na sever. Tam ďaleko v himalájskom Naggare žije Alenka, prvá prekladateľka Bhagavadgíty zo sanskritu do slovenčiny.

– Cítim sa dobre, – pokojne odpoviem, čo je u mňa zriedkavé konštatovanie, nakoľko môj život – už to konečne povedzme nahlas – je prevažne zdĺhavým prebývaním v onom starozákonnom *šeole*, v smutnej ríši tieňov, kde je ťažké chváliť Hospodina. V mojom mentálnom klimatickom pásme je sychravo a teplota sa málokedy výraznejšie vzdiali od bodu mrazu. A moje kroky akoby určoval *posledný démon*, ktorého žalmista Dávid nazýva *nákazou*, čo *pustoší popoludní* a starší mnísi a pustovníci hriechom *accedia*. Tento posledný zo siedmich *hlavných hriechov* sa nepresne prekladá ako *lenivosť*, no ide skôr o istý druh znechutenia, nerozhodnosti, rezignácie a patologického spochybňovania zmyslu akéhokoľvek ďalšieho kroku, pričom nemám na mysli krok metaforický, ale ten najobyčajnejší krok obyčajného človeka na obyčajnom chodníku. Ak by som chcel túto duchovnú kvalitu mojej melodrámy psychologizovať, asi by som hovoril o *bilančnej depresii* či populárnejšom *burn out*, syndróme vyhorenia. Práve tomuto javu venoval Jung toľko pozornosti, no na rozdiel od výskumov v jeho psychoterapeutickej praxi sa moje *vyhorenie* nezačalo v strednom veku, pri mne akoby niekto škrtol zápalkou už v pôrodnici. Istá výhoda takého poľutovaniahodného osudu spočíva v tom, že ak sa človek premotá cez všetky peripetie detstva, puberty a mládenectva až k štyridsiatke, žiaden významnejší rozdiel nezaznamená, takže zatiaľ čo značná časť mojich rovesníkov prechádza z jednej krízy do druhej, ja sa tvárim, že sa nič nedeje, lebo ono sa naozaj nič nedeje.

Nie, ten stav nemá na svedomí žiadna vonkajšia príčina. Nemusíme lamentovať nad osudom ani nad svetom. A nemusíme ani blúdiť v štatistikách; nemusíme si pripomenúť, že dnes ľudstvo spotrebuje približne sedem miliárd dolárov denne na výrobu nástrojov určených k trhaniu, sekaniu a rezaniu ľudských bytostí, tvorov podobných nám, nadaných rovnakými inštinktmi, pocitmi a vedomím, že nech robíme čokoľvek, smrť si na nás počká. Nemusíme si pripomenúť, že pre ekonomickú nerovnováhu umiera každý rok pätnásť miliónov detí na priame či nepriame dôsledky

hladu. Mohli by sme obísť aj nedávne vlny tsunami, ktoré zmietli z pobrežia dvestotisíc ľudských bytostí, zatiaľ čo ďalšie milióny ležia v nemocniciach a pomaly či rýchlo podliehajú ničivému vplyvu baktérií, toxínov a rakovine. A ešte obídme aj smutné konštatovanie, že s vedomím týchto nezládnuteľných rán prírody sa človek akosi bez váhania nepostaví smrti a skaze všeobecnou pospolitosťou a humanitou, ako by sa dalo očakávať, pretože presadzovanie osobných a národných záujmov spôsobuje skazu oveľa väčšiu, než je tá, ktorú nemôžeme ovplyvniť.

Toto všetko teda nemusí poňať naša reflexia, aby sme skonštatovali, že pri najlepšej vôli nemožno náš svet vnímať ako harmonický.

Stačí, ak sme chvíľu ponechaní sami so sebou.

Stačí, ak som sám ponechaný so sebou, napospas samému sebe vydaný...

Povedať teraz ticho hlasom preskakujúcim a doružova zapýreným niekoľko slov o úzkosti? O tom bezpredmetnom trýznivom pociť, naladenosti ustavičného ohrozenia, ktorá nemá žiaden konkrétny dôvod, ale vždy sa týka prežívania ako celku? O tej tme, ktorá sprevádza roky mojich každodenných meditácií, o tme hlbšej ako Mariánska priekopa, ktorá ma obštúpi, hneď ako utíchne ruch práce, hneď ako televízor vypnem, hneď ako si do kútika v izbičke sadnem a oči zatvorím? (Nikdy sa nedozviem, čo prežíval Bódhidarma, keď prišiel z Indie do Číny, sadol si v prvej jaskyni, na ktorú natrafil a celých deväť rokov sa pozeral do steny...)

Pokiaľ mi je známe, najstaršiu zmienku o nej si môžeme prečítať v poslednom verši šesnástej kapitoly Jánovho evanjelia. Pre Kierkegaarda je úzkosť *možnosťou slobody* a Heidegger odporúča v stave úzkosti sprevádzanom stratou akejkoľvek istoty *prienik do nezistiteľného*, čo je preňho synonymom prieniku k samému sebe. (Pri týchto dobromyseľných, no rovnako vágnych poučkách neradno zabúdať na Popperove slová, že *definíciami človek nedospeje k definitívnym pravdám*, prípadne Augustínovo *si comprehendis, non et Deus*, ak to pochopíš, nie je to Boh.) Dávno pred nimi sa úzkosti usiloval porozumieť prvý protestantský mystik Jacob Bohme, podľa ktorého *každý život korení v úzkosti ako v jede, ktorý je umieraním a napriek tomu samotným životom*. Človeku teda musí byť *úsko*, musí s *veľkou túžbou dychtiť po slobode a prejsť úzkosťou ako umieraním k zrodu svätého života*. Takto pozitívne vymedzené pravidlo sa zdá byť najpriateľnejšie, no človek pri ňom potrebuje vieru. A potrebuje si pripomenúť aj nejaký starý poučný príbeh, napríklad ten o Bódhidarmovi, ktorého som spomenul vyššie a ktorý sa musel sedem dní a sedem nocí v jednom kuse smiať, keď dosiahol osvietenie. Na zvedavé otázky zo všetkých strán opakoval jediné vysvetlenie: *Smejem sa, pretože celá tá záležitosť je taká smiešna...*

- Ako? - pýta sa Eva.

- Čítim sa naozaj dobre, - odpovedám, lebo sú chvíle, keď takto odpovedať môžem. A to je vtedy, keď nemusím veriť, že nebo existuje.

A ešte vtedy, keď sa veci dejú bez toho, aby som ich kontroloval. Aby som kontroloval sám seba. Aby som kontroloval tieto riadky aj percepciu potenciálneho čitateľa. Aby som kontroloval smrť, ktorá je predom mnou aj všetko to, čo môže a nemusí byť za ňou.

A aby som kontroloval naše ďalšie kroky, lebo keď sme s Evou vystúpili z vlaku na hlavnej stanici v Dillí, mali sme za sebou dva dni a dve noci nekoordinovaného natriasania, hyperaktívnych komárov a všadepřítomnej indickej špiny. (Cez náš vagón pretekala stoka zo zapchanej toalety a na nej sa ako plachetníčky na vlnkách slnečnej lagúny knísavo pohojdával všetok odpad, ktorý do nej okoloidúci či okolo sa brodiaci domorodci hádzali.) A navyše sme vedeli, že nebudeme spať ani tretiu noc, pretože nás čaká ďalšia cesta smerom na sever.

Vo vlaku som si krátil čas čítaním. Nezviazané korektúry pripravovaného textu Hermannu Hesseho mi pribalil do batohu vydavateľ Peter Chalupa s tým, že ich v Indii môžem vyhodiť. Sedím pri otvorenom okne a každú prečítanú stranu s pôžitkom

vypúšťam von. Duchovne vari najobsažnejší Hesseho text bude ešte dlho poletovať po celej východnej Indii, až kým poslednú z tých veľkých a hlbokých myšlienok nezožerie posledná z miestnych kráv. Gurmánsky ju prežuje, nechá prejsť dlhočizným kravským tráviacim traktom a na jeho konci tú hlbokú myšlienku vypustí zo svojej majestátnej kravskej riti. Krava sa nažerie buničiny a aj domorodci si prikúria, keď pariaci výkal vysušia a premenia na najbežnejšie indické palivo. Jeho prostredníctvom sa na ohni upečie chlieb a ten dodá energiu k premýšľaniu, k ďalšiemu vírivému obehu tých hlbokých memetických právd, ktoré ešte pred chvíľou opustiac kravskú riť, bezmocne ležali v prachu indickej cesty. Kniha sa volala *Jednota protikladov*.

Na stanici sa k nám priplietol mladý Nepálec. Hneď vyznal svoju vieru, čo je v týchto končinách bežné, no tá jeho sa z prevažujúcich miestnych religiozít vydeľovala tým, že bola marxistická. Keď ju vyznával, tváril sa viac revolučne než budovateľsky, akiste preto, že budovateľsky by sa mohol tváriť až po víťazstve jeho súpercov nad nepálskou kráľovskou oligarchiou.

Povedal som, že v našej krajine som poznal iba budovateľov, ba už ani tých nie, pretože keď sa v pamäti posuniem do osemdesiatych rokov a vybavím si niekoho, kto sa v tom čase ešte stále deklaroval ako marxista, vedel som, že buď mám do činenia s človekom zvyknutým na kompromisy s vlastným svedomím, alebo s vysloveným idiotom. Marxizmus, podobne ako ďalšie učenia o svetlej budúcnosti som vždy považoval za svetský variant kresťanskej eschatológie, presnejšie akejkolvek eschatológie. A ešte som dodal, že keď sme sa pred mesiacom potulovali po jeho horskej a naozaj obdivuhodnej krajine plnej vrchov a chrámov, viacerí obyvatelia sa nevyjadrovali o jeho súpercoch príliš lichotivo, lebo nie je tajomstvom, že za väčšinou teroristických útokov stojí práve oni.

Revolučná mimika na Nepálcovej tvári zhorkla, ani sme nezbadali, kedy zmizol.

Dvadsaťhodinová štreka vo vnútri toho, čo Indovia volajú autobusom, a po tom, čo nazývajú cestou, dá zabráť aj ľuďom trénovaným v sebazapieraní. Navyše ju spestrujú predavači, ktorí sa na každej zastávke pretláčajú úzkou chodbičkou, kričiac mená svojich komodít rovno do uší pasažierov. Jeden ponúka pomaranče, druhý ponožky, ďalší zubnú kefku s piatimi vymeniteľnými nástavcami. Zvlášť to posledné treba kvitovať, no v týchto končinách by bolo rozumnejšie začať s hygienickou osvetou azda tam, kde sa končí vytieranie rite vlastnou rukou a nastupuje éra palmového listu, odkiaľ je k toaletnému papieru už len na krok. Malý krok pre človeka, ale veľký pre Indiu. (Ak sa v predchádzajúcej vete ozvala smietka zlomyseľného podtónu, je to len ďalší dôkaz jednej z nedokonalostí potlačenej hlboko v útrobach autora týchto zápiskov. Autor si ju neodpustil, hoci vie, že ak by celá India a celá Čína začali hromadne používať toaletný papier, rozloha lesných porastov by sa na Zemi dramaticky znížila; autor si ju neodpustil, hoci tuší, že v istom zmysle aj on je prítomný v každom z tých ubiedených, ožobračených a miestami až neznesiteľne dotieravých trkvasov, ktorí sa mu ustavične s natrčenou rukou priplietajú popod nohy, lebo už dvakrát v jeho pobabranom živote sa mu dostalo tej nezaslúženej milosti a aspoň na chvíľu zažil to, čomu sa v literárnych pozostalostiach súfistov hovorí JEDNO. Autor, žiaľ, musí rezignovať na opísanie JEDNÉHO, lebo aj ono patrí tam, kde v týchto zápiskoch už neraz spomenutému rakúskemu učencovi došli slová a celý jeho logicko-lingvistický aparát sa scvrkol do jednej okrídlenej vety, na ktorú dnes nedá dopustiť žiaden katolícky ani evanjelický teológ: *O čom sa nedá hovoriť, o tom sa musí mlčať*. A ostatná poznámka tohto vyzátvorkovania: to posledné, o čo by autorovi týchto zápiskov išlo, je pôsobiť záhadne a tajuplne. Ak sa nič nedá dodať k orgazmu alebo k pohľadu na rozžiarenú nočnú oblohu, nemusíme nič dodávať ani k tomuto. Rozmanité druhy neopísateľných zážitkov zakúšame všetci a je iba na nás, či im nejaký vyšší rozmer pripíšeme, alebo nie.)

Cestou sa zastavíme v Rewalsare. V tejto malebnej himalájskej dedinke, v jednom

z jej troch tibetských kláštorov som pred ôsmimi rokmi prežil dva pekné mesiace. Kláštor patrí sekte Nyingmapa, najstaršej zo štyroch denominácií tibetského budhizmu. Údajne odtiaľto pochádzal Padmasambhawa, indický mudrc, ktorý preniesol budhizmus na druhú stranu himalájskeho hrebeňa do Tibetu.

Najskôr vyhladáam Tašiho. Stojí na hornom kláštornom nádvorí a hlasno vydáva pokyny skupinkám malých mníchov. Starý obraz. Akoby z tých ôsmich rokov neuplynula ani sekunda, Taši stojí uprostred nádvoría s rukami za chrbtom a zo všetkých síl organizuje. Mám nutkanie objať ho, no uvedomím si neprístopnosť svojich romanticko-telesných poryvov a náhle lyrické predchnutie obmedzím na letný dotyk Tašiho ramena.

Taši patrí do tretej skupiny mníchov. Aby som to objasnil a jedným dychom vyriekol aj chabé ospravedlnenie za svoju európsku afinitu k analýzám, kategorizáciám a snád aj k zovšeobecneniam, musím povedať, že v priebehu viacnásobných pobytov v rôznych tibetských kláštoroch som si rozdelil mníchov do troch skupín.

Tí prví sem nepochybne patrili. Človek ich videl zriedka, väčšinu času trávili v prítmi svojich ciel a neúnavne leštili stoosem zrníčok dlhej, tyrkysmi zdobenej mally, akejsi tibetskej obdoby katolíckeho ruženca. Druhá skupina bola najpočetnejšia. Pozostávala z *obojživelných* typov, teda z adaptabilných bytostí, ktoré si mohli nájsť svoje miesto rovnako vo svete, ako aj za múrmi kláštoru. A konečne tretiu skupinu tvorili mnísi, pre ktorých bol kláštorň život – ako sa mi videlo – trestom. V prostredí určenom na hlboké ponory do svojho vedomia sa cítili ako cudzinci a celú svoju mentálnu energiu sústredili do boja s neodbytným pokušením zutekať. Taši sa ma neraz pýtal, či by sa preňho v továrni môjho otca nenašlo nejaké miesto, a keď sme pri západe slnka sedávali poblíž jazera, okolo ktorého krúžili mallami vyzbrojení dedinčania, s neskrývanou hrdosťou mi ukazoval svoje bývalé frajerky. Ich zarážajúci počet vo mne prebudil podozrenie, či tie pokorné tibetské dievčatá nie sú iba fluidickými objektmi jeho úmorných, nočných vídií. Taši nebol zlý chlapec. Taši jednoducho iba patril do tretej skupiny mníchov.

Usadil nás v kláštornej kuchyni a malým novicom vydal niekoľko pokynov týkajúcich sa nášho občerstvenia. Znovu pijem hustý, slaný tibetský čaj a pijem ho dvakrát, lebo Eva sa žiadneho mliečneho produktu zatiaľ v Indii nedotkla ani prstami. Hovorí, že pre istotu.

Taši sa chváli, čo všetko sa za ten čas v Rewalsare zmenilo. Ukazuje nám obrovský betónový podstavec na úpäti kláštornej hory, kde bude čoskoro stáť sto metrov vysoká socha Budhu Shakjamunihu.

Pýtam sa ho na niektorých mníchov a zvedavý som aj na Bóribabu, hinduistického potulného askétu, s ktorým mám stále nevyrovnaný účet. Bol to práve Bóribaba, ktorý ma pred ôsmimi rokmi privítal, hneď ako som vystúpil z autobusu. Stál bosý v polmetrovom snehu, odetý do hrubého, záplatami obšitého vreca, na ktoré mu zozadu padali dlhé, roky nemyté a takmer na pancier stvrdnuté vlasy. Tvorili tak akúsi ďalšiu súčasť odevu, chrániacu jeho krížie a zadnú časť vyziabnutého tela. V jednej ruke držal dlhú cigaretu a druhou mi naliehavo mával, azda prenasledovaný obavou, že ho obídem. Bóribaba fajčil dvesto cigariet denne. Aby si nemusel v jednom kuse pripalovať, vytriasol z koncov dvoch cigariet trochu tabaku a opatrne ich napojil na seba. Okrem toho fajčil každé ráno so šoférmí čaras. Na streche autobusu. Viac ráz mi bolo dopriate to šťastie a s taktó našliapaným šoférom som sa zviezol dolu do Mandí. Tridsať kilometrov zákrut nad kolmými priepasťami, uzučká rozbitá cesta bez zvodidiel a šofér s očkami nepomerne užšími než tá cesta, šofér našliapaný výdatným himalájskym čarasom, čo sotva dovidel ďalej ako desať metrov pred seba. Vždy to bol zážitok.

Bóribaba býval v podkroví starého domu nad jazerom. Dlhochizný priestor podkrovia bol prázdny, iba v zadnom rohu pod malým okienkom mal rozprestreté vreco, askéto-

vo lôžko, v kúte zaprášený magnetofón a za ním pyramídovú kôpku kaziet indického, pre našinca nepočúvateľného popu. Často ma ním trápil.

Raz si odo mňa požičal tristo rupií. Mal ich vrátiť na druhý deň. Nevrátil. Ani po mesiaci, ani po dvoch. A podľa všetkého mi ich nevráti nikdy, lebo Taši povedal, že Bóribaba sa zaplietol do nejakých nekalých obchodov s čarasom a už päť rokov je zabasnutý v niektorej z pakistanských väzníc. Vždy sa triasol od zimy, kiež mu je tam teplejšie.

Taši nám ukazuje nové nástenné maľby nad ústrednou oltárnou sochou Budhu Mangyushru. Nezabudne pripomenúť, aby sme určite vyšli aj hore na kopec, lebo v tamojšom Skalnom chráme čas tiež len tak nestál a mnohé sa zmenilo na nepoznanie.

Pred portálom ďalšej tibetskej svätyne vidím zhrbenú sediacu starenu. Otáča modlitebným valčekom a meravo hľadá pred seba. Poma je, ak to tak môžem povedať, prostitútka vo výslužbe. *Kláštorná prostitútka* je označenie hodné prvej strany bulvárneho časopisu, no v príbehu Pomy a niekoľkých jej starých kolegýň by sme márne hľadali senzáciu, je to príbeh prostý. Keď im zvädla aj posledná telesná vnada a mesto ich už nedokázalo užiť, prišli sem do Rewalsaru. Správne tušili, že v náručí Budhu si zvlažia opotrebované, vyprahnuté pery kvapkou súcitu, vedenie kláštora ich prijalo pod svoju ochranu. Poskytlo im stravu a skromné ubytovanie a oni sa na oplátku starajú o čistotu chrámov a mníšskych habitov.

Poma sedávala v chráme vedľa mňa. Každý deň počas bohoslužieb prichádzali tibetské rodiny a podľa miestnej obyčaje ich najmladší člen rozdával mníchom obetné dary. Väčšinou bankovky rovnakej nominálnej hodnoty. Desaťrupiové, dvadsaťrupiové, no boli aj takí, ktorí rozdávali *zeleného Gándhího*, teda stovky. Pripadlo mi trápne nechávať si tie bankovky pre seba a tak som ich posúval ďalej k Pome. Vždy sa potmehúdsy uskrnula a šikovne si ich strčila za sukňu. Neodolateľne ju priťahovali moje hodinky. Dokázala sa na ne pozeráť celé hodiny a viac ráz mi naznačila, či by som jej ich akože nedal. Vždy som sa zatváril, akože jej ich nedám, pretože hodinky potrebujem a navyše za peniaze, ktoré som jej počas dvoch mesiacov každodenne dával, si už mohla kúpiť rovnaké a najmenej troje.

Pomu som mal rád. Azda aj preto, že vždy bola sama, nebavili sa s ňou ani jej niekdajšie kolegyně, ktoré ju považovali za mentálne nevyzretú a nepokryte od nej bočili. Teraz ju nachádzam znovu samu, zostarnutú, opustenú a už aj bez záujmu o moje hodinky. Oslovujem ju, no nepoznáva ma. Napadne mi, že ak by som jej ich bol vtedy dal, dnes by mala na sebe dôkaz identity darcu a cez ten dôkaz by sa jej azda vybavila aj moja tvár. No to je iba špekulácia, ďalšia z prešibaných kalkulácií mysle, ktorá sa tvári učene, no v skutočnosti, s prepáčením, hovno vie. O Pome, o hodinkách, aj o samej sebe. (Martin Luther vo mne nikdy nevzbudzoval veľké sympatie – a rozhodne nie preto, že pochádzam z katolíckeho prostredia – no keď nazval rozum *diablovou kurvou*, značne si reputáciu vylepšil.)

Autobusom sa vyvezieme hore na kopec. Polhodinový kľukatý výstup do výšky dvetisíc metrov nad morom nám ponúkne pohľady do hlbokých dolín, pohľady na snehobiele krídla krúžiacich orlov, pohľady na nízke domčeky roľníkov a zvlnené terasovité políčka, na ktorých pestujú jačmeň, jediný zdroj ich obživy. Na vrchu zavedieme Evu do Skalného chrámu; sústava podzemných chodieb s menšími bočnými svätyňami ústi do jaskynnej haly, jej steny sa mätko vlnia kmitaním olejových lampičiek a vzadu na konci neohrozene tróni Šakjamúni, vysokánska socha tesaná do tvrdej skaly s viečkami kamenne privretými a predsa vidiacimi, socha prijímajúca vzdychy, túžby a vďakyvdania všetkých, ktorí sa jej s ťarchou bremena svojich životov prídu pokloniť.

Celý kopec je prevrtný malými jaskynnými otvormi. Žijú v nich mníšky a mníši-samatári. Severnou stranou sa zostupuje ku Skale supov. V jej okolí striehnu tieto

farbavé a zároveň vznešené vtáky, čakajúc na vychladnuté telo ďalšieho domorodca, ktorému čas na tomto svete vypršal. Mnisi ho tu obradne rozštvrtia a nechajú napospas vyhladnutým dravcom. Neďaleko skaly mal svoju jaskynku Matiew, tridsaťšesťročný doktor z Kalifornie, a kúsok pod ním holohlavá severanka Ulma. K nej som nechodil na kus reči, ale na kus mlčania, lebo v tom čase už pol roka nevydala ani hláska. Vždy som jej priniesol trs banánov a vždy mi bolo záhadou, aké ovocie očakáva od svojho trucovitého bobríka, no opýtať som sa nemohol. Nad ňou mal jaskyňu mladý Izraelčan Cvi, čo v preklade z hebrejčiny znamená jeleň. Keď mal Cvi už všetky údy stuhnuté od dlhého sedenia, nikoho nevarujúc vybehol z jaskyne, cestu medzi skalami si skracoval nevyspytateľnými skokmi a natešený vykrikoval posvätné slabiky, ktorým nikto nerozumel. Veselý chlapec.

Najviac som sa kamarátil s Gítou. Prišla sem tri mesiace predo mnou zo švédskeho ostrova Gotland, kde robila redaktorku v jednom z tamojších rádií. Gíta bola plachá, melancholická a tak trochu záhadná tridsiatnička s nevtieravým pôvabom, s hlasom hlbokým a jemným, ktorý čudne kontrastoval s drsnosťou jej príbytku. Mala problémy so žalúdkom poznačeným – ako hovorila – *nezriadenou mladosťou*, no väčšie starosti jej robil potkan, ktorého už celé týždne nemohla vypudiť z jaskynných útrob. Meditovala deväť hodín denne. A bola lesbička.

Dnes tu už nikto z nich nie je. A nikdy sa už nedozviem, aký výsledok im prinieslo ich hľadanie. Lebo čas je lakmusovým papierom premenlivosti vecí a javov, lebo čas všetko poprevracia, poodsúva a vyvrhne do tmavej diery, ktorú voláme minulosťou, lebo aj keď sme časovú jednotku odvodenú od pohybu Zeme neskôr nahradili atomickou sekundou, čo je doba trvania 9192631770 kmitov elektromagnetického žiarenia, ktoré odpovedá prechodu medzi dvomi hladinami nerádioaktívneho atómu cesia 133, a keď teraz aj môžeme trojiť cesiové atómové hodiny, ktoré pri sústavnom chode vykazujú odchýlku jednu sekundu za desaťtisíc rokov, ani tak sa nedozvieme, čo je to čas. Ani tak sa nedozvieme, či Gíta a tí ostatní niečo pochopili, či sa to pochopenie týka aj nás a či je z materiálu, ktorý je od času mocnejší...

Aj o tom je India

Rozhovor so spisovateľom ROBERTOM **BIELIKOM**

Krátko po uverejnení rozsiahlejšej cestopisnej prózy Sansília v časopise Fragment si sa vybral do Indie a Nepálu. Čím sa tvoja posledná cesta líšila od tých predchádzajúcich?

Asi iba dĺžkou. Začiatok letného semestra je v polovici februára, takže po siedmich týždňoch som sa chtiac-nechtiac musel vrátiť do školy, kde učím. No predsa sa v čomsi líšila. Navštívil som niekoľko miest, ktoré mi z mojej prvej cesty do Indie z pred ôsmich rokov zostali akosi hlbšie v srdci. Tak sa stalo, že som sa stretol aj so starými priateľmi, s tibetským mníchom Tašim v Rewalsare alebo s Bačalom, správcom paláca nepálskeho rádžu vo Varanasi.

Ktoré miesta si navštívil a ktoré máš v hľadáčku do najbližšej budúcnosti?

Odpoveď trošku súvisí s prvou otázkou. Vzhľadom na krátky čas som sa nikde nezdržoval dlhšie ako tri-štyri dni. Dovedna som teda nacestoval približne 10 000 kilometrov, čo je v porovnaní s predchádzajúcimi cestami asi najviac. Z nepálskeho Káthmandú povinná zastávka vo Varanasi, kde sa mi pri pohľade na horiace mŕtve telá znovu nakrátko zastavil „vnútorný čas“. Potom posvätné miesto budhistov Bodhgaya a vzápätí rovnako posvätné miesto hinduistov Puri. Odtiaľ znovu na sever, do studených himalájskych mestečiek Mandi, Rewalsar a Naggar. Dalajlámovo mesto Dharamsalu som tentoraz vynechal, lebo priateľka Eva, s ktorou som cestoval, mala už všetkého dosť. V Dillí sme sa rozlúčili, Eva letela cez Moskvu domov a ja som šiel vlakom späť na juh, do tropickej Goy. Táto bývalá portugalská kolónia ma príjemne prekvapila, miestne dedinky roztrúsené v útrobach palmových lesov sú ideálnym miestom na dlhé prechádzky bez bližšie určeného cieľa. Čo sa týka najbližšej cesty, odpoveď nemám. Už dlhší čas nič neplánujem, rozhodujem sa na poslednú chvíľu.

Mení sa vplyvom zmeny miesta, času a myslenia zároveň aj tvoj spôsob písania a spracovávanía zážitkov?

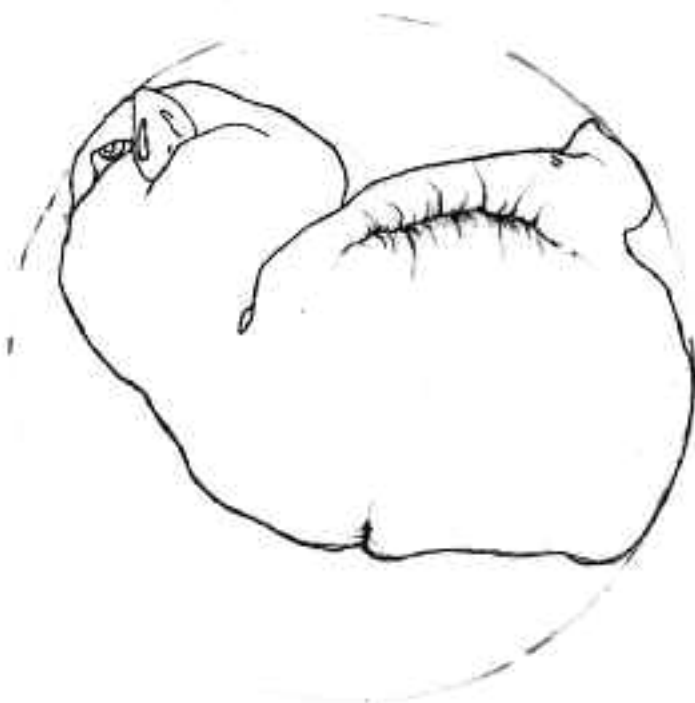
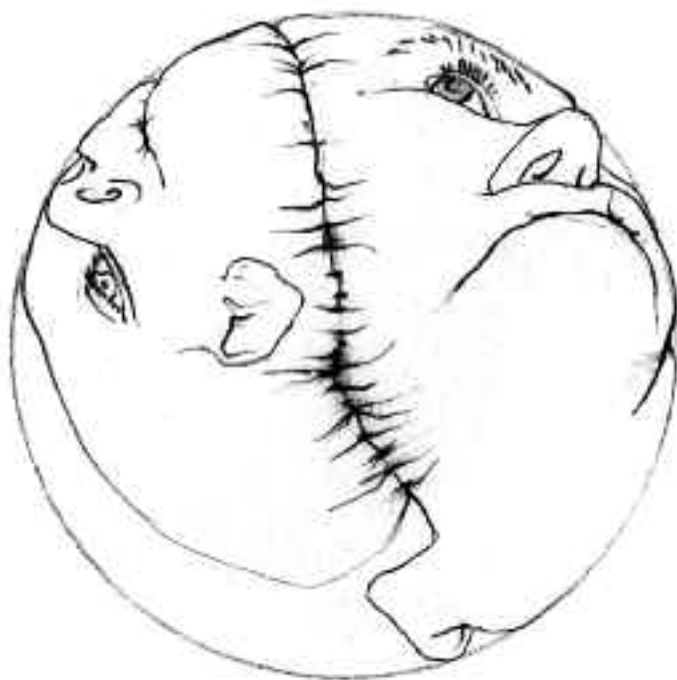
Niekoľko posledných rokov píšem iba na cestách, takže porovnať to neviem. Spôsob myslenia a písania sa azda nemení, ale vzhľadom nato, že opisujem priebeh jednotlivých cestovateľských fragmentov, určite sa mení obsah.

Prechod od všetkých škál sivej do sveta vizuálnej, jazykovej, kultúrnej a náboženskej pestrofarebnosti musí mať na tvoje výtvarné čítanie značný vplyv. Dajú sa tieto impulzy vyjadrovať rovnako jasne aj v rovine slov?

Maľovanie a písanie sú dva procesy, ktoré v mojom prípade spolu veľmi nesúvisia. V oboch som od experimentovania už dávno upustil, jednoducho povedané, ak maľujem, usilujem sa namaľovať „pekný obraz“, a ak píšem, mojou snahou je napísať „peknú knižku“. Pre výtvarnú a literárnu kritiku sú takéto termíny vágne a sotva prijateľné, o to viac, že u mňa je práca silno prepojená s účelom, s jej zmyslom. „Pekný obraz je potom taký, ktorý si niekto dobrovoľne zavesí doma na stenu a „pekná knižka“ je tá, ktorú niekto dobrovoľne a s potešením prečíta až do konca. Na rozdiel od maľovania, v texte, v jazyku sa usilujem byť presný. No aj slová majú svoje obmedzenia, ich presnosť siaha k hranici, kde sa ešte kryjú s faktami, takže všetko to podstatné, čo leží za hranicou faktov a je aj napriek tomu súčasťou nášho myslenia, čítania a našej viery, sa napísať nedá. V lepšom prípade o tom môžeš hovoriť iba „medzi riadkami“, čiže napísať to nie v samotných slovách, ale povedané trošku alchymisticky, v ich viacrozmerých, viacvýznamových obsahoch atakujúcich čitateľovu myseľ. Úspech textu tak iba sčasti závisí od autora, rovnako sa na ňom podieľa aj proces, akým ho čitateľ spracuje. Takéto resumé by nemalo byť autorovým alibi, skôr výzvou k pokore.

Hovorí sa, že bakšiš či almužna sú iba inou formou modlitby. Modlíš sa touto inou formou viac tu či na Východe?

Určite na Východe. Človek tam má k tomu akosi viac príležitostí. Vtlačíť rupiu do každej natrčenej dlane sa nedá, sám to určite vieš, lebo poznáš miestne pomery. Uprednostňujem skôr dary či skromnejšie povedané „maličkosti“ konkrétnym ľuďom. S Evou sme navštívili malú dedinku pri Bodhgai a učiteľovi miestnej školy, ktorá sa nápadne ponášala na maštal, sme nechali menší peňažný obnos a balík plniacich pier. Krátko nato sme neodolali žiadosti vari sedemročného chlapca, ktorý sa sám naučil základy angličtiny a kúpili sme mu hrubý anglicko-hindský slovník. Keď človek niečo dáva, má tendenciu cítiť sa dôležito. Aj materiálne, aj duchovne. Samozrejme si to



uvedomu
mysle je

ákerné hry
n je India.

Ludský rozum a duša sú najlepšými skrýšami

J O Z E F L E I K E R T

Roku 1939 prikázal Hitler brutálne prepadnúť v Prahe a v Brne vysokoškolské internáty a 1200 študentov odviecť do koncentračného tábora. Krátko predtým dal na výstrahu popraviť deviatich mladých ľudí a nadväzne na to zatvoril všetky vysoké školy v Čechách a na Morave. Pretože sa touto problematikou zaoberám už niekoľko rokov, zaujímalo ma, či v koncentračnom tábore oslovovala študentov poézia. V archívoch som sa o tom nedozvedel celkom nič, preto mi ostávalo len hľadať posledných pamätníkov a dozvedieť sa niečo od nich.

Ani najmodernejší prístroj nezistí, čo v sebe ukrývajú. Iba esesáci si vo svojej nacistickej naivnosti a germánskej akurátnosti mohli myslieť, že keď väzňa po príchode do koncentráku vyzlečú donaha, zoberú mu všetko. Mýlili sa. Okrem opasku a vreckovky, ktoré mali povolené, odnášali si väzni so sebou čosi viac. V prípade študentov to bola poézia. Keď si privykla na surovosť a brutalitu, ktorá vládla v celom koncentráku, začala sa hlásiť. Najprv u tých, ktorí sa poéziou žili dennodenne ešte pred zatvorením. A postupne aj u ďalších. Čo je zvlášť špecifické a zaujímavé, klopała na dvere rad-radom u každého. Aj u tých, ktorí ju doteraz nepotrebovali alebo ktorých oslovovala minimálne. Poézia sa v koncentráku stala pre študentov doslova a dopísmena duševnou potrebou.¹ Nebola to móda ani davová záležitosť. Ešte i dnes túto poéziu mnohí pamätníci prirovnávajú k chlebu. Podľa toho, ako som ich počul rozprávať, pridal by som, že bola ich modlitbou. Rannou, obedňajšou i večernou.

Najskôr sa začali recitovať básne. Len tak, z ničoho nič. Nešlo o umelecký prednes, ale o obsah a význam jednotlivých veršov. Ak pri rozprávaní a rôznych prednáškach, ktoré si navzájom robili, býval zvyčajne mierny šum, pri recitovaní bývalo vždy ticho. Keď vonku zadul vietor, verše podfarbovala zvláštna hudba vznikajúca nárazmi vetra na rebrá vetracích komínov na streche.

Niektorí študenti vedeli naspamäť veľa básní, dokonca celé poémy. Zo školských čítaniek, básnických zbierok, novín a časopisov. Stávalo sa, že niekto poznal len niekoľko veršov, iný si zase pamätal ďalšiu časť, a tak sa dávali dokopy aj dlhšie básne.²

Jedného dňa pocítili, že verše chcú mať stále pri sebe, hocikedy po nich siahnuť a potešiť sa. Keď nie celou básňou, aspoň niektorou strofou. Začali si verše písať drobným, úhladným písmom na okraje novín, ktoré si museli povinne kupovať. Dlho som pátral, kto prvý prišiel s nápadom vyrobiť si drobné knižočky, ktoré sa zmestili do malých kožených taštičiek. Hovorilo sa im *brustbojtl* a nosili sa zavesené na krku pod košeľou. Pôvodne boli určené na peniaze, ktoré väzni dostávali ako vreckové z toho, čo im rodina poslala. Inde sa básne nosiť nedali, všetky vrecká museli byť zaité. Ak esesák u niekoho našiel vrecko otvorené, nasledoval trest. Maximálne rozmery *brustbojtl*a bývali osem krát sedem centimetrov, takže si vieme predstaviť, aké malé museli byť tie knižočky.

Nezistil som, kto prvý začal s výrobou zborníčkov básní, ani kto je otcom tejto myšlienky. Väčšina pamätníkov mi však potvrdila, že najviac básní vedel naspamäť Jan Pilař, František Buriánek, Josef Strnadel, Jiří Zapletal a ďalší. Za nimi najčastejšie chodili, aby im chýbajúce verše doplnili, prípadne si od nich opisovali celé nové básne.

A tak sa v blokoch viazali a vyrábali minizborničky, čo nebolo také jednoduché. Najmä najst

vhodný materiál bolo zložité, no napriek tomu veľa študentov malo za krátky čas knižočku. Niektorí mali aj dve-tri. V *brusbojtlí* mohli nosiť len jednu, ďalšie s veľkým rizikom skrývali v slamníkoch.

Toto všetko si mohli študenti dovoliť len preto, že prvé mesiace po príchode do koncentráku nechodili pracovať a celé dni boli zatvorení v barakoch.

Napriek tomu znie až neveriteľne, že na mieste, kde smrť mala domovské právo a kde surovosť esesákov nepoznala hraníc, zaznievali verše Seiferta, Wolkra, Máchu, Biebla, Horu, Šrámka, Nezvala, Tomana, Hrubína, Halasa, Závadu, Bezručá, Neumanna, Dyka. Rovnako Hviezdoslava, Rimbauda, Lorcu, Jesenina, Puškina, Baudelaira, Ovídia, Apollinaira, Villona.³ Ich verše mali odrazu úplne inú váhu ako na slobode. Akoby sa prihovárali iným jazykom, inou myšlienkou. Mnohé z básní pochopili študenti až tu, za vysokým múrom a ostatným drôtom, uprostred nevlúdneho pruského pieskoviska. Napríklad takého Ovídia, s ktorým ich teraz spája rovnaký osud. Aj oni boli vyhnanci ďaleko od domova, túžiaci po rodnej krajine a milej ako Ovídius po svojej žene. Rovnako boli hladní, chorí a opustení. Báli sa, že zomrú v ďalekej barbarskej krajine a viac sa domov nevrátia...

„Až priveľmi sme si boli podobní s veľkým Ovídiom, znášali sme podobný osud ako on, možno aj o niečo horší,“ zdôveril sa mi profesor František Buriánek. „Nikto z nás si pri vstupe do koncentráku nepomyslel, že práve básne nás budú spájať s domovom a so všetkým krásnym. Aké len bolo vzrušujúce čítať napríklad Máchove verše o našej krásnej krajine. Pri Seifertových básniach sme museli chtiac-nechtiac myslieť na naše utrápené matky. Jeseninove verše nás zase vracali k láskam a priateľkám... Málokto zo študentov predtým veril, že verše dokážu až tak poľuť ubolené rany a dodať silu a odvahu. Učili nás pokoju, rozvahe a vytrvalosti. S básňami sme žili v dobrom i v zlom. Pamätám si, ako sa jeden kamarát žaloval druhému, že sa mu vydala milá, a on mu namiesto útechy zarecitoval Jeseninov *List jednej žene*.“⁴

Nezaznamenalo sa, že vedúci bloku našiel zbierku básní a spálil ju. V tom momente postihnutý už myslel na novú, ktorá zvyčajne bola ešte krajšia. Bez knižočiek poézie neboli študenti ani jeden deň, nosili ich so sebou ako ženičky modlitebné knižky...

Verše sa zapisovali zvyčajne v nedeľu, keď sa požičiaval atrament a pero, vtedy sa totiž písali listy domov.⁵ Medzi básňami sa našli aj slová mnohých pesničiek, ktoré sa študentom páčili. Boli to ľudovky i piesne Osvobozeného divadla. Skoro každý si pre každý prípad napísal aj niekoľko textov táborových piesní, ktoré sa zborníček náhodou dostal do nepovolovaných rúk. Jedna – dve takéto piesne nezachránili nielen knižočku, ale aj jej majiteľa.

„Netrvalo dlho a všetky básne sme vedeli naspamäť,“ spomínal mi tesne pred smrťou Ing. František Michálek. „Pri dlhom státi pri apeloch, keď koniec trápenia bol kdesi v nedohľadne, nebolo študenta, ktorý by sa neposilňoval veršami. Alebo keď sme od vyčerpania padali pri nezmyselnom športovaní a týraní. Verše sa nám prehánali hlavou, aj keď sme pozerali na oblaky, ktoré sa rýchlo ponáhľali na juh, akoby sa báli nazrieť do tábora. Básne v nás evokovali vrcholky ohýbajúcich sa borovic, ktoré vyrastali za vysokým múrom. Dívali sme sa na zapadajúce slnko, veľkú žeravú guľu, a v duchu si recitovali. Veršami sme chceli prehlušiť čierne krídle vrán, protívne krákajúce nad táborom. Hoci stále navodzovali chmúrnú atmosféru, svojim inštinktom dávali najať, že medzi koncentrákom, smetiskom a zdochliniskom nie je veľký rozdiel.“⁶

V zborníčkoch sa začala objavovať vlastná tvorba. Mnohí zo študentov ani nevedeli, kto je autorom básne. Páčila sa im, a tak si ju opisali spolu s inými veršami. Pri jednotlivých básniach sa autor nezvykol uvádzať, takže popri známom a slávnom básnikovi sa zjavili verše niektorého študenta. Jedni i druhí mali čo povedať.

Prvými výtvormi boli rôzne rýmovačky. Zo začiatku sa s obľubou vymýšľali žartovné texty k známym pesničkám. Veršičky boli zvyčajne kolektívnym dielom, vždy niekto niečo pridal alebo vynechal.

Niektorí študenti sa písaním poézie seriózne zaoberali ešte pred zatvorením vysokých škôl. Napríklad Jan Pilař bol známym autorom básnickej zbierky *Jabloňový sad*, ktorá vyšla v prvých mesiacoch okupácie. V koncentráku bol však pomerne krátko, preto sa nestačil až tak básnicky prejavovať. O to intenzívnejšia bola jeho tvorba po príchode domov.

Verše písal aj Jiří Hájek, Jiří Zádrapa, Jiří Zapletal, Jaroslav Čermák, Pavel Bojar a ďalší. Väčšina

básní napísaných v koncentračnom tábore sa nezachovala. K niektorým básniam, pokiaľ si ich pamätali, sa vrátili po prepustení. Celkove ich však je dosť na zbierku. Škoda, že za tých vyše šesťdesiat rokov už dávno nevznikla...

Josef Batelka pred vojnou uverejnil niekoľko básní. V koncentráku pocítil, že veršami musí vyjadriť to, čo ho tlačí a bolí. Báseň *My umřem dřív* napísal začiatkom roku 1940.

*Já vím, že umřu dřív,
než jiní umírají
a že se nevrátím
už nikdy do zahrad.
Odkvetly, v stínu dozrávají,
je pozdě na návrat.*

*A kdyby přece zázrakem
nám květy u cest vzkvetly,
k nim si přivonět
– ach, vím to, vím,
už bychom nedovedli.*

*My umřem dřív
než jiní umírají –
pro rány bolavé
a pro ostnatý drát.
Však pro svůj vzdor
a pro údiv
všem, kdo nás na smrt posílají,
věříme na návrat.*

„Priznám sa, že keď som túto báseň písal, veľmi som nedúfal, že sa vrátim domov, napriek tomu som veril, bytostne som veril spolu s ostatnými,“ zdôveruje sa Josef Batelka. „V koncentráku som napísal celý rad básní viac-menej pre seba. Všetky som si zapísal do svojho zborníčka. Keď ma prepúšťali domov, zakričali moje meno a ja som musel bleskovo vystúpiť, do baraku som sa už nevrátil, takže medzi inými vecami ostala v skrinke aj malá knižočka. Nevieť, kto si ju zobral. Mne sa už do ruky nedostala. Som však presvedčený, že nejednému spôsobila radosť. Po príchode domov som si niektoré z básničiek napísal ešte raz. Po oslobodení sa často publikovala báseň *Vzkaz z KLS*. – (KLS znamená Konzentrationslager Sachsenhausen – pozn. J. L.)⁷

*Až přijdeš domů,
zajdi k mé matce.
Je stará,
snad se potěší.
Vyřídí jí pozdrav
jejího chlapce,
řekni,
ať hlavu nevěší.*

*Řekni, že ještě
dávno není
dvanáct set chlapců
zlomeno.
Za drátem ostnatým
nejsou pokořeni,
byť hřeby bodají*

*na nahé rameno.
Až přijdeš domů,
matce mé, stařence,
řekni,
že prosím dnes:
ať nikdy, nikdy
neprosí Němce
za syna,
studenta v KLS.*

„Túto báseň som napísal tesne po prepustení niekedy v apríli 1940,“ prezradil mi autor. „Nemyslel som len na svoju matku, ale na všetky mamy, od ktorých sme dostávali listy skropeň slzami... Báseň prvý raz vyšla tlačou v zborníku *17. november* hneď po oslobodení. Ktosi v druhej strofe pozmenil dva verše a odvtedy sa báseň takto publikuje. Pôvodný text znie: *Za drátom ostnatým / nejsou pokořeni / a nesklání své koleno. / Dvojveršie byť hřeby bodají / na nahé rameno* som nenapísal, ale obraz je to pekný. Škoda, že tam neostali pôvodné verše. *Nesklánění kolen* je starý biblický obraz (I. Královská 19, 18).“⁸

Podľa množstva zachovaných básní možno povedať, že najproduktívnejším autorom v koncentráku bol dnes už mŕtvy Jiří Zádrapa. O to väčšia je moja radosť, že sa mi podarilo získať jeho úplne neznáme spomienky, v ktorých píše:

„Zo Sachsenhausenu som bol prepustený v šesťdesiatčlennej skupine 22. decembra 1942. Vo vrecku civilného kabáta som prenášal tri zošity a viazanú knižočku s poviedkami, veršami a záznamami, ktoré som počas troch rokov v koncentráku napísal. Všetko malo 150 strán formátu 7x 10 centimetrov. Myslím si, že väčšina z toho, čo som vtedy zveril štvorčekovému a linajkovému papieru, nemá veľkú cenu. Prečo som teda riskoval, že ich pri náhodnej prehliadke niektorý z esesákov objaví a ja namiesto toho, aby som šiel domov, urobím čelom vzad a pobežím do trestnej kolónie? Ťažko povedať. Pre mňa v rokoch neistoty znamenali bezpečnosť a boli jednou z mála zbraní, ktoré mne a iným pomáhali nevzdať sa. Po oslobodení som niektoré básne uverejnil a uložil k 27 listom z koncentráku. Snažil som sa zabudnúť, zotrieť minulosť a spáliť za sebou mosty... Uplynulo dvadsať rokov, čo som naposledy uvidel smutné borovice pred táborovou stenou a chmúrne strážne veže. Zrazu som zbadal, že som nezabudol, aj keď mnohé zotrel čas. Jazy v nás zostali, i keď ich nevidíme, sú v nás. Dnes viem, že som nemal právo zabudnúť. Aj preto som sa vrátil k táborovým zošitom.“⁹

*Tolikrát žité oč tesknější se zdají
vyhaslá rána ti smutní lháři
za prázdný stůl s námi usedají
ach mísy vyjeděné nad nimiž se supi sváří*

*Kdo zná naše poledne?
písek otlučený šálek výstřel od bažin
převrácené nebe do průplavu to bezedné
a čas jde dál čas boží mlýn*

*A noc Nebe zvoní tvrdým kovem
a svítí hrozbou hvězdných střel
noc s měsícem jak lampou nad hřbitovem
ach srdce kdo tě tak krutě přetvářel?*

Báseň má názov *Dny v KLS*. Momentom na jej napísanie bol zážitok z mája 1942, keď bol Jiří Zádrapa pridelený do voza na gumených kolesách ťahaný väzňami číslo desať. Pri ceste na Klinkerwerk, priemyselný podnik neďaleko tábora, si zrazu spomenul na otrockú prácu, ktorú tu robil pred dvoma rokmi. Spomínal na cigána, ktorého spoluväzni ukameňovali, i samovraha,

ktorý za mostom vybehol z radu a čakal na guľku ako na vyslobodenie. Myslel na všetkých, ktorí sa odtiaľto nevrátili...

Zošit s básňami sa podarilo preniesť aj Jiřímu Došlovi, ktorý ho požičal JUDr. Aloisovi Adamovskému. Ten si ich opísal a ochotne mi ich poslal. Tieto básne sú všetky pôvodné, od českých študentov. Z pochopiteľných dôvodov chýbajú mená autorov. Najmä pri pôvodnej tvorbe si nikto nedovolil napísať meno, aby kamaráta nevystavoval nebezpečenstvu. Podľa poetiky však nie je problém zistiť, komu verše z bývalých študentov patria. Niekoľko básní je tu aj od Jiřího Hájka.

*Přes tuto zeď, ach, nevidíme nic
a život náš jak svíce v prúvanu se chvěje
Přes tuto zeď, o níž se temné vlny tříští:
bolest a noc, jež po stě vyšla pro naděje
Jsme v jámě vlčí Na velikém mrchovišti*

*Přes tuto zeď
ach, žádnou nevidím z všech rychlých řek
Ó kdyby ve svůj proud nás ještě jednou vzaly
Leč tam, kde tekla dřív řečiště snů a pohádek,
je močál krvavý
Přes tuto zeď
Ize přes tolik let dohlédnout,
i dopředu, i zpět
Přes tuto zeď
jen co je nejbliže nelze uvidět*

*Přes tuto zeď
i přes životy naše,
přes setbu smrti, ničení
vidíme vše
a řekám nasloucháme ztraceni,
po kterých člunky lehké ponosou dny příští
s námi či bez nás
kdo to ví*

Přes tuto zeď, o níž se temné vlny tříští

Rudolf Mertlík, známý prekladateľ z antiky, dal o sebe vedieť už v koncentráku. Keďže z Ovídia vedel veľa v origináli, pustil sa spamäti do prekladu. Preložil tak napríklad jeho *Spev v Tristii*.¹⁰ Neskôr mu niektorí z väzenskej samosprávy vybavili, aby mu z domu mohli poslať Ovídia v origináli. Ako sám potom povedal, nikdy neprekladal s takým zánietením ako v koncentráku. Tu na jeho preklady čakali desiatky študentov, ktorí doslova dychtili po každom verši. Stačilo preložiť len malú časť, a už si ju medzi sebou opisovali. Tak to bolo aj pri *Listoch z Pontu*.

*Kdyby tento můj dopis
snad u tebe vzbuzoval podiv,
cizí proč psala jej ruka –
pro nemoc nemoh jsem psát.
V nejzazších konách země
jsem v nemoci chřadl,
takže i životem samým
bezmála nebyl jsem jist.*

*Když tak nemocen ležím
v té divné krajině nyní,
uprostřed Sarmatů, Getů –
víš asi, jak v duši mi je?*

Poetický duch, ktorý študenti v koncentráku zasiali, sa nestratil ani po ich odchode. Podľa ich vzoru sa začali k poézii utiekať aj iní väzni. Z Čechov to bol napríklad Maximilián Fraenkl, ktorý neskôr pracoval v pobočnom tábore na výrobu bombardérov. Dozvedel som sa to z neznámych spomienok, ktoré odovzdal ešte v roku 1957 jednému nášmu archívu, kde dodnes ležia nepovšimnuté. Na tenkých zažltnutých papieroch je okrem iného napísané: „Denník mi zhotovil Nemeč Otto Rechwald, ktorý mal za sebou niekoľko rokov v rôznych väzniciach hneď od nástupu Hitlera k moci. Tam sa pravdepodobne naučil aj knihárskemu remeslu. Malá knižočka s rozmermi 9 x 13 centimetrov obsahovala 112 strán a bola zviazaná v svetlozelenej koži. Denník ma vtedy stál osem porcií chleba. Mohol som si to dovoliť, pretože sme dostávali z domu balíčky. Prvá časť denníka sú rýmovačky zložené pri rôznych príležitostiach od roku 1943, druhá sú záznamy od marca 1944 až do nášho oslobodenia Sovietskou armádou neďaleko Schwerinu, kam sme sa dostali s pochodom smrti. Posledné texty sú napísané i na obálke.“¹¹

Hoci básne nemajú takú umeleckú hodnotu ako verše študentov, sú cenným a jedinečným svedectvom. Fraenkl, ktorý písal pod pseudonymom Milan Fojtík, väčšinu svojej tvorby venoval najbližším priateľom a kamarátom. Najčastejšie sa jeho pero rozpísalo, keď mal niekto narodeniny alebo meniny.

Roku 1958 sa našlo štyridsať ruských básní neznámeho básnika. Z akrostichonu sa podarilo zistiť meno autora. Bol ním Anton Pachromenko, ktorý prišiel do Sachsenhausenu roku 1942.¹² Konca vojny sa nedožil, pravdepodobne ho zavraždili na táborovom popravisku ako ostatných sovietskych zajatcov. Nevie sa teda, či vedel o básniach Josefa Čapka a českých študentov, alebo nie. Som presvedčený, že sa nemal o tom ako dozvedieť. Akýkoľvek styk s nimi bol prísne zakázaný, žili v úplnej izolácii. Nakoniec na tom ani nezáleží, dôležité je, že básne vytvoril v Sachsenhausene. To znamená, že priamo či nepriamo nadviazal na kultúrne dedičstvo českých študentov a Josefa Čapka, ktoré tu zanechali. A to je už čo povedať. Študenti sú prví, ktorí sa v koncentráku Sachsenhausen venovali poézii v takom veľkom rozsahu a nie je vylúčené, že vo vlastnej tvorbe sú absolútne prví. Tomuto momentu som venoval pri štúdiu archívnych materiálov značnú pozornosť a nikde som nenašiel zmienku, že by sa ktosi pred nimi venoval literárnej činnosti. Toho istého názoru boli aj starí nemeckí politickí väzni, ktorých sa na to v koncentráku pýtali už samotní študenti. Aj keď nemuseli o všetkom vedieť, predsa je len predpoklad, že o literárnej tvorbe by boli čo-to počuli. Veď v koncentráku boli niektorí z nich od začiatku, ba niektorí ho aj stavali.

POZNÁMKY

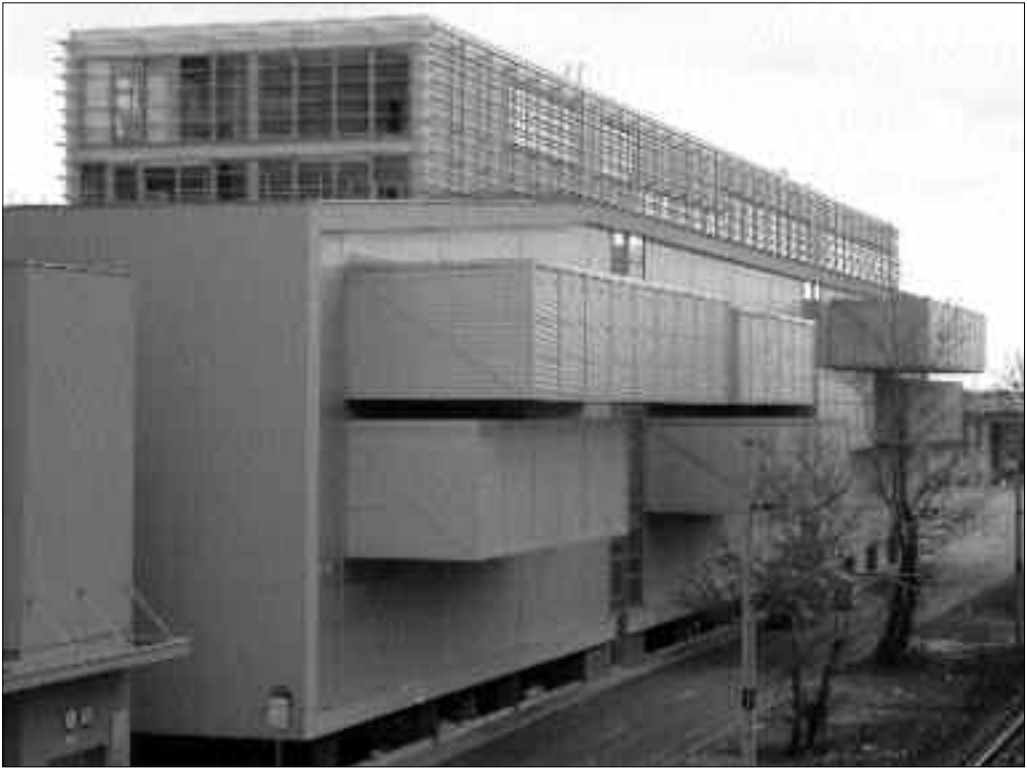
- 1 Spomienky prof. PhDr. Jiřího Hájka, DrSc., prof. PhDr. Františka Buriánka, DrSc., JUDr. Jiřího Zapletala zdokumentované autorom.
- 2 Tamže.
- 3 Chléb poezie. Praha 1984, s. 106.
- 4 Rozhovor s prof. PhDr. Františkom Buriánkom, DrSc., magnetofónová páska č. 207, archív autora.
- 5 Tamže.
- 6 Rozhovor s Ing. Františkom Michálkom, magnetofónová páska č. 246, archív autora.
- 7 Rozhovor s Josefom Batelkom, magnetofónová páska č. 219, archív autora.
- 8 Tamže.
- 9 Spomienky Jiřího Zádrapy, archív autora.
- 10 Chléb poezie. Praha 1984, s. 106.
- 11 Bádateľské stredisko Historického ústavu ČA v Prahe.
- 12 Tamže.

ATRIUM: štrbiny vo veľkých plochách (Autor: Ľubomír Závodný)

Dom nábytku v Bratislave – Petržalke s metaforickým názvom *Atrium* je jednou z mála budov súčasnej architektúry na Slovensku, ktorá vyvolávala očakávania už počas výstavby a žala nadšené reakcie po jej ukončení. V priebehu realizácie Ján Bahna svojím neomylným architektonickým nosom vycítil, že po období diskusií o holandskej architektúre v najmladšej generácii prichádza jednoznačná odpoveď s ambíciou zmeniť obraz dnešnej slovenskej architektonickej scény. Definitívna podoba *Atria* oslovila dvojicu architektov, ktorých stupavský dom bol azda na začiatku tohto pozoruhodného rituálneho procesu očakávaní, ovácií i postupnej skepsy, natoľko, že ich takmer názorovo rozdelila. Pražský David Kopecký objavil vo veľkej obrazovke nový svet súčasnej slovenskej architektúry, Bratislavčan Ján Studený prejavil skepsu voči fungovaniu tohto suverénneho architektonického gesta na danom mieste. Matúš Dulla postavil dokonca Ľubomíra Závodného s jeho kolektívom do jedného radu s Jeanom Nouvelom a Remom Koolhasom, čo vzbudzuje, mierne povedané, podozrenie, najmä, keď sa vzápätí argumentuje skulptívnosťou a súčasne si potľapká po vlastnom pleci ako stúpenec tej Závodného architektúry, ktorú reprezentujú Tatra-centrum a *Atrium*. Tieto slová natoľko oslepili Petra Žalmana, že uvažuje o podobnosti oboch stavieb. Dnes môžu *Atrium* obdivovať tak Bratislavčania a návštevníci tohto mesta, ale súčasne aj Viedenchania na kontroverznej výstave slovenskej architektúry 20. storočia *Impulzy a reflexie*.

O čom je teda *Atrium*? Dá sa v tejto spleti nadšenia a miernej skepsy, zaradení do smerov a prúdov, autorských a kritických komentárov vypovedať niečo o hodnote tejto stavby vzhľadom na jej ambície byť alebo nebyť architektúrou, alebo len možno opakovať a rozmieňať na drobné pseudokánonické textíky, ako je to na Slovensku zvykom?

Atrium chce byť o kontexte. A to nielen o nejakom aktuálnom. V sprievodnom texte pod názvom *Výstavné nábytkové štúdio*, ktorý uverejnilo Fórum architektúry v dvanástom čísle z roku 2002, sa Ľubomír Závodný, pokúša situovať novostavbu nielen medzi bratislavské mosty, Sad Janka Kráľa, Einsteinovu ulicu a železničnú trať, ale dokonca medzi Jantárovú a Panónskú cestu s historickými obchodnými konotáciami. Matúš Dulla si všíma, že *Atrium* vyrastá na mieste, na ktorom v socialistických urbanistických víziách Petržalky malo stáť centrum občianskej vybavenosti. Práca s takýmto vrstevnatým komplexom sa však nepremietla do generovania tvaru. Závodný nepracoval s pôvodnými trasami obchodných ciest, ani s historickými urbanistickými plánmi Bratislavy, aj keď o nich nesporne vedel. Hmoty a priestory nábytkového štúdia nevznikajú zložitými superpozíciami máp, napriek tomu na kontext reagujú. Odpovedajú na aktuálne vektory procesov, ktoré utvárajú fyzický kontext. *Atrium* vzniká v štrbine medzi dvoma charakterom odlišnými dopravnými komunikáciami, ktoré sa už rozširujú, alebo plánujú rozširovať. Tretím pohybom, ktorý ovplyvnil tvarovanie, je opäť



komunikácia: tentoraz chodcov a návštevníkov, ale aj zamestnancov a zásobovania. Pokiaľ prvé dva procesy rozhodujú o líniovom, takmer aerodynamickom tvare hmoty, tretí ho dvíha na terén a súčasne ešte vytáča, pretože požaduje miesto pre zapustené parkovacie podlažie a parkovacie plochy a chodníky popri objekte. *Atrium* však reaguje aj na aktuálny architektonický kontext, ktorý doposiaľ neujasnenými a individuálnymi krokmi potvrdzoval rozbitosť a heterogénnosť. V tejto reakcii možno sledovať už istú tradíciu. Heterogénny kontext námestia, dopravnej tepny, historickej mestskej štruktúry i solitéru mal pred sebou Ľubomír Závodný aj v prípade Tatracentra. Jeho odpoveď bola vtedy kontextuálne paradoxná: kontext potvrdzujúca i porušujúca, aby ho vzápätí nastolila. Kontext potvrdzujúca bola napríklad hra s meniacimi sa fasádami ako aj s celostnosťou a delením hmoty. Ako porušenie kontextu, voči ktorému sa však bránil architekt, bolo vnímané naddimenzovanie mierky. Toto zámerné nadsadenie monumentálnej horizontálnej hmoty však bolo autorskou odpoveďou na heterogénny charakter, ktorá nanovo definovala jeho ťažiskové komunikačné významy oproti zhromažďovacím. Určité analógie možno sledovať aj v prípade *Atria*. Vzhľadom na drobné architektúry, roztrúsené pozdĺž tepny vonkajšieho okruhu, pôsobí budova nábytkového štúdia monumentálne. Ale to je, zdá sa, jediná správna mierka v tomto aktuálnom dopravnom kontexte. Jeho rozličným významom zodpovedajú rozličné fasády. Spojenie medzi oboma riešeniami je autocitácia lamelového fragmentu z Tatracentra, vloženého do vlnkového tvaru obchodu, ako odlišná funkcia. To, čo sa číta ako uzavretosť južnej fasády a otvorenosť severnej, možno interpretovať aj ako významovú segregáciu nákladnej, kontajnerovej, železničnej prepravy voči osobnej i nákladnej automobilovej doprave. V logike takýchto odpovedí sa objaví aj iná logika,

ktorá kladie skôr otázky. Tak je to napríklad v súvislosti s otvorenosťou administratívy a schodísk na južnej strane. Pokiaľ pri vloženej funkcii pôsobí toto porušenie významovej segregácie celkom prirodzene, v prípade schodiskovej komunikácie sa ocitáme v dileme, či máme uprednostniť osobnú prepravu zo severnej fasády alebo trvať na jednote uzavretosti a kontajnerovosti, ktorá však protirečí logike funkčnej čitateľnosti a psychohygieny.

Atrium kultivuje model špirálovitého, rampového obchodného domu, ako ho poznáme z niektorých známych alebo menej známych návrhov – manifestov avantgardy, napr. Friedricha Kieslera. Pokiaľ v Kieslerovom prípade išlo o mrakodrap so špirálou obchodných plôch po obvode a s komunikačným jadrom v strede špirály, v *Atriu*, ktoré je pokusom o horizontálny mrakodrap, je špirála obchodnou, ale aj kontinuálne nepriechodnou plochou pešou rampou, ktorá zasa nie je obchodom. Vertikálne komunikačné jadro je umiestnené mimostredne a symetricky sa rozdvaja, prerušuje plynulosť špirály. Štrbina stredy tak ostáva vyprázdnená a nepomenovaná. Nevie, či unesie meno atria, skôr zohráva úlohu v systéme štrbín celej stavby. Špirálovitý systém usporiadania zodpovedá esovitému tvaru objektu a predstavuje jeden z možných systémov obsadzovania atypických tvarov. Je veľkou prednosťou tejto Závodného stavby, že nepodľahol stereotypom ekonomickej podlažnosti, ktorú ponúkal skeletový systém, ale zvolil taký priestorový systém, ktorý je logickým dopovedaním pohybov formujúcich stavbu. Intervenciu skeletového modulu však stále cítiť v asymetricko – symetrickom rytme 3:4:4, resp. v rozložení predajných plôch na dve menšie v strede a dve väčšie na koncoch. Ich poloha definuje aj stupeň variability, ktorej napomáhajú vysunuté, zavesené kontajnery na severnej strane fasády v druhom a treťom podlaží.

Atrium je o veľkých plochách a štrbinách. *Atrium* funguje zo severnej strany ako veľkoplášna obrazovka, hoci nemá vlastnú hrúbku a neutvára vlastné obrazy. Je naopak transparentným rastrom, ktorého obrazmi sú vystavované tovary a ľudia putujúci obchodom, s odlišnými kontrastmi a jasom počas dňa a v noci. Severná plocha získava vlastnú hrúbku len materiálom a statickým, nehybným nápisom, južná plocha je reliéfná a v konštruktivistickom duchu zviditeľňuje tému úzkych štrbín medzi kontajnermi. Celá budova totiž vyrastá v štrbine, je odsadená od zeme úzkou štrbinou, v jej jadre cudzopasí štrbina atria. To, čo sa na prvý pohľad môže javiť ako dadaistické spojenie Kolhaasa a MVRDV, je hrou veľkých plôch a štrbín, panorám a priezorov vytvárajúcich klipový charakter tejto stavby.

Atypickosť tvaru, skrytá i zjavná hra plôch a štrbín prezrádzajú v Ľubomírovi Závodnom architekta, ktorý verí tomu, že architektonické gesto dokáže definovať kontext, vybrať optimálne usporiadanie vzhľadom na obmedzené podmienky, poskytnúť zážitkový svet usporiadaním foriem a priestorov. Úsilie o priemyselný charakter objektu, o jeho *jednoduchosť výrazu, až utilitárnosť v prejave* akoby prebúdza svedomie uskromňujúceho gesta. Tieto dve tendencie charakterizujú aktuálny stav Závodného poetiky. *Za zrelým a neváhavým spojením*, reprezentatívnu figúrou, odvážnym gestom sa skrývajú otázky o zodpovednosti architekta. Niektoré z nich podporujú architektúru. Napríklad priemyselný charakter možno nesporne čítať aj ako odraz periférie. Ale súčasne aj ako úvahu o jemnom a krehkom balansovaní medzi stavbou a architektúrou, medzi autorom ako suverénom a medzi ne-architektom, odovzdávajúcim svoje kompetencie nadindividuálnym rozhodnutiam. *Atrium* sa takto zapája do diskusie o nevyhnutnej nadbytočnosti a nadbytočnej nevyhnutnosti, a preto je v našich pomeroch výnimočným činom.

Marian Zervan

O napísaných knihách

PETER BILÝ: VZBURA ANJELOV

Slovenský spisovateľ, Bratislava 2005

Jeden z mála mužských priateľov protagonistu prozaického debutu Petra Bilého *Démon svätosti* (2004), Gerardo, je presvedčený o Pedrovej (inde Petrovej či Pietrovej) autorskej genialite: „*Spisovateľ, ktorý nepíše, pretože najlepšie diela sú práve tie, ktoré sa nepokazia tým, že sa hodia z autorovej mysle na papier. Spisovateľov nezaujíma literatúra. To, čo napíšu, je až druhoradá záležitosť. Podstata umelca je v jeho zameranosti na seba, v dobrodružnej púti vlastným egocentrizmom. Príbeh, štýl, syntax, umelecké prostriedky, to všetko slúži iba na zakrytie neuhasiteľnej túžby po potlesku. Vraj preto by Gerardo chcel byť mnou. Aspoň pre dojem, ktorý zo mňa okolie má: že sa nezaujímam o nič iné ako o seba. Si tvorcom, ktorý je posadnutý tvorením svojho ega? Najlepšia je tá kniha, ktorú nikdy nenapíšeš.*“ (s. 70). Odhliadnuc od fiktívnej, textovej situácie (ani samotnému Petrovi pomyselný potlesk či uznanie výlučne krásneho ženského publika nestačí a Gerardo je, našťastie, ironik), spisovateľ Peter Bílý román napísal a nečakane rýchlo, nielen v slovenskom vydavateľskom kontexte, naň aj nadviazal: po roku od vydania debutu vychádza jeho voľné pokračovanie, *Vzbura anjelov*. Okrem takmer identickej, len farebne diferencovanej obálky (dostatočne explicitná fotografia nahého ženského tela je na debute – vzhľadom na jeho sémantiku nemenej popisne – červeno-čierna, na druhom texte modro-čierna), spája obidva Bilého romány protagonista a prostredie Španielska, v ktorom sa Pedro (na radosť nejedného slovenského čitateľa) pohybuje. Španielsko a Taliansko nie sú v Bilého textoch stvárnené ako atraktívne domény cestovného ruchu, ani ako krajiny neobmedzených možností a krásnych snov protagonistu či potenciálneho prijímateľa. Bílý mohol byť pri písaní románov empirický: v Taliansku zložil dočasné rehoľné sľuby ako augustiánsky mních, no, ako sa ďalej dozvedáme z obálky, rehoľu opustil, zanechal štúdium filozofie v Ríme a odvtedy žije v Španielsku (škoda, že sa na obálkach obidvoch próz okrem týchto nesporne zaujímavých informácií neuvádzajú aj názvy Bilého troch básnických zbierok, z ktorých ma pred časom upútalo *Spomalené prítmie*). Azda vzhľadom na osobnú

skúsenosť autora je konfrontácia cudziny a domova v jeho prózach zložitá – Slovensko je miesto, kde by románový hrdina nevedel žiť, a to nielen kvôli problematickému vzťahu s rodičmi, avšak Taliansko a Španielsko sú iba prostriedkom na zachovanie istej anonymity. Domov v slovenskej literatúre už dávno nie sú tie známe ruky, na ktorých smieš plakať, avšak ani náručie krásnych cudzích žien neprináša románovému Petrovi pocit bezpečia, pokoja či šťastia. Ak navyše zlyháva samota ako útočisko („*Bol som sám, a hoci chodím do seba rád, mal som sa už plné zuby.*“ – s. 68, *Vzbura anjelov*), nemožno uvažovať o zjednodušenej priestorovej stratifikácii ani v jednom texte Bilého. Situácia protagonistu sa ďalej komplikuje faktorom jeho autorstva, pocity outsiderstva sú umocnené tým, že Pietro píše v jazyku, ktorému v jeho dočasnom bydlisku nemôže nikto rozumieť: „*Knižky! Knižky! Sú predsa napísané v slovenčine, vydané v Bratislave a distribuované iba po Prahu, kým ja žijem medzi Vigom a La Coruňou. Taký nezrozumiteľný menšinový jazyk.*“ – s. 150, *Démon svätosti*). Presuny z jednej krajiny do inej v obidvoch autorových textoch súvisia s elementárnym (seba)hľadaním, procesom, ktorý zostáva aj na konci druhého románu otvorený (čo, dúfam, neznamená ďalšiu časť – logie).

Ak modelovanie priestoru v Bilého románoch nie je prejavom citovanej *neuhasiteľnej túžby po potlesku*, t. j. nie je ústretovým autorským gestom voči čitateľovi, o iných zložkách tematickej výstavby v nich sa to povedať nedá. Od prvej strany prozaického debutu Petra Bilého (keď do lietadla vstúpi nie *ktovieako atraktívna*, no pre *situáciu* protagonistu potrebná čiernovlasá dievčina, ktorá – ako inak – úplne náhodou dostane miesto vedľa Pedra, vzápätí potratí a onedlho si zoberie Pedra za muža, čím sa konečne objasní jej nevyhnutnosť pre hrdinovu finančnú existenciu) až po záver druhého románu *Vzbura anjelov* (v ktorom sa Pedro vyzaluje prostitútku a tá sa mu celkom nezištne, povedzme ako *sestra, ktorú nikdy nemal*, ukáže v celej svojej nahej kráse) kreuje autor čitateľsky „vdáčné“ motívy. Hoci som pri čítaní debutu očakávala, že motív rehole bude pre autora dobrou príležitosťou na problematickú konfrontáciu telesnosti a duchovnosti, ba i hľadanie transcendentna, vzhľadom na štatút postavy mladého

Pedra, ktorý odíde od nasilu zharmonizovaných rodičov a s vedomím, že o Bohu nie je nutné písať prvoplánovo, som prijala fakt, že sa tak nestalo (t. j. istá povrchnosť k Petrovi presvedčivo patrí). V druhom románe však Bílý stvárnjuje motívy, ktoré sú iba lacným prostriedkom na upútanie čitateľa: mám na mysli najmä epizódu o Petrovom živote s dvomi lesbičkami, ktoré *kocúrka* vraj využili na svoje erotické hry, napokon, tak ako ho svojim spôsobom zneužili i ostatné ženy v románe (azda s výnimkou priateľky, tiež lesbičky, s ktorou je Pedro schopný komunikovať). Petrove fóbie zo ženskej telesnosti pôsobia v kontexte jeho nespočetných a s radosťou prerozprávanych mileneckých avantúr iste nechcene komicky: „Náhle ma však pochyť úzkosť, o ktorej jej nikdy nerozprávam. Mám pocit, že som pod ňou bezbranný, a tak mi môže ublížiť. Fóbia, strach z krvílačnej ženskej telesnosti. Čo je horšie, spôsobuje mi to ešte väčšie fyzické vzrušenie. Paula, netušiaci nič o mojej hrôze, si ďalej užíva na bezvýhradne sa odovzdávajúcom tele. Bojím sa žien, a hoci sa mi to tajné utrpenie zdá u mňa ako čosi prirodzené, nerád im to priznávam.“ (s. 48 – 49). Ani zľahka pohodený joint na stolíku si nemožno nevšimnúť, každodenné Petrove fajčenie marihuany na firemnej toalete je opäť skôr prostriedkom na upútanie čitateľa než presvedčivou vzburou hrdinu voči pracovným stereotypom a kolegom. Potlesk davu vyvolá aj expresívny jazyk predovšetkým druhého románu Petra Bilého, ktorý súvisí s gestom rozhevaného mladého muža (bez akokoľvek možných alúzií na anglických autorov, pripomínajúci skôr expresionistický hnus Gejzu Vámoša): „Je zarážajúce, do akej miery vedia byť bastardi povahy sentimentálne. Tí, ktorí ani nemihnú okom, keď niekomu svojimi blchami znepríjemnia život v zamestnaní alebo ho o zamestnanie rovno pripravia, určite dokážu úprimne ťnúkať, keď zdochne niekto z ich rodinnej svorky, alebo

rehoť sa od šťastia, keď sa im narodí potomok, ktorý prinesie na svet ďalšie bastardi gény. To je na tých psoch, ktorí majú práve teraz stiahnuté chvosty, najhoršie: že sa ďalej rozmnožujú.“ (s. 23). Hoci Pedro predstavuje nonkonformného mladíka, zdá sa mi, že Bílý prekročil mieru únosnosti motívickej expresivity. V románe *Vzbura anjelov* mi neprekážajú vulgarizmy ani nadávky, no narážky na Osvienčim, akokoľvek mali byť prostriedkom kritiky konzumného spôsobu života, sú podľa môjho názoru absolútne nefunkčné (nehovoriac o mimoliterárnych kritériách, napríklad o etickosti), pars pro toto: „Do lietadla nastupujeme v zástupe, jeden za druhým. Akosi priveľmi symbolicky, ako s nadšením do osvienčimskej pece.“ (s. 109).

V porovnaní s debutom Petra Bilého *Démon svätosti* sa v druhej próze *Vzbura anjelov* zjednodušuje narácia: zatiaľ čo v prvom románe sa striedali naračné formy (všetky osoby jednotného čísla), čím sa posilnila nielen formálna, ale aj sémantická výstavba textu (er-formou sa napríklad naznačovala odcudzenosť Petra, a to aj vo vzťahu k vlastnej osobe); v románovom pokračovaní zodpovedá priama narácia v ich-forme osobnému, hyperkritickému postojú rozprávača – protagonistu voči svetu. V danom smere sa takisto mení hlavná postava: „Nie vždy som bol taký. Neveril som cudzím metaforám, flákal som sa vlastnou obraznosťou.“ (s. 56) – Peter začne pracovať a kvôli finančnému luxusu si dovoľí rebelovať len vo svojich predstavách. Konfrontácia jednotlivca so svetom pokračuje, hoci navonok sa zdá, že Peter sa asimiloval vonkajším požiadavkám, o to však vyznieva protagonista tragickjšie.

Peter Bílý napísal dva romány, v ktorých sa sympatická inakosť protagonistu premiena na drobné vo všetko zaplavujúcej, deklaratívnej kritike konzumu. Primerané, len čiastočne egocentrické gesto Bilého – básnika vystriedala prílišná ústretovosť Bilého – prozai-

Pátrač v krajine nezvestných

IGOR HOCHEL: UTKANÉ Z VLASOV

Q111, Bratislava 2005

Igor Hochel je známy predovšetkým ako literárny kritik a v univerzitnom prostredí aj ako literárny vedec. V poslednom období svoje písanie o literatúre sumarizoval – vyšiel mu výber z kritik *Dotyky, sondy, postoje* (2003) a monografia *Príbeh ako princíp, Ladislav Ballek* (2005). Od debutu *Strom pred domom* (1979) je však I. Hochel v našej literatúre prítomný aj ako básnik. Najnovšia zbierka *Utkané z vlasov*, jeho v poradí šiesta lyrická knižka, potvrdzuje nenáhodnosť a cielavedomosť autorovho básnického úsilia.

Ak sa v súvislosti s poéziou I. Hochela povedalo, že v jej popredí je reflektovanie ľudskej situácie, platí to aj pre jeho novú zbierku. Autorovi v nej nejde ani tak o reflektovanie osobnej situácie, ako situácie ľudského rodu. Tým básnik nadväzuje na tradíciu modernej slovenskej poézie 60. rokov minulého storočia. V prvej časti zbierky *keď nám horí v studniach* má ústredné postavenie motív násilia s dominujúcimi dejinými konkretizáciami holokaust a vojenské ťaženie v mene viery. Básnik exponuje dilematické situácie jednotlivca, a hľadajúc dôstojnú alternatívu pre človeka, predstava-

je sa ako dôsledný odporca násilia. V situácii krajného ohrozenia subjektu je mu alternatívou jeho mlčanie. V básni *Výlomok (z dejín nájazdov)* si autor medzi účastníkmi skončeného krvavého boja všima tých, „čo nesúhlasili / ale zúčastnili sa“, a teraz „v prítmi hladia psov / aby sa utišili“.

V druhej časti knihy *iba dotyk* sa k slovu dostáva objavne nasvecovaný motív smrti. V prvých troch uvoľnene štylizovaných básňach sa nám predstavuje personifikovaná smrť ako „dobromyseľná“ (v ironickom videní) a „zaskočená“ ľudským správaním – vitálnosťou, spokojnosťou a „výbuchom“, ktorý je dielom ľudí. Básňou *identifikovaná mŕtvola* vstupuje do autorovej poézie ironia odkrývajúca naše filisterstvo.

Tretia časť *duša prstami prevráva* je motivicky rôznorodá. Preniká do nej subjektívna problematika. Dôležité je tu ujasňovanie si vzťahu muža a ženy poznačeného uplynutým časom. Autorovo videnie vzťahu je neidealizované, charakterizuje ho báseň s nezvyčajnou optikou nadpísaná troma hviezdikami: „nikdy / sa nevrátim / na to isté miesto // pohol sa kameň / spadol list z obločnice na zem / pribudlo vrások / na asfalte ulíc // kým som blúdil / v zarosenej izbe / tvojho srdca // ale veci sa nezmenili / natoľko / aby som nevedel / že som tu už bol (láska)“. V básni *ideme* zaujme gnómické vyjadrenie vzťahu: „ideme: možno cestou nikam / ideme ale dvaja“. Niektoré básne tejto časti sú založené na úsilí o prekonanie hraníc konvenčného chápania priestoru a vecí. V záverečnej básni *v údolí (trampské etudy)*, ktorá motivicky čiastočne predznamenáva dlhšiu skladbu *pátrači (v krajine nezvestných)*, tvoriacu štvrtú časť zbierky, sa Igor Hochel usiluje o prienik do prírodného bytia a o porozumenie jeho významom, pričom dosahuje značnú mieru výrazovej kondenzovanosti.

Skladba *pátrači (v krajine nezvestných)* vznikla dávnejšie (bibliofilsky vyšla už roku 1995), ale tvorí organickú súčasť a vyvrcholenie zbierky. V rozličných významových kontextoch sa v nej refrénovo opakujú verše „kde sú tí stratení?“ a „pátrači musia ísť“. Báseň

vyrastá z vedomia mravného záväzku človeka voči ľudským druhom a nadobúda metafyzické rozmery. Je implicitnou oslavou pátračov po ľudských stratencoch (národoch, skupinách, jednotlivcoch) v rozličnom čase a priestore. Pátrač je aj sám lyrický subjekt – básnik, on je ten, kto kladie otázku a spolu s inými sa vydáva na cestu za stratenými.

Zbierku Igora Hochela netvorí básne jednej modulácie. Pozornosť vzbudzuje okruh básní s historickými motívmi, ktoré niekedy majú apokryfický ráz. Historizmus získava symbolické rozmery a má aj platnosť objektivizačného postupu. Na Hochelovej poézii sa podpisuje práca mysle, čo súvisí s tým, že v básni mu ide o poznanie. Intelektuálnosť sa prejavuje už vo využívaní pojmového slovníka (lexéma, semiotický, existenciálny, vedomie, nevedomie a i.). V tejto zbierke intelektuálnosť básnika nevedie k abstraktnej zakuklenosti. Nemenej dôležitá ako myšlienkovosť je preňho vízia. Pri vízii spravidla nezostáva, zvyčajne ju ešte intelektuálne reflektuje. Autor sa vie vyjadriť lapidárne (i aforisticky), účinne pracuje s kontrastom, s oxymorickosťou, vie objavne spojiť konkréta a abstraktá na základe jedného spoločného významu (napr. významu *ostrosť* v básni *z dejín hladania*: „nezdvihnem zbraň na obranu viery / vraví mních / aby som neotupil ostrosť presvedčenia“), vie rozpracovať detail, vie sa vrátiť k motívu a pôsobivo ho spracovať novým spôsobom, vie napísať nekonvenčnú báseň na takú básnicku exploatovanú tému, ako sú ruky, vie (po Lacovi Novomeskom – *Pieseň o pohrebe samovraha*, Miroslavovi Válkovi – *Sluch* či Jánovi Stachovi) vytvoriť umelecky presvedčivé verše na princípe zosilenej sonórnosti – mám na mysli báseň o sluchovo hypersenzitívnom mužovi (*akoby*) *inscenácia*... Jedna báseň druhú myšlienково rozvíja, osvetľuje problém z inej strany. Igor Hochel vcelku drží báseň pevne v rukách, svoju poéziu má pod kontrolou, jeho zbierka ako celok vyniká súdržnosťou. Básnik výrazne posilnil tú polohu svojej tvorby, ktorá dbá na účinnosť básne. Azda najďalej v tomto smere zašiel v záverečnej skladbe, ktorá má všetky predpoklady na to, aby si ju objavili

Kolektívna šibnutosť

BALLA: DE LA CRUZ

Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2005

Ballová najnovšia, v poradí už šiesta kniha na prvý pohľad vyvoláva dojem autorovej vypísanosti, akejsi únavy, alebo jednoducho nechote „trápiť sa“ s textom v takej miere, ako to bolo v predošlých zbierkach. Vidieť to na skracovaní rozsahu poviedok, približujúcich sa rozsahom i obsahom k mikropoviedkam Kornela

Földváriho, Laca Keratu, či z mladších autorov Mareka Vadasa.

Tieto mikropoviedky, ktorých rozsah mnohokrát nepresahuje jednu stranu, majú naoko charakter bleskového záznamu, rýchleho náčrtu myšlienky, ktorá autorovi akoby momentálne preletela hlavou vyvolávajúc dojem vytrhnutých stránok z autorského denníka, či

záznamníka nápadov, ktoré nie je potrebné ďalej rozvádzať do podoby dlhšieho epického textu. Bleskovosť, náhodnosť, asociatívnosť je však opäť zdanlivá, pretože za „neupravenosťou“ textu sa, asi ako vždy u tohto autora, skrýva riadny kus práce, namáhavého hľadania tých správnych slov a absurdné vyústenie, ktoré vlastne nie je pointou, ale len „suchopárnym“ skonštatovaním daného stavu. Toto skonštatovanie však vynáša na povrch a usúvzťažňuje do celistvej podoby to, čo doteraz vyzeralo ako nepodstatný a náhodný detail.

Mikropovedky sa však striedajú s textami, na aké sme u Ballu zvyknutí. Žiadneho „ballova“ neprekvapí ani inventár tém, ani použité rozprávačské postupy a už vôbec nie všade prítomná okoreňujúca ironia.

Prekvapíť môžu malé odchýlky od doterajšieho tematického poľa a jednou z nich je akési zintímnenie poviedok, častejšie tematizovanie rodinno-partnerských vzťahov, na čo poukazujú i názvy niektorých poviedok: Pred rozhodom, Vzťah, Rodina a podobne. Ako to však u Ballu býva, aj tieto názvy sú často zavádzajúce. Všelijakých odkundesov náhodne sa stretávajúcích na ulici síce nahradili seriózne partnerské vzťahy, no pod serióznosťou vzťahov možno myslieť len vzťahy potvrdené sobášnym listom, či spoločnú domácnosť ako priestor stretávania sa stále cudzích ľudí. Paradox spočíva v tom, že postavy z novej zbierky *De la Cruz* síce žijú v „serióznych, usporiadaných“ partnerských vzťahoch, ale nepokoj, osamelosť, skepsa ostávajú a ich prežívanie vo dvojici je o to absurdnejšie, ústiace do typicky ballovských úvah, napríklad o potrebnosti partnera: „partnera či partnerku potrebuje človek na to, aby mu mal kto zapnúť retiazku na krku, a retiazku potrebuje, aby nejakého partnera či partnerku získal“ (s. 11). Podobne je to s postavou spisovateľa z poviedky *Ruky*, ktorému predavačka odmietla predáť zapaľovač pre ženu z dôvodu, že ani on, ani zapaľovač nie je pre ženu vhodný.

Téma rodiny je okrem iného úzko prepojená s tematizovaním večného kolobehu života, v ktorom „ona čoskoro opustí teba kvôli inému. Ale ten ju potom, pravdaže, opustí. To je kolobeh sveta. Všetko, čo urobila ona živým tvorom, urobila neskôr živé tvory jej“ (s. 32). Ballov kolobeh sveta je tak založený na striedaní partnerov, na opakovaní rodičovských chýb svojimi potomkami a na stereotypnosti každodenného života spojenej so skeptickou otázkou, či človek naozaj potrebuje poznávať iný svet, povedzme inú ulicu, alebo je lepšie zostať ukrytý v ulite vlastnej neschopnosti, sebaklamy, uniformity. Uniformnými sú najmä ženské postavy. Ukázkovým príkladom je poviedka *Blízke duše*, ktorej protagonistkou je Mira, bytosť „š špecificky unifikovanými cieľmi a túžbami“ (s.106), ktorá chce dosiahnuť len to, čo dosiahli jej rovesníčky -

„manželstvo, deti, všetko podľa dávno známeho vzorca. Ide o naplnenie veľkého sna o konvencii“ (s. 106).

Podobne je ironizovaná existencia rodiny, ktorá „nemôže existovať bez donucovania a neslobody, (...), niekedy sa treba vzdať individuálnej túžby v prospech celku“ (s. 44), lenže v Ballových „rodinách“ táto obeť nie je smerovaním k nejakému všeobecnému, alebo aspoň súkromnému prospechu, ale ironizovaním vžitých tradícií.

Na jednej strane normalita, konformita, unifikácia: ľuďom sa premieta v hlavách jedine to, čo *videli včera v televízii* a čo *zažili v stereotypných posteliach*, na druhej strane odmietanie všetkého normálneho, napríklad čistého odevu, serióznej práce. Ballovým postavám sa nedarí nič - ani úsilie o originalitu ani dosiahnutie konvencie. Ostávajú outsidermi, pretože aj splnenie vlastných túžob vyúsťuje do skepsy, rezignácie. Kruh sa uzatvára a to v rámci pravidiel Ballovej poetiky, Ballovo večného kolobehu sveta, kolektívnej šibnutosti, v ktorej ťažko „diagnostikovať šialenstvo, keď všetci sú šialení“ (s. 10).

Z toho dôvodu aj Ballov tematický posun k partnersko-rodinným vzťahom má príchut trpkéj ironie plynúcej zo žitia života na cudzí účet, z naplnenia cudzích zámerov, zo života *v područí nediel, i pondelkov, i všetkých nasledujúcich dní*.

„Skepsa, nuda, smútok, zatrpknutosť“ (s. 22) sú motívy prenášané zo zbierky do zbierky a zostávajú permanentnou „batožinou“ nielen Ballovo hrdinu z poviedky *Predstav si*, ale i neodmysliteľnou súčasťou autorovho písania. Hrdinom poviedok aj naďalej ostáva nehrdinský outsider, smoliar, smiešna figúra menejcennosti, ktorej menejcennosť plynie z vlastného sebaponížovania a sebanalizovania. Balla opätovne prináša na scénu postavy obmedzené svojou povahou, ale i vonkajšími okolnosťami, ktoré však znútorňuje tým, že slabošstvo, spoločenskú vydedenosť vykresľuje ako neschopnosť a nechotu postavy čeliť týmto okolnostiam, preto konanie postáv ani nemôže vyvolávať súcit, ktorý by za normálnych okolností vyvolal. Fyzická *mľandravosť vikendového pajáca* vyvolá skôr zhnusenie a jeho neschopnosť rázne konať, spojená s vyžívaním sa vo vlastnom zúfalstve, slabošstve a sladkej nevedomosti vyvoláva tiež viac výsmech, než sympatizovanie, pretože nad povahou a konaním postáv drží „ochrannú ruku“ autor nedovoľujúci postavám ani to, aby aspoň „*trpeli exkluzívnymi chorobami*“ (s. 39).

Ballove postavy raďšej žijú v sebaklame pomáhajúcom prekonať vlastnú menejcennosť, pričom každý pokus o osudovozvratné konanie končí odchodom „do vlastného vyfantazirovaného sveta“ (s. 59).

Iným posunom novej zbierky je ústup píšeceho subjektu, ktorý nahrádza bližšie nešpecifikovaný rozprávač, voyager pozorujúci rôzne úchylnosti, ktoré však autor

pretransformováva na tie najkaždodennejšie všednosti a samozrejmosti. Aj keď texty strácajú suverenitu, ktorú v predošlých textoch autor dosahoval pomocou aktualizovania písuceho subjektu, ani nové, na prvý pohľad akoby „klasickejšie“, príbehovejšie poviedky nestrácajú svoju svojbytnosť. Len Ballova práca je rafinovanejšia, tematizovanie práve prebiehajúceho aktu písania, či priznaného autorského budovania textu je viac ukryté a odhaľované len akoby mimochodom, náhodou, zdanlivým nedopatrením.

Intelektuálne vyspelý a sčítaný píšuci subjekt autor nahrádza tým, že čítanie známych literárnych textov vsúva svojim vyslovene neintelektuálnym postavám, ktorých prízemnosť a nízka vzdelanostná úroveň spôsobuje (tragi)komický interpretačný posun. Balla dáva čítať Slobodov Rozum postavu, ktorá ani nevie „dokončiť sľubne sa rozvíjajúcu vetu“ (s. 40), ktorej najintímnejším svetom je dvor „po ktorom sa promenádujú pochudnuté kurence“ (s. 40) a ktorá by mohla byť „fascinujúcou kladnou postavou, hrdinom“ (s. 42) budovateľského románu. „To by si z neho kdejaký ironik

nerobil piču“ (s. 42). Čo už, keď Balla text buduje tak, aby si ju robil mohol...

S Ballovou iróniou je už akosi nevyhnutne spojená sebaíronia, ktorá opätovne mieri na vlastné písanie, či na sociálny status spisovateľa, „do ktorého si možno utrieť špinavé topánky“ (s. 17), ktorý ani tentoraz nehovorí o „niečom zásadnejšom, o niečom dôležitejšom“ (s. 79), z čoho opätovne možno vycítiť pesimistickú nótu, že niet o čom písať, lebo všetko už bolo napísané, významy „podľahli skaze“ (s. 14), no spisovateľ potrebuje mať stále pocit priekopníctva. Preto časté tematizovanie každodenného kolobehu života je spojené s tematizovaním neúspešnej pozície spisovateľa, ktorého tvorivé muky plynú z obavy, či život zasvätený literárnej tvorbe mal zmysel.

Sebareflexia vlastnej tvorby má často charakter vylievania si zlosti, sebavýsmechu, či gesta odháňajúceho čitateľov (napr. varovanie menej prezieravých čitateľov).

No nepodarilo sa, aspoň v mojom prípade nie, pretože nielen Stanislava do Ballovéj tvorby vkladá určité

Vonkajšie a vnútorné dejiny formovania filmového rukopisu Juraja Jakubiska

**PETER MICHALOVIČ, VLASTIMIL ZUSKA:
JURAJ JAKUBISKO**

Slovenský filmový ústav, Bratislava 2005

Knihu s názvom *Juraj Jakubisko* napísali dvaja významní súčasní filozofi a estetici, ktorých záujem o umenie však nikdy nebol abstraktný a špekulatívny, ale naopak vychádzal z naliehavého úsilia o porozumenie konkrétnym dielam či umeleckým textom. V súvislosti s tým už dlhšie neprekvapuje, že obaja autori delia svoju prácu medzi všeobecnú estetiku a špeciálne estetiky a teórie vizuálneho a filmového umenia. Takáto inšpiratívna podvojnásť sa prejavuje v prípade Petra Michaloviča a Vlastimila Zusku aj v tom, že obaja majú za sebou množstvo textov zo všeobecnej estetiky, v ktorých tematizovali aktuálne problémy vzťahu obrazu a slova, mimezis, fikcie a distancie, metafory a jej temporality na pozadí štrukturalizmu, fenomenológie i existencializmu, postštrukturalizmu, semiotiky a naratológie. Vždy však s konkrétnymi príkladmi aplikácie, dokonca metodikami interpretácie, ako aj celým radom interpretácií diela či diel, v ktorých naopak nikdy nechýbali zovšeobecnené estetické a teoretické digresie s takmer osamostatňujúcimi ambíciami. Afinita prístupov, spoločný hlboký záujem o film, v oboch prípadoch deklarovaný aj inštitu-

cionálne, spôsobili, že sa obaja autori už neraz stretli na spoločných podujatiach, v ktorých sa spomínalo aj meno Juraja Jakubiska ako predznamenanie možných intenzívnejších autorských interferencií. Mám teraz na mysli predovšetkým participáciu na publikácii *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka* z roku 2000.

Ich spoločná monografia nie je preto pre odborné kruhy až takým veľkým prevkapaním rovnako ako výber jej ústrednej témy a metodologickej inštrukcie. Poetika Jakubiskových filmov akoby vychádzala v ústrety ich teoretickým záujmom, prekrývajúcim sa interpretačným horizontom a vyvolávala potrebu aplikácií, ústretočných overovaní, modifikácií a zároveň vyzývala k interpretácii. Metodologická inštrukcia formulovaná do troch dimenzií: vzťah obrazu a slova, štrukturalný a semiotický výskum obrazu a sústreďenie sa na rytmus a temporalitu zasa odhaľuje bádateľskú pripravenosť, spoločnú kultúrnu encyklopédiu zdvojeného interpretátora.

Napriek tomu titul ich spoločnej práce vyvoláva určité očakávania, koncentrované do požiadaviek úplnosti v popise diela, životných osudov, spojené s katalógom doterajšej tvorby a chronológiou životných

faktov, ktoré z perspektívy titulu v knihe absentujú. Peter Michalovič a Vlastimil Zuska hneď v úvode však takéto očakávania vyvracajú, pričom sa usilujú z prvotných možných čitateľských sklamaní vyťažiť maximum pre svoje zámery. Z napätí medzi očakávaniami vyvolanými titulom bez ďalšieho komentára a ich deklaráciami, že nepíšu ani klasickú biografriu, ani nepopisujú kompletný neuzavretý korpus Jakubiskovho diela vyrastá predovšetkým vnútorná asymetrická stavba práce: je hybridom medzi stručnou biografiou s prehľadom filmov a ocenení (s. 3 – 8) a interpretáciou diela s cieľom rekonštruovať autorské stratégie v diele (s. 9 – 89), pričom druhá časť sa člení na kapitoly a podkapitoly, ktoré zohľadňujú chronológiu vonkajších dejín a súčasne vyzdvihujú vnútorné dejiny formovania filmového rukopisu Juraja Jakubiska podľa vzorca: predhistória (hľadanie rukopisu), vznik imanencie (zlatá éra), vonkajšie, rušivé vplyvy (tvorba v časoch obmedzených možností), nastoľovanie rovnováhy (potvrzovanie identity rukopisu), možné otváranie rukopisu novým podnetom (tvorba v časoch vlády ilúzie neobmedzených možností). V každej zo siedmich kapitol a ich podkapitolách sa objavuje vpád externých dejín jednak vtedy, keď je legítimizovaný dielom, premenami či modifikáciami rukopisu, ale s kompozičnou pravidelnosťou na konci každej interpretácie vybraných filmov ako rekapitulácia ocenení alebo autorského samohodnotenia (chýba iba v jedinom prípade po filme *Sedím na konári a je mi dobre*), pričom tento druhý prípad prináša viacero zdvojení a oživuje očakávania klasickéj monografie a napätia medzi týmto žánrom a monografiou autora prítomného skôr vo filmovom rukopise ako v konkrétnych životných situáciách. Zo spomínaného prvotného napätia sa odvíja aj celý rad odvodených tenzií. Jednou zo základných, určujúcich pôdorys výkladu jednotlivých kapitol a podkapitol je protiklad vonkajšieho kontextu (od politiky, kultúry až po svetový film, či národné kinematografie) a intertextuality, pomenúvaného autormi aj ako uzatvárajúci a otvárajúci kontext. Ten umožňuje vidieť dielo nie optikou vonkajších vplyvov, ale ako križovatku rozmanitých stratégií riešenia spoločných problémov a súčasne otvára imanentnú logiku kauzality zvratom, osciláciami, odbočeniami.

Pokiaľ z celkovej stavby možno čítať štrukturalistické východiská (oddelenie vonkajších a vnútorných dejín), potom z vnútornej výstavby kapitol najvýraznejšie presvitá postštrukturalistická výbava. Prepojenie týchto dvoch orientácií je zabezpečené témami metodologickej inštrukcie, ktoré sú jednak osnou vnútorných dejín, ale aj vhodným terénom intertextuality v dvojakom zmysle: z hľadiska medzidruhového a medžiánrového ako aj z aspektu presahov mimo viac menej očakávané i menej

predvídateľné teoretické pozície oboch spoluautorov. Intenzity prepojení týchto troch rovín, vrstiev, či rezov nie sú raz a navždy dané, naopak menia sa od kapitole ku kapitole, takže vnútri týchto útvarov zrastajú niekedy organicky, inokedy sa niektoré z nich majú tendenciu osamostatniť. Práve charakter prepojení určuje vnútorný rytmus výkladu Jakubiskovho filmového rukopisu.

Áké podoby autorskej signatúry Juraj Jakubisko takýto spôsob výkladu umožňuje odhaliť? Z genologického hľadiska by bolo možno odpovedať, že žánrovo rôznorodé: od dokumentov, cez filmové úvahy, šoty, etudy, capriccia, náznakov výchovných filmov, komédií rôznych typov, filmové muzikály, filmové drámy, poetické balady, rozprávky až po rozsiahle ságy. Za touto len zdanlivo ničím neohraničenou rôznorodosťou sa skrývajú predsa len koncentrické sily, na ktoré Peter Michalovič a Vlastimil Zuska poukazujú: jednak je to oscilácia okolo polarít dokumentárne a iné (iné je tu zástupný znak pre všetky horeuvedené žánre), ktorá prechádza všetkými filmami, niekedy utvorí vonkajší protiklad dvojice filmov jednej etapy, druhý raz dokonca dvoch etáp navzájom, inokedy protiklad časti vnútri jedného filmu až po dvojrastevnaté a viacvrstevnaté budovanie textov. Takúto vnútrofilmovú žánrovú heterogénnosť možno rozšíriť smerom k iným umeleckým druhom, čo umožňuje hovoriť o maliarskosti, hudobnosti, klipovosti a podobne. Z druhej strany žánrová hybridizácia v opozícii voči žánrovému purizmu zakladá možnosť premýšľania o žánrovej jednote či dokonca jedinečnosti. Z poetologického aspektu autori rovnako odhaľujú viacero poetík: realistickú, naturalistickú prerastajúcu do surrealizmu, magickorealistickú, grotesknú, apokalyptickú či cool estetickú, pričom takisto platí, že ich možno identifikovať nielen s konkrétnymi filmami či dokonca etapami tvorby, ale napriek tomu sú skôr pólmi, medzi ktorými diela oscilujú a len aktuálna prevaha jednej z nich určí výsledný charakter konkrétneho opusu.

Peter Michalovič a Vlastimil Zuska svojím výkladom dokazujú, že geneologická a poetologická hybridnosť so všetkými záhybmi, ktoré prináša, si vyžaduje celkom konkrétne postupy, z ktorých je vybudované konkrétne dielo i Jakubiskov filmový rukopis. Z hľadiska tých dimenzií, na ktoré nás navádza metodologická inštrukcia, by sme ich mohli popisovať ako pluralizáciu času, dejových línií, prevrstvovanie slova a obrazu, obrazov akcií, afekcií, kryštálov, kaligramatickosť, križenie banálnych a inovačných metafor, skrátka ako postupy neustále sa meniacej heterokozmizácie. Vysvetľovanie týchto postupov a ich účinkov na vnímateľa odkazuje často na všeobecno filozofickú a estetickú prípravu oboch spoluautorov, čo spôsobuje, že sa aj oni pohybujú v heterokozmickom svete so

všetkými dôsledkami, ktoré to prináša. Niekedy sa môže zdať výklad príkrátky, niekedy obširny, smerujúci k akejsi krátkej štúdií, nikdy však nie je náhodný alebo plytký. Explikácia, ktorá zaraďuje konkrétny postup pod niejakú filozofickú či estetickú kategóriu, niekedy

autorom postačuje, inokedy prinášajú ešte rad argumentov z iných disciplín. Čitateľ tak môže sledovať interpretáciu konkrétnych diel, rekonštruovať si ich metodiku a súčasne sa dozvedá najnovšie poznatky zo semiotiky, naratológie, teórie metafory. Musí však vyjsť s ulity vlastnej pohodlnosti a paralelne s monografiou

Účelnosť ako jednoznačné určenie pravdivosti

RUDOLF CARNAP: VÝZNAM A NEVYHNUTNOSŤ

Preložil Richard Cedza. Kalligram, Bratislava 2005)

V poslednom období sa čoraz v hojnejšom počte na našich knižných pulkoch objavujú knihy spájajúce problematiku semiotiky, logiky a filozofie. Filozofia jazyka, či ináč nazývaná aj analytická filozofia sa stala jednou z dominantných oblastí riešených akademickou spoločnosťou a je ňou už viac ako jedno storočie. Táto problematika jazyka je stále aktuálna a živá aj vďaka vydavateľstvu Kalligram, ktoré ju sprostredkovaná prostredníctvom kníh aj nášmu čitateľovi. Popri autoroch ako Saul Kripke, John L. Austin, Ludwig Wittgenstein, či Nobelovou cenou ovenčený Bertrand Russell nám edícia Filozofia do vrecka prináša aj dielo Rudolfa Carnapa *Význam a nevyhnutnosť*.

Rudolf Carnap vyštudoval matematiku, fyziku a filozofiu. Počas štúdia v Jene bol istý čas študentom otca analytickej filozofie Gottloba Fregeho. Filozofii jazyka a logike sa začal naplno venovať až po prvej svetovej vojne. Ako súkromný docent začal pôsobiť na Viedenskej univerzite, čo umožnilo, že stal pri vzniku a formovaní Viedenského krúžku. V našom geografickom priestore je o to význačnejší, že isté obdobie počas prvej Československej republiky, pôsobil ako pedagóg v Prahe na Nemeckej univerzite, kde sa dostal do kontaktu s pražským lingvistickým krúžkom.

Carnapova kniha *Význam a nevyhnutnosť* nie je len akousi spontánnou úvahou nad problémami sémantickej analýzy. V nej rozvíja túto problematiku a navrhuje v nej nahradiť dovtedajšie „Fregeho pojmy“, a to význam extenziou a zmysel intenziou. Extenziu chápe ako rozsah pojmu, teda množinu predmetov, ktoré sa naň vzťahujú. Intenziu zasa vníma ako akýsi obsah toho ktorého pojmu.

Tieto Carnapove sémantické zložky sú súčasťou aj popisných (deskriptívnych) výrazov. V takom prípade má extenzia podoby ako jednotlivina, ktorá je extenziou individuového popisu (deskripcie) výrazu, pričom tento výraz pomenúva. Pravdivostná hodnota je zasa extenziou vety a trieda príslušných individuí je extenziou predikátu (prísudku). Naopak, v prípade intenzie je intenziou individuového popisu (deskripcie) výrazu individuový pojem. Propozícia je intenziou vety. A intenziou

predikátu sú nakoniec vlastnosti a vzťahy.

Problémom tohto Carnapom uvedeného rozdelenia je istá nejasnosť pojmu intenzie oproti pojmu extenzie. Táto nejasnosť vyplýva z toho, že jeho nahradenie Fregeho pojmu zmyslu intenziou spolu nekorešponduje. Navyše, intenzie predikátov, ako sú vlastnosti, objektom priamo prislúchajú a vzťahy (relácie) možno identifikovať v rovine pôsobenia objektov. Oboje, vlastnosti aj vzťahy (relácie), patria do objektívneho sveta. Naopak, individuový pojem nemá, podľa Carnapa, priamy vzťah k objektu. V otázke propozície sa vyhýba priamej charakteristike.

Carnap sa v tejto časti knihy *Význam a nevyhnutnosť* snaží poukázať na fakt, že pri analýze významov si nevystačíme čisto s extenziami. Exitujú totiž výrazy, ktoré sa síce zhodujú v extenzii, ale rozchádzajú v intenzii. Preto je dôležité skúmať túto problematiku intenzií. Tu sa Carnap snaží upozorniť, že do úvahy je potrebné brať aj možné svety. Teda objekty, ktoré v realite neexistujú, ale existovať by mohli, napr., že ich môžeme nakresliť, či vymodelovať. Z tohto uhla pohľadu sa Carnapova intenzia javí ako zovšeobecnenie extenzie. Je to také zovšeobecnenie, ktoré počíta ako s reálnymi, tak aj možnými objektmi.

V tomto zmysle sa Carnapova intenzia javí nejasne. Avšak tejto nejasnosti intenzie nevenuje až takú dôležitosť ako by ju čitateľ, pre lepšie pochopenie, očakával. Príčinou je zrejme tá skutočnosť, že podstatnejším problémom, ktorý vidí Carnap, je konflikt rovnakej intenzie. Tento konflikt nastáva v prípade, že dva deskriptívne výrazy disponujú rovnakou intenziou.

Preto v tejto oblasti zavádza určenie pravdivostnej hodnoty týchto výrazov. Pri týchto výrazoch má zmysel pýtať sa, či sú pravdivé. Pre určenie pravdivosti používa tzv. L-pravdivosť, čiže logickú pravdivosť. Táto L-pravdivosť sa určuje na základe sémantických pravidiel. Čiže veta je L-pravdivá pri všetkých možných stanových opisoch. L-pravdivosť je pre vzťah medzi popisnými deskriptívnymi výrazmi dôležitý, pre určenie L-ekvivalencie, teda logickej ekvivalencie. Pri deskriptívnych výrazoch, kde je ekvivalencia L-pravdivá, teda výrazy sú L-ekvivalenté, dochádza k určeniu rovnakej intenzie tých-

to výrazov. Preto niektoré výrazy majú síce rovnakú extenziu, ale rozdielnu intenziu a niektoré zasa disponujú aj rovnakou intenziou. Extenzia je pritom, podľa Carnapa, vždy rovnaká. Carnap v týchto úvahách ide ďalej. Dokonca aj niektoré určité nepriame kontexty nazýva intenzionálnymi, pretože deskriptívny výraz môže byť nahradený koextenzionálnym výrazom.

Carnapov opis intenzií za pomoci L-pravdivosti a L-ekvivalencie sa však stal veľmi cenný pre neskoršie úvahy o sémantike, najmä modálnych logík. Carnap okrem tejto teórie, v tejto knihe, podrobuje kritike Willarda V. O. Quinea. Vyčíta mu najmä fakt, že v jazyku ontológie, ktorý sa pokúša zaviesť, absentujú práve extenzie. V tejto reakcii na Quinea navrhuje rozvinúť sémantické pravidlá jazykových systémov. Toto rozšírenie by sa malo, podľa Carnapa, uskutočniť za pomoci významových požiadaviek, resp. východiskových tvrdení, ktorých pravdivosť sa iba predpokladá. Tie by mali potom fixovať problematické intenzie deskriptívnych

výrazov. Avšak toto Carnapovo riešenie sa drží sémantického presvedčenia, ktoré uprednostňuje skôr účelovú jednoduchosť a účelnosť ako jednoznačné určenie pravdivosti.

Toto je dôsledok jediného problému knihy *Význam a nevyhnutnosť* a to nedostatočne vyjasneného pojmu intenzie. Táto nejasnosť je ešte silnejšia pri kontextoch, ktoré nie sú ani extenzionálne ani intenzionálne. Týmto kontextom navrhuje Carnap prisúdiť pojem intenzionálnej rovnakotvarosti (izomorfie).

Napriek tomuto problému ide o hodnotnú knihu. Hoci kniha používa filozofický a logický jazyk, veľmi dobre a ľahko sa číta. A to vďaka dobrému prekladu Richarda Cedza, pôsobiacemu na katedre logiky a metodológie vied FiF UK. Originálne texty filozofických úvah sú o čosi špecifickejšie, pretože autori používajú do značnej miery svoju terminológiu a formuláciu.

Kniha je naozaj dobrým a originálnym čítaním a pre laického čitateľa vhodným zasvätením do problematiky analytickej filozofie a sémantiky.

Hudba od Holana po Kainara

RADOMIL NOVÁK: HUDBA JAKO INSPIRACE POEZIE

Ostravská univerzita v Ostravě a nakladatelství Tilia,
Šenov u Ostravy, 2005

Vysokoškolský učiteľ z Katedry českého jazyka a literatúry s didaktikou Pedagogickej fakulty Ostravskej univerzity v Ostrave – Radomil Novák – sa popri pedagogickej činnosti systematicky venuje literárnej vede a muzikológii, o čom svedčia jeho doteraz publikované vedecké štúdie. V ostatných rokoch autor svoje bádateľské úsilie orientuje na možnosti interpretácie poézie z pohľadu vzájomných vzťahov medzi poéziou a hudbou, pričom v prezentovanej monografii zúžil svoj výskum na fenomén hudby ako inšpirácie pre poéziu. Sám autor v úvode monografie konštatuje, že jeho prvoradým úsilím bolo pochopiť, akú úlohu zohráva hudba v básnických textoch. Z pohľadu literárneho vedca, hudobníka či aktívneho recipienta hudby nazerá na vybrané básnické texty z hľadiska tematickej i motívickej štruktúry umeleckého diela a hľadá vonkajšie i vnútorné súvislosti medzi konkrétnym literárnym a hudobným umením vôbec. R. Novák prílika čitateľa aktuálnym výberom básnických textov, predovšetkým z modernej českej poézie 20. storočia, v ktorých sa hudobná inšpirácia javí „na prvni pohľad“ (s. 14). Aj keď sám autor považuje svoju publikáciu skôr za literárnoteoretickú a interpretačnú, literárnohistorické pohľady a umeleckoestetické kategórie sú jej pevnou základňou.

Monografia *Hudba jako inspirace poezie* koncepčne

pozostáva z dvoch ústredných častí: 1. *Kontury základních problémů*, v ktorej Radomil Novák v obrysoch predkladá spoločné umelecké kategórie a vzťahy v kontexte hudobného a slovesného umenia; 2. *Interpretační kapitoly*, ktoré sú zaujímavým interpretačným pohľadom na básnikov, ich umelecké texty a hudbu.

Prvú časť *Kontury základních problémů* autor uvádza výstižným citátom u umeleckej tvorby významného českého básnika Jaroslava Seiferta, v ktorom čitateľ nachádza významovú súvislosť aj so samotným názvom monografie, t. j. existenciou hudby a poézie ako javu i hodnoty a ich chápaním vo vývinových štádiách života. Aj nasledujúce dve podkapitoly autor uvádza podobnými vhodnými citátmi.

V prvej podkapitole *Poezie a hudba v historickém a estetickém kontextu* objasňuje Novák východiskové pojmy a vymedzuje vzťah medzi poéziou a hudbou z pohľadu historického i estetického, opierajúc sa o doterajšie názory literárnych a hudobných teoretikov, historikov a kritikov. Podnetne pôsobí autorova genéza hudby a literatúry, ako aj úvahy o ich symbióze. Z východiska – umeleckého i filozofického záujmu o hudbu a literatúru v staroveku sa autor posúva do prítomnosti, aby poukázal na súčasné sémantické a psychologicko-sémantické koncepcie či štrukturalistické metodológie výskumu v českom hudobnom a literárnovednom kon-

texte.

V druhej podkapitole *Zvuk jako společný fenomén hudby a poezie* sa autor tematicky pozastavuje pri fenoméne zvuku a komplexne analyzuje názory na zvukovú stránku básnického i hudobného diela v zmysle hudobnosti literatúry a literárnosti hudby. Podrobnejšie sa však zaoberá hudobnosťou veršov a melódiou v hudbe a predstavuje názory významných svetových jazykovedcov, literárnych i hudobných bádateľov k tejto problematike.

V tretej podkapitole *Tematizování hudby v poezii* významovo nadväzuje na predchádzajúcu podkapitolu a zamyšľa sa nad aktuálnou otázkou tematického prepojenia medzi hudbou a poéziou. Súčasne sa pozastavuje pri typickom príklade hudobnosti poézie a tematizovania hudbou v modernej českej poézii na prelome 19. a 20. storočia, v ktorej „se však setkáváme i s takovými skladbami, které mohou, ale nemusí být opatřeny hudebním názvem, a přesto náleží k těm básnickým strukturám, které jsou projektovány na hudebním principu. Zvlášť patrné je to u textů vystavěných na principu některé hudební formy“ (s. 36).

Štvrtú podkapitolu *Píseň jako médium lyrického vyjádření* môžeme vnímať ako autorovo zovšeobecnenie doterajšieho poznania o vzájomnom prepojení hudby a poézie, a to na konkrétnom literárnom i hudobnom žánri – piesni, pre ktorú je podľa Nováka príznačná „syntakticko-sémantická jednota hudby a textu“ (s. 41). Autor sa zároveň pozastavuje pri stratégii autora piesní i kompozícii piesňových textov.

Prvú kapitolu monografie Radomil Novák uzatvára výstižne pomenovanou podkapitolou *Shrnutí*, v ktorej teoretickú časť svojej knihy prehľadne zovšeobecňuje v jedenástich rovinách vzájomnej interakcie poézie a hudby.

Pragmatickejší charakter nadobúda druhá časť monografie *Hudba jako inspirace poezie*, v ktorej je pre Nováka ťažisková hudobnosť básnickej tvorby autorov českej modernej literatúry (A. Sova, V. Holan, J. Seifert, O. Mikulášek, J. Kainar). Hneď v jej prvej podkapitole s názvom *Poezie na hraně slov a tónu* sa autor inšpiruje hudobnosťou poézie českého básnika Antonína Sovu, korene ktorej nachádza už v jeho detstve. Novák považuje Sovu za vizuálneho i auditívneho básnika. V centre pozornosti je jeho básnická tvorba z prelomu 19. a 20. storočia. Chronologickým prierezom Sovovej poézie autor spozoroval v poetike básnika dynamický vývoj od impresionizmu k symbolizmu, pričom postavenie samotného básnika nachádza na priesečníku oboch umeleckých metód. Súčasne poukazuje na Sovovu stratégiu v básnickej tvorbe, ktorá sa presúva „k tématu, vítězí myšlenka nad symbolistní metodou, tzn. záměr spíše cítit hudbu a ne ji pouze vyvolávat

(zvukovou sugescí)“ (s. 80). Novák v tejto podkapitole okrem iného hľadá odpoveď na otázku, či si básnik Antonín Sova „vytvářel texty s tím, že si ve své práci s motivy uvědomoval hudební analogii“ (s. 62).

Génius – Osud – Hudba – Smrt je názov druhej podkapitoly, inšpirovanej kompozíciou básnického cyklu *Mozartiana* od Vladimíra Holana. Novák v nej súčasne približuje hudobnosť i dramatickosť Holanovej poézie, ktorej vznik súvisí s tragickým osudom hudobného génia W. A. Mozarta a jeho pobytom v Prahe. „Hudba je pro Holanovu poezii zcela zvláštní, polyfunkční kategorií vyjadřující přesah z roviny pozemské do roviny metafyzické“ (s. 91), konštatuje autor a interpretačné reflexie uzatvára slovami: „Mozartiana odrážejí duchovní spojení mezi básníkem a Mozartem, nadčasově zrcadlí tragiku osudů obou tvůrců, jejich vyvržení ze společnosti (bláznovství, rozervanost) a osamocení, neustálý zápas proti samotě a nicotě. Oba jsou hledači pravdy, věčných idejí jako trvalých a podstatných forem života, ... Ono hledání pravdy je spojeno s hudbou, která není jen poutem mezi skladatelem a básníkem, ale něčím, čím může člověk přesáhnout svou pozemskost a najít ospravedlnění pro svou další existenci. Hudbu zde můžeme vnímat jako paralelu poezie: obě umění představují pro své tvůrce útočiště, šťastné chvíle tvořivosti, mnohdy jediný smysl života a způsob sebevyjádření. Na druhé straně však také klam, zkázu a lhostejnost“ (s. 96).

V tretej podkapitole s názvom *Variace na mozartovské téma* Novák tematicky nadväzuje na predchádzajúcu podkapitolu a pozastavuje sa pri ďalšom významnom českom básnikovi Jaroslavovi Seifertovi. Interpretáciou vybraných básnických skladieb *Noční divertimento* (z cyklu *Býti básníkem*, 1983) a *Mozart v Praze* (1964) poukazuje na básnikovu inšpiráciu hudobným géniom W. A. Mozartom. Novák však nachádza aj ďalšie spoločné znaky medzi poéziou a hudbou, ako napr. výber básnickej formy rondo a divertimento, ktoré patrili v období klasicizmu k najobľúbenejším hudobným formám. Porovnávaním Mozartovej inšpirácie u dvoch vybraných básnikov – V. Holana a J. Seiferta identifikuje – Novák ich spoločný umelecký cieľ – „v obecně rovině překročit hranice slov“. Zároveň konštatuje, že jeho splnenie básnici dosiahli rôznymi spôsobmi: „Seifert je melodikem, pěvcem, jeho verše plynou harmonicky a hladce, neexperimentuje se slovem, postačují mu jeho vlastní 'hudební' kvality. Seifertova touha je spíš obrovským dychtěním přestat psát a začít 'zpívat', ... je lyrickým přáním a touhou vyzpívat 'všecky krásy světa', ... Holan patří spíše k meditativním 'filozofům' usilujícím o vytvoření svébytného, do jisté míry uzavřeného poetického světa. Touží po poezii a slovech, ... využívá zvukovou rovinu slov, nebojí se však experimentovat, vytváří novotvary

a *zabstraktnije slova ...*“ (s. 108).

Pri inšpirácii z moravského hudobného folklóru v básnickej tvorbe Oldřicha Mikuláška sa Novák pozastavuje v podkapitole *Zaumný zpěv*. V básnikovej poézii pozoruje vytváranie špecifickej individuálnej tradície, spočívajúcej v osobitnom využívaní hudby a hudobných motívov, ktoré sa viažu na ľudskú spoločnosť a jej kultúru: „*Jeho slova, básně, celá poezie je v přeneseném významu slova zpěvem*“ (s. 114), pričom predstavuje i tanec, vyjadrujúci „*neustálé kolísání mezi dvěma krajními polohami, tepe v rytmu, vyvoláva zavrať, je řečí těla, opájí se plností a sounáležitostí se světem i 'se vším, co je v něm'*“ (s. 116). Pestré hudobné nástroje ako základné motívy v Mikulášskej poézii považuje R. Novák za symbol, ktorým je „*sugerován duševní stav, způsob myšlení a prožívání světa lyrického subjektu*“ (s. 117). Je to cesta na pochopenie básnikovej metafory ľudskej existencie, v ktorej „*lásku a bolest jako dvě stálíce bludného kruhu světa*“ (s. 118). V tom autor monografie nachádza aj osobitosť Mikulášskej básnickej tvorby v porovnaní

s poéziou A. Sováka či J. Seiferta, pre ktorého je hudba „*pudovou potřebou, přirozeným médiem jeho bolestných 'křiků' i milostných 'záupění'*“ (s. 131).

Radomil Novák uzatvára svoju knižnú publikáciu interpretáciou „bluesovej“ poézie Josefa Kainara v podkapitole *Poezie in blue*. Hľadaním spoločných znakov a prejavov medzi džezom a Kainarovou poéziou sa autor pozastavuje pri dvoch princípoch džezovej improvizácie: opakovaní a variáciách, ktoré považuje za základné stavebné kamene básnikovej poézie. Podľa Nováka Kainar (hudobník, textár, básnik) blues „*nejen komponuje, ale v některých textech i přímo tematizuje a váže k němu podstatné motivy své tvorby*“ (s. 149) a bluesová nálada jeho textov je „*bezesporu dána svárem tragického a komického, hravě spontánního humoru se smutně hořkou ironií*“ (s. 157). Svoje názory autor potvrdzuje výstižnou interpretáciou motívických plánov vybraných veršov.

Prezentovanú monografiu Radomila Nováka *Hudba jako inspirace poezie* môžeme považovať za hodnotný, originálne a objektívne spracovaný literárnovedný pohľad na hudbu ako zaujímavý inšpiračný zdroj pre

Musical correla(c)tivity

JÚLIUS FUJAK: HUDOBNÁ KORELA(K)TIVITA

Univerzita Konštantína Filozofa, FF Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Nitra 2005

Konečne je tu publikácia, ktorá sa zaoberá nielen procesualitou súvisiacou s vnútornými tvorivými pohybmi umelca, ale i tou, ktorá tvorí podstatnú zložku estetickkej komunikácie, interpretačno-recepčnou procesualitou. Konkrétne, autor Július Fujak tu vstúpil na pôdu „tajomnej“ procesuality, týkajúcej sa recepčných aktivít v alternatívnej hudbe.

Už názov *Hudobná korela(k)tivita* napovedá, že Fujak do tejto procesuality nielen vidí, ale chce pomenovať aj pohyby, ktoré ju aktivujú. Použil vtípné synkretické spojenie termínov korelativita a aktivita, aby naznačil o aký druh procesov, odohrávajúcich sa v hudobnom tvorcovi i v hudobnom recipientovi v prípade alternatívnej hudby ide.

Metodologicky sa opiera o nitriansku estetickú školu, známu eudaimonologickým prístupom k interpretácii umeleckého textu a jeho prínos spočíva v tom, že nitriansky základný pojem recepčný (hudobný) tvar prepojil s pojmom recepčná celistvosť novou, synkriticisticky chápanou procesualitou. Pri počúvaní alternatívnej hudby sa podľa neho recepčná procesualita odohráva na báze nových (synkriticisticky uchopených) „synkréz“ hudobných tvarov (nositeľov

imanentných tvorivých pohybov) a výsledný efekt – estetický zážitok je tu potom chápaný ako sprievodný znak recepčného usúvzťažňovania hudobných tvarov do zmysluplného celku, ktorého autorom je v tomto prípade sám recipient.

V publikácii sa objavuje (i keď v skrytej podobe) aj Fujakova reflexia rôznych podôb fenoménu súčasnosti reality show. Fujak spomínaný fenomén chápe ako výsledok fragmentácie tvorivej sféry umenia a „transgresie“ jej mytologizačnej zložky do interpretačno-recepčnej sféry súčasnej estetickkej komunikácie. Sám sa hlási k synkriticistickému prehodnoteniu zmyslu progresívnych hudobných aktivít, ktoré opodstatnilo existenciu alternatívneho prúdu v súčasnej hudbe.

Július Fujak je navyše známym experimentálnym hudobníkom, čo len pridáva na hodnovernosti jeho výpovedí o zmysle alternatívneho prúdu v súčasnej hudbe. Nakoniec treba dodať, že okrem CD (aktivity Hermes' ear) ponúka aj množstvo zasvätených postrehov zo svetovej a domácej alternatívnej scény, založených na jeho osobných kontaktoch, ktoré v takomto podaní doteraz chýbali.

VALÉR MIKO

PRVÉ A POSLEDNÉ VECI ČLOVEKA

Význam Febiofestu, v tomto roku už trinásteho, opäť stúpol, ako ostatne ziskava na váhe každým rokom. V nepriamej úmere so stupňujúcou sa bulvarizáciou a trivializáciou našich domácich televízií, vrátane verejnoprávnej. Usporiadatelia tejto prehliadky predovšetkým českej filmovej a televíznej tvorby, ponúkajú dosť nesúrodé entity, starú klasiku i premiérové hity. Zjavne si tak opakovane overujú, či kvalitný film má ešte stále dosť obecnstva, ktoré mu pomôže nejaký rôčik prežiť. Predpokladám, že z hŕstky záujemcov o umenie dvoch veľkých Poliakov, Zanussiho a Kieślowského, čo sme sa zišli v Mladosti alebo u Charlieho, by si väčšina bez problémov dokázala „napáliť“ ich filmy a poslužiť si domácou technikou. Lenže o svedomí, smrti a láske, prvých a posledných veciach človeka, je lepšie dať si porozprávať medzi blíznymi, v tme a tichu, a nemiešať do toho ani len kávuou lyžičkou. S esejami týchto predstaviteľov „filmu morálneho nepokoja“ si divák môže vždy znovu obnoviť, s čím to odchádzal z kina, keď videl Zanussiho *Život ako smrteľná choroba*, prenášaná pohlavným stykom, alebo jeho *Konstantu*, po prvý raz, alebo s čím vlní, a na čo rád zabudol. V porovnaní s Dostojevským Zanussi diváka nechopí pod krkom, necháva mu slobodnú voľbu rozhodnúť sa pre dobro. Podľa neho „tento svet“ je abstraktum a neobsahuje teda sám osebe tendenciu zlepšovať alebo zhoršovať sa. Jednotlivec má šancu zlepšovať iba seba samého, aj za cenu, že bude obsmievaným jediným spravodlivým. Medzi milovníkmi filmu, ktorí vedia, na čo idú, je nám dobre, nik sa nevhodne nezasmeje, každý sedí ako pena a na konci sa neochotne dvíhame z kresla. Tak som si pomyslela, čím sa my, také dobre zohraté obecnstvo, vlastne líšime od milovníkov reality šou, ktorých morálny nepokoj sa vybija iba ak v tom, že sa na chvíľu cítia čestní, kultúrni a dobrí, lebo veď oni Veľkého brata a Vyvolených stále pozerajú, čím jednotlivci poháňajú píplmetre, avšak sú lepší než Norika a Braňo, lebo v skutočnosti takú nehoráznosť a primitivizmus odmietajú! Tak dovidenia o rok, Krzysztof Zanussi.

Omrvinka času, ktorú STV ešte venuje v nedeľu večer umeniu, je ako slepé črevo, relikt, o ktorom nevieme, načo ho máme. Takže keď tá polhodinka v prime time padne za ďalšiu obeť popkultúre, alebo iným reklamne prítlačlivým trhákom, nikomu nebude chýbať. Marcové *Umenie 06* (STV 2, 26. 3. 06) bližšie určené podtitulom *Vizuálne umenie* nahromadilo na malom časovom priestore koncentrovanú ukážku neprofesionálneho prístupu k povolaniu výtvarný umelec, teoretik umenia a kurátor. Namiesto umeleckých výtvorov sa na obrazovke vystriedalo zopár nerátaných hovoriacich hláv, ktoré vospust sveta ponúkali postrehy typu „ako je dobré, že záujem o reality šou už upadá“. V relácii s týždennou periodicitou ktosi primäl renomovaného výtvarníka opisovať slovami svoje dielo spred takmer štyridsiatich rokov. Inou objavnou novinkou mal byť objekt, znázorňujúci postavu gymnastu, stvárneného ako ponáška na ukrižovaného Krista, o ktorom sa v zmysle za aj proti rozpráva a píše do omrzenia v slovenských i českých médiách a periodikách už pekných pár rokov. Nudné kurátorské reči o spomienkach na budúcnosť oživila téma vzťahu medzi výtvarným umením a športom. Divák sa dozvedel, že pri zobrazovaní tiel športovcov jestvuje tendencia stierania sekundárnych pohlavných znakov, že tie telá sa tým estetizujú a výsledok je nádherný. Ide vraj o zvlášty druh sociálneho konštrukt, odohrávajúceho sa na ľudskom tele. Tým sa vraciame, odznelo z obrazovky, k pohlavnému režimu, aký funguje na verejných záchodoch. Nie je to aspekt rodový, ktorý delí záchody na dve časti, človek si nevyberá kabínku, ktorú bude používať podľa rodu, ale podľa toho, čo má napísané v občianskom preukaze. Teda Genre Studies som neabsolvovala, ale s tendenciou stierania sekundárnych pohlavných znakov mám neblahé skúsenosti. Svojho času sa jej prispôbila nielen voľná výtvarná tvorba, ale aj dizajnéri, autori piktogramov – aj tých, čo nás majú nasmerovať k správne WC. V istom kongresovom zariadení som, nerešpektujúc štylizovaný dáždnik na spornom obrázku (aj na baby prší) vpadla do WC a naďabila na osobu opačného pohlavia. Pána som energicky vykázala, počúvol, a s potmehúdsnym úškrnom bez slova nechal ma odkráčať až k Duchampovým mušliam.

Miloslava Kodoňová

ISTÝ KONIEC NEISTEJ SEZÓNY

Taký to bol príjemný večer! Diváci zhladli pár divadelných kúskov. Dialóg o Gebuliakovi, ktorý sa na lavičke snaží kurizovať neurotickej starej dievke. Rozhovor Trtka a Vratka – ušľapnutého obyvateľa domu a domovníka s xenofóbnymi sklonmi a s nezabudnuteľnou replikou: „Žiť sa dá len tak ako sa dá. A ako sa nedá, tak sa nedá žiť!“ Miliony miliony álych roz od Pugačevovej pripomínajúce dávno zabudnuté deprimujúce hodiny ruského jazyka. A besedu o kultúre s niekoľkými brilantnými definíciami typu „Kultúra je kultúra“. A potom už len búrlivý potlesk divákov v sále Nultého priestoru A4 – alebo ak chcete, bývalého vďaka. V hľadisku bol aj režisér Blaho Uhlár. Herci, ktorí spolu s ním vytvárali divadlo Stoka, sa

zopárkrát poklonili. Stoka zavrela svoje brány a nad jej budúcim sídlom visí otáznik. A divadelný súbor Skrat, ktorý pokračuje v tejto metóde divadelnej tvorby, prežíva spolu s ďalšími kultúrnymi nájomníkmi v „á štvorke“ príbeh, ktorý cimrmanovci vykreslili vo svojom známom filme *Nejistá sezona*.

Film *Nejistá sezona* autobiograficky vykresluje peripetie Divadla Járy Cimrmana. Muselo zmeniť svoje priestory, komunistickým režimom inštruovaní úradníci mu kafrali do umeleckej tvorby a vyžadovali napríklad čosi ako „konstruktívni pozitívni satiru“ čo Zdeněk Svěrák komentoval známym bonmotom, či už v samotnom tomto pojme nie je „čosi neřešitelného“. Inej úradníčke prekázal dlhý výpočet meteorologických údajov parodujúcich ranné správy o počasí na stanici Hvězda. Pamätáme si to všetci: Studená fronta 326, 445, 817...“

Snímka o neistej sezóne Divadla Járy Cimrmana ma zaujala svojou civilnosťou, ale tiež mágiou divadelného sveta. Čo vlastne priťahuje k javisku ľudí, ktorí nevyštudovali príslušnú vysokú školu a teda nemajú na herectvo, réžiu či scenáristiku nijaký diplom? Vďaka tomuto filmu som mal otázku ich legitimity vyriešenú. Ani od spisovateľa nik nechce, aby mal skončenú vysokú spisovateľskú. V tomto názore ma utvrdilo ešte niekoľko ďalších divadiel, ktoré som mal možnosť vidieť – ešte pred novembrom 89 v Bratislave hosťovala pražská Vizita, čiže duo Dušek-Zbrožek alebo trnavský Disk, teda Divadelný súbor z Kopánky.

Na takomto samozrejmom základe začalo stavať aj divadlo Stoka na začiatku roka 1991. Profesionál, režisér Blaho Uhlár, začal pracovať s hercami, ktorí mali chuť, ale aj schopnosť – nielen hrať na javisku, ale tvoriť, ísť do svojho vnútra a stvárniť vlastné pocity a zážitky. Na princípe autorského divadla vznikali jednotlivé, spočiatku dôsledne dekomponované predstavenia spájajúce niekedy viac a inokedy menej súvisiace výjavy a scény. Zároveň však Stoka provokovala publikum výrazným posunutím hraníc toho, čo sa má alebo nemá v divadle vyobraziť. V prvej inscenácii *Kolaps* rodičia nútia syna, aby im predtým, než ich opúšťa, vrátil všetko, čo mu dali. Vyzlečú ho donaha a chcú, aby vyvrátil aj jedlo, ktorým ho krmili. „Ako mám vygrčať to, čo som už dávno vysral?“ bráni sa syn.

Podobné scény, takisto ako nahota, vkĺznu do ľudského povedomia najľahšie, a tak sa stanú synonymom pre beztak nešťastný pojem „alternatívne divadlo“. Čo je alternatívna medicína? Liečba bylinkami, ktoré sú osvedčené nielen v praxi, ale využívajú sa celkom racionálne aj vo farmaceutickom priemysle? Alebo je to aj človek, ktorý nad pacientom máva prútkom vyslovujúc zaklínadlá? Takže, čo je alternatívne divadlo? Divadlo, v ktorom sa môže ukazovať penis a vulgárne nadávať? Alebo divadlo, v ktorom hrajú amatéri? Alebo divadlo, ktoré si chce takisto uchmatnúť svoj diel zo spoločného krajca, čiže štátneho rozpočtu?

Stoka ako prvá nastolila otázku, na akú podporu má vlastne nešťátne profesionálne divadlo nárok. Pravda, ochotníkov, tých spoločnosť trpí. Živí sa počestne, poctivými remeslami, vo voľnom čase deklamujú verše, skúšajú klasikov. Ale čo ak si povedia, že chcú ísť na plný plyn, teda robiť iba divadlo? Dá sa považovať za argument v ich prospech, že hrajú štyrikrát do týždňa, že diváci chodia na ich predstavenia, že za sezónu stihnú dve alebo tri premiéry? Alebo že ich vysoko hodnotí odborná kritika? Alebo že získavajú ocenenia na medzinárodných festivaloch?

Na druhej strane sa dá takáto trúfalosť ľahko zmietať zo stola. Peniaze? Takým čo nadávajú a behajú holí na javisku? To už si hocikto zmyslí, že bude žiť ako umelec a pýtať dotácie? A pritom si vznikne len tak, bez direktív, bez obežníka z gremiálky, bez politických inštrukcií, bez inštitucionálneho krytia? Nuž práve tak! V občianskej spoločnosti by to malo fungovať práve tak ľahko a priamočiaro. Veď ak má divadlo divákov, aj keď netvorí a hneď masu, sú to predsa len daňoví poplatníci a môžu teda právom očakávať, že sa z ich daní podporí hoci aj taká Stoka.

Súbor zažil relatívne priaznivejšie aj celkom nepriaznivé časy, keď na ministerstve sedel pán, o ktorom sa písalo, že odchádzal z práce rýchlym krokom a so slušivým kabátom na hlave. Stoka urobila pár takých kúskov, ako bol obrazotvorný *Impasse*, alebo magické *Donarium*, brilantnými dialógmi prepletené *Eo Ipso* či otvorene depresívne *Dno*. Uhlár získal povest' kverulanta, ktorý stále na čosi frfle. Možno to aj tak vyzerala. Ale imidž kverulanta by celkom rovnako získal aj človek, ktorý bude jednoducho trvať na tom, aby mu v reštauráciách načapovali pivo po čiarku. Ak sa ozve prvýkrát, bude to mnohým sympatické, ak bude protestovať znovu, viacerí ho pochopia. Ak bude dôsledný a nepolaví, po čase budú v každej reštaurácii vzdychať: Zasa ide otravovať ten kverulant! Kamaráti ho budú poučať – stojí ti to za to? Veď ti už doliali takmer po čiarku, chýbalo len pol prsta! Alebo už jeho večná téma nebude nikoho zaujímať.

Cimrmanovci zažili neistú sezónu za komunizmu vďaka svojvoľi režimu. Divadlo Stoka aj jeho súputník (?) či nasledovník (?) Skrat ju prežívajú neustále vďaka téze, že má prežiť iba to, čo si na seba zarobí. Šance na prežitie majú teda aktivity, ktoré kultúru ničia – ktoré rúbu stromy a požierajú zeleň, stavajú obľudné budovy na nepatričných miestach, snažia sa o zbúranie pamiatok alebo kultúrnych objektov (napr. Dopravného múzea). Nuž, zarobia si na seba, nech teda žijú! Aj za cenu, že v skutočnosti z nášho vrecka vytiahnu viac, než povedzme alternatívne divadlo. My ostatní dúfame, že azda ešte nejaký ten príjemný večer v divadelnom hľadisku predsa len zažijeme.

ÚKLADY POĽŠTINY, RUŠTINY, FRANCÚZŠTINY

POLŠTINA

Na úklady poľštiny som tu poukazoval viackrát, no málokedy sa s nimi stretne v takej koncentrácii ako v citlivo koncipovanom, empatickom pásme Radoslava Passiu *Hranica, ktorá spája* (Rádio Slovensko, 6/1.2006).

„Andrzej **Stašuk** patrí medzi najznámejších a **najrešpektovanejších** poľských spisovateľov,“ číta kultivovaný ženský hlas, ktorému však zrejme známy nie je, keď ho vyslovuje **Stašuk**, lebo poľské Stasiuk sa vyslovuje zhruba tak, ako je napísané. A tak ženský hlas trvá na **Stašukovi**, kým ten mužský na **Stasiukovi**, a režisér Vlado Rusko proti tej schizme zjavne nič nemá.

No okrem výslovnosti narazíme aj na množstvo prekladových doslovizmov. Zavše ide o štylistické jemnosti, napr. že poľský **respekt** je slovenskému **rešpektu** síce významovo blízky, a predsa sa nekryjú. U nás sa totiž spája predovšetkým s úctou **inštitucionalizovanou** (rešpektujeme učiteľku, vedúceho, zákon, autoritu), kým Poliak doň vkladá aj úctu **neinštitucionalizovanú**. Keď povážime, že skvelý pozorovateľ Stasiuk je autor mladý a nekonvenčný, kontext priam volá po **uznávanom** (tu teda po jednom z **najuznávanejších**).

Táto odchýlka asi nepochádza z pera prekladateľa knihy Jozefa Marušiaka, jeho preklad je však vyslovene kontroverzný. Na jednej strane ľudovým výrazivom dáva textu plastiku a svojráz, vrstvy modernejších reálií však prenáša z originálu aj s chlpmi. Pričom ide o reálie pre Poliaka bežné a všeobecne zrozumiteľné, kým pre našinca, pokiaľ nevie po poľsky, predstavujú hlavolam. Tak nás medziiným zavedie k **harcerskému** prístavisku vedľa **lazienského** mosta. Kto u nás vytuší, čo je **harcer** a čo **laziénka**? (Čechovi sa tu možno asociatívne vynorí lázeň...) Fakticky ide o **skauta** a most pri **kúpalisku**.

Stretnutie s pivovými fľašami autor komentuje: „Plechovky od piva vtedy ešte neboli – teda boli, ale v **perexoch**“. Čo je **perex**, vedľa u nás najvyšší ľudia *od novin* – je to tých úvodných pár riadkov nad článkom, vysádzaných iným typom písma. Lenže tento **perex** nemá s poľským **laur nix** spoločné. V Poľsku sa takto označovali obchody, kde sa za **bony** dalo kupovať tovar z dovozu, inak nedostupný. Po celý čas reálneho socializmu to u nás letelo pod názvom **tuzex**, ktorý neskoršie zmuťoval na **darex**. Mali sme na tú tému dokonca film. Volal sa *Bony a klid*...

Tu šlo o preklad literárny, kde by na jazykový výbrus malo byť dosť času. Bežnému spravodajstvu sa potknúť skôr prehliadnu, nie však v prípade, keď jazykový prešľap posunie správu významovo. Napr. keď sa z Prehľadu zahraničnej tlače (Slovensko, 8. 3. 06) v súvislosti s vírusom vtácej chrípky v Poľsku dozvieme, že trvajú ďalšie **bádania**... Našinec si to nedá do súvislosti s ničím iným než s vedou, výskumom a **bádateľmi**, ktorí sú na stope čomusi ešte neznámemu. Poliaci síce môžu tak isto **bádať** v zmysle výskumu, oveľa bežnejší je však iný, každodenný kontext, ktorý slovenčina nepozná. Keď totiž pôjdete v Poľsku k lekárovi, **prebáda** vás, a policajný vyšetrovateľ tiež. Zväčša teda ide o **vyšetrovanie, vypočúvanie, zisťovanie**, širšie vzaté aj **testovanie**, a kontext ukazuje práve ta. Preklad nás však smeruje inam.

RUŠTINA

Poľština je nepreberným zdrojom úkladov pre svoju mimoriadnu skladobnú príbuznosť so slovenčinou a zákerné homonymie, ktoré následne plodí. Pri ruštine, ktorá je o čosi vzdialenejšia, pôsobí zas ďalší faktor – že totiž v dejinách formovania nášho národa hralo *slovenské dubisko* významnú identifikačnú úlohu, takže staršie slovenské texty sa živili aj z ruských zdrojov. Dnes však tento faktor už nehrá niekdajšiu úlohu, takže rusizmy plodí skôr prekladateľská farbosť či povrchnosť. Šalamovove *Kolymské poviedky* (Rádio Devín, 24. 2. 2006) v preklade Anny A. Hlaváčovej sú v tom smere „ukážkové“. Tak sa tu dozvieme, že „kačicu ťažila **stopudová** ťarcha“. **Pud** má v slovenčine dnes už iba jeden význam, o ktorý v texte nejde. Na Slovensku si však už sotvakto spomenie, že v ruštine je **pud** váhová jednotka, a určite nik nevie, koľko to vlastne je (zhruba 16 kg). Ani v modernej ruštine sa **pud** však už nechápe vo svojom vecnom, ale v obraznom význame, aký u nás zohrávajú iné expresíva a aké hojne ponúka

Veľký rusko-slovenský slovník. (**Pudy hlíny na čižmách** v exemplifikácii adekvátne mení na **centy** či **metráky**, čiže smerom hore, a **pudy papiera** zas na **kilá** papiera, teda smerom dolu, vždy v súlade so spojeniami zaužívanými u nás, nie v ruštine). A to je slovník starý 40 rokov...

O úkladnosti ruského **pomocníka**, ktorý môže byť aj **námestníkom**, **zástupcom**, **vice(ministrom)**, ale aj **pomocníkom v domácnosti**, sme tu už písali (Romboid č. 5/2005). Keď sa obidva významy, na statusovom rebríčku protichodné, stretnú pod jednou strechou, vytvára to kuriózne obrazy. *Teta Poľa*, **pomocníca v domácnosti**, a vedľa nej **pomocník** (policaijného) **náčelníka**, s ktorým sa **nik sporíť nebude**, to vytvára komický situačný efekt, ktorý v pôvodine nebol. Pozornosť upúta aj **sporíť sa** s niekým. Nie že by sa v takomto kontexte už prežilo, ale predsa len začína zaváňať naftalínom a nad dobrým prekladom by si čitateľ asi kládol otázku, prečo prekladateľ zvolil túto verziu a nie niečo jazykovo bližšie dnešku (povedzme **ťaháť sa za prsty** či niečo podobné – Šalamovova ruština znie predsa celkom moderne). V preklade, kde na kačičiach ťaží **stopudová** ťarcha a kde sa *Tesári* poberajú na **miesto práce**, namiesto aby šli na **pracovisko**, ako ruské **miesto práce** prekladá aj slovník, tam si také otázky klásť nemusíme.

Pravda, pred úkladmi jazyka si nik nikdy nemôže byť istý (koľko ráz som sa o tom presvedčil na vlastnej koži), a tak sa na nich zavše potkne aj majster. Svetoznáme Erenburgove *Fajky* v preklade Nataše Ďurinovej-Pavulakovej (Devín, 20.-24. 3. 2006) znejú stále živo a plasticky, voňajú dobou (resp. dobami). Keď však počujeme, ako sa *Nevašein topil v pyšnom poprsí*, nakláňajú sa nad objekt svojich túžob (*Petersonova fajka*), ruštinár hneď pochopí, odkiaľ vietor fúka. To poprsie totiž nebolo **pyšné**, ale **bujné** – také, akými hýri karikaturista Vlado Fedorovič alebo aké mal na mysli Jan Werich, keď obdivne opisoval dámu, ktorá *si nese, co si nese*. Materiálnu podstatu, konkrétum, o ktoré šlo, zamenil preklad abstraktom. Poprsie nemôže byť **pyšné**, pyšná naň môže byť nanajvýš jeho nositeľka, prípadne jej majiteľ či prechodný držiteľ.

Do tejto kategórie spadá aj nevykoreniteľný **holúbok**, ktorý máta po prekladoch z ruštiny. *Tak veru, holúbok* – kto sa s týmto ironickým deminutívom v prekladoch ešte nestretol! Pritom má slovenčina preň rad ekvivalentov – **miláčik**, **zlatko**, **srdiečko**, **dušička**, **srdce moje**, **duša moja** atď... Ten najkrajší však predsa len splodila čeština – **milej-zlatej**. Od slovenských ho odlišuje jednoznačnosť funkcie. Všetky slovenské totiž môžu znieť ironicky, ale aj nežne, záleží od kontextu či tónu. Do **milej-zlatej** však nehu nik nepričarí, to funguje v jedinom kontexte, ktorý si adresát za rámček nedá.

Takže **holúbok** ako hypokoristikon z modernej slovenčiny síce vytlačajú iné ekvivalenty, je doma skôr v časoch Vajanského, Jégého či Maróthy-Šoltésovej, ale z ruských prekladov sa ani ako hypokoristikon, ani ako ironické žihadlo len tak ľahko nevytriatí.

NA ZÁVER ŠTIPKA FRANCÚŽŠTINY

Tentoraz nie sme v próze ani spravodajstve, ale na pôde odbornej filmovej publikácie. Významný predstaviteľ francúzskej novej vlny Jean-Luc Godard sa tu v *Textoch a rozhovoroch* zveruje so svojimi filmárskymi aj kultúrnohistorickými reflexiami.

... *hovoríť o mizanscéne automaticky znamená hovoriť zas a znova o montáži. Priradiť zábery za sebou v závislosti na pohľade je takmer definíciou strihu. Jeho najvyššou ambíciou a v rovnakej chvíli aj jeho podrobením sa mizanscéne...*

V tejto podobe odznelo na stanici Devín (Dráma za maskou, 8. 2. 2006) poslovenčenie hrboľatého českého prekladu Heleny Bendovej a ďalších. Prevod z češtiny signalizuje už *závislosť na pohľade*, nás však nezaujímá slovenský pravopis, ale tá záhadná **mizanscéna**. Čo už môže mať filmový režisér spoločné s **mizanscénou**, s ktorou sa stretáme spravidla na javisku ako s výtvarnou zložkou réžie? Vo francúzštine veru môže mať a aj má – **mettre en scène** znamená **režirovať**, či už na javisku alebo vo filme, **mettre en scène** je **réžisér (réalisateur)** je mladšie, už čisto filmové synonymum), nuž a záhadná **mizanscéna** v súvislosti s filmovým režisérom neznamená teda nič iné než **réžiu**. Takže keď do výňatku namiesto **mizanscény** dosadíme **réžiu**, všetka nezrozumiteľnosť je preč. Takmer. Lebo sa ešte musíme dohodnúť, že **montáž** aj **strih** v tomto prípade jedno sú, takže ich nejednotnosť iba mátie.

Toľko zmätkov v trojvetnej ukážke z prekladu, ktorý Jan Jaroš (Týdeník rozhlas č. 11/2006) označil za **pečlivý**. Potom by tá ukážka však musela byť naozaj veľkou výnimkou...

Pavel Branko

KOMENTÁR

1.

„Toto bolo čisté „strácanie času“, povedal si pán I, keď sa rozišiel s pánom H: stretli sa, asi hodinu sa priateľsky porozprávali, keď sa lúčili, obidvaja sa uistili, že sa čoskoro stretnú.

Pán I si pomyslel, že aj pán H považuje rozhovor za strácanie času: myšlienka mu bola nepríjemná.

„Je pocit strácania času vzájomný?“ Otázka je zaujímavá.

Pán I si uvedomil, že po väčšine rozhovorov má pocit strácania času. Má ho aj po veľmi osobných a takrečeno osudových rozhovoroch.

Ale: opytuje sa: je môj pocit „autentický“? Opytuje sa: nie som rozmazaný snob?

Snobizmus je inherentný čas sebacitu kultúrneho človeka, myslí si pán I a pocíti nával hrdosti.

Nával hrdosti je typicky snobský.

Pán I si uvedomuje: snobizmu sa venuje málo pozornosti: zabúda sa. Aj na túto myšlienku je pán I hrdý.

2.

Strácaním času strácame „život“ a nadobúdame „životopis“.

Teda: „strácanie“ je relatívne, hovorí si pán I, životopis je pre kadekoho cennejší ako život.

A hľa: pán K nadobudol solídny životopis: promovali ho na slávnej univerzite, stal sa vážnym univerzitným profesorom, občas o ňom písali noviny, vídali ste ho v televízii. Kadekto mu závidel. Ale pán K zomrel a po čase sa na neho zabúdalo. Dnes už málokto vie, kto bol pán K. Životopis je archívna uloženina. Dejepisci ho premenia na čiastočku dejepisu.

Viete, kto bol Benignus Smrtník? V dejepise slovenskej literatúry sa dozviete. „Životopis“ husťne na jednu vetu.

Ale aj jedna veta je viac ako nič.

Ak bude mať pán I šťastie, scvrkne sa na jednu vetu v dejepise.

Pán K si mohol povedať: sedemdesiat rokov som sa namáhal, aby som obsadil jednu vetu v dejepise: vďaka dejepiscom.

3.

Pán Umberto Eco spísal svoj traktát o kráľovnej Loane, myslíme si, ako satiru na existenciu. Čo sa pánovi Heideggerovi javí ako upadnutá zablúdenosť, ako zabúdanie na autenticitu pobytu, pán Eco exponuje ako vznik pobytu z fragmentov prečítaného: pobyt je koláž.

Pán Ibsen ukázal svojho Gynta ako cibuľu: odstraňuje sa šupina, pod ňou je šupina, pod ňou atakďalej, jadro nie je, „autenticosť“ nenájeme v „jadre“, ale v „šupinách“. Pán Pirandello nám predviedol hľadačstvo „jadra“ v „šupinách“, hľadanie „skutočnosti“ v „predstavách“: až sme ustrnuli v metafyzickej hrôze z frustrovanej metafyzickej potreby.

Predstavujem si, že som na „všetko“ zabudol, nie som: a potom si ako Umberto Eco amnestik predstavujem: aha, kúsok z Gogola, aha, zvyšok Sládkoviča, aha, úlomok z Thackeraya, aha, odstavec z „Dejepisu pre 5. triedu“, aha, článok z „Pravdy“ z roku 1953, aha a aha a aha, zlepené kúsky nemusia k sebe priliehať, ostáva veľa štrbín medzi nimi: ako je hmota predovšetkým prázdnota, aj osoba, či pobyt je predovšetkým prázdnota: a „plnosť“ života, ba preplnenosť života je čudná ilúzia ako nepriestupná solídnosť hmoty.

4.

Sú povolania, ktorých sa básnici radi ujmu, napríklad námorníctvo. Conrad, básnik námorníctva, môže byť príkladom: nie čokoľvek vzruší Múzy. „More“ je nevyčerateľný významový žiarč. „Námorník“, človek mora, nie je menší.

„Básnik“ hľadá významy: je detektor, kolektor, transmutátor a efektor významov. Má teda úlohu, ktorú si na svet prinesie hocikto: človečik, aj ja, aj ty, môj blížny. Človečici sa stratia: komu? sebe. „Básnik“ si z pra-pôvodného povolania urobí vyvolenosť. Nadobudne kňazskú osobitosť: pripisujeme mu, čo by sme radi, ale aj neradi boli: hociktovia. „Básnik“, vyvolený, nájde napríklad „tuláka“. Hocikto z nás nosí v sebe dromomanický sen. (Vieme, čo je „sen“?)

Nájde napríklad „vraha“. Nájde „utečenca“.

Človečici prijímajú významy ako najcennejšiu látku, z ktorej možno poskladať: čo?: seba. Ale: čo je „seba“? „Som“, ktorý sa vynára z významov, vyzerá „originálne“.

Musíš byť aspoň trochu „básnikom“, aby si prijal básnikovo bremeno významov. Ak ťa „námorníctvo“ neprebudí, (Budha ti ukázal, čo je „budenie“), Conradove básne o mori a o námorníctve budú pre teba ako seno pre vlka.

5.

„Budha“ je ideál, ako bola ideálom platino-irídiová tyč, uložená v Paríži, vzor „metra“. Ideálom je „Kristus“, môžeš nazrieť do Evanjelí a porovnať sa.

Nikto nemôže byť „budhom“ natrvalo, nemôže byť natrvalo „kresťanom“. Po každom prebudení prídu driemoty. Každé znovuzrodenie ústi do rutinného dospelého života.

Budenie a zaspávanie, spomínanie a zabúdanie, rodenie sa a starnutie, vynáranie sa a ponáranie sa, hlad a sýtosť: aha: vlnenie sa osudu: nevyhnutnosť sveta.

Nosíme si vzory, aby sme sa porovnávali.

Všimnime si: bez porovnávaní nie je existencia.

Viete, čo je „červené“, ak porovnáte so vzorom „červenosti“.

Viete, čo je „hodina“, ak porovnáte s ciferníkom hodín.

„Vzor“ nie som „ja“. Ak chcem byť „vzorom“, musím to, čo sa stane vzorom, zbaviť „seba“.

Existujem porovnávaním.

Táto nenápadná veta obsahuje toľko významov, že sa cítim pred ňou bezmocne.

V priestoročase ergo v štvorrozmernom priestore, ktorého bodmi sú *udalosti*, nemožno oddeliť čas od priestoru, lebo čas nie je nezávislý na priestore; čas a priestor sú spolu navzájom prepojené a tvoria jediné „súčno, bytie, súbytie“ – ono heidegerovské *MITSEIN*. Pripomeňme si, so Stephenom Hawkingom, že *udalosťou ergo príbehom*, je podľa teórie relativity každý jav, ktorý môžeme charakterizovať jedným bodom v priestore a ktorému môžeme určiť presný časový okamih.

Maxwlove rovnice predpovedali nemennú, od pohybu ZDROJA nezávislú rýchlosť svetla – svetelný záblesk vyslaný v určitom okamihu do všetkých smerov sa rozširoval ako svetelná guľa; jej rozmer ani poloha nezáviseli na pohybe ZDROJA. Po prvej milióntine sekundy vyplnilo žiarenie povrch sféry o polomere 300 metrov, na konci druhej milióntiny sekundy bol ich polomer už 600 metrov atď... Svetlo sa šírilo ako vlnky utekajúce po sčerenej hladine rybníka od miesta, kde do vody spadol kameň. Vlnky tvorili na hladine kruhy, ktoré sa s časom zväčšovali. Keď si predstavíme trojrozmerný model, zložený z dvojrozmernej hladiny rybníka a jednorozmerného času, kreslia narastajúce kruhy v priestoročasovom diagrame kužeľ. Vrchol kužeľa leží v mieste dopadu kameňa na hladinu rybníka. Tak aj svetlo vyžiarené pri nejakej udalosti (príbehu) vytvára trojrozmerný kužeľ v štvorrozmernom priestoročase. Nazývame ho budúcim svetelným kužeľom.

Podobným spôsobom môžeme vytvoriť aj *minulý* svetelný kužeľ: ten tvoria všetky príbehy, z ktorých môže svetelný záblesk dosiahnuť danú udalosť (príbeh). Množina všetkých príbehov – minulý a budúci svetelný kužeľ rozdeľuje priestoročas na tri oblasti. Prvou z nich je absolútna budúcnosť príbehov. Udalosti, spočívajúce v lone absolútnej budúcnosti môžu byť v princípe ovplyvnené tým, čo sa už *stalo*. Ale udalosti, ktoré sa *odohrávajú na vonkajšej strane* svetelného kužeľa nemôže zasiahnuť žiadny signál vyslaný z absolútnej budúcnosti, pretože nič sa nešíri rýchlejšie ako svetlo. (Samozrejme, okrem Slova – vyslovenej myšlienky, ktorá sa okamžite po vyslovení materializuje). Absolútna minulosť je oblasť vo vnútri

minulého svetelného kužeľa. Signály šíriace sa z tejto oblasti podsvetelnou rýchlosťou môžu dosiahnuť predpovedanú udalosť iba v tom prípade, ak sú vyslané vhodným (správnym) smerom. Príbehy ležiace na vonkajšej strane oboch svetelných kužeľov nemôžu predpovedanú udalosť ovplyvniť a nemôžu byť predpovedanou udalosťou ovplyvnené. Kým sa Zem

nachádza na vonkajšej strane budúceho príbehu, nemôže udalosť, ktorá sa odohráva v budúcnosti ovplyvniť dianie na našej planéte. Keby zrazu prestalo svietiť Slnko, ľudia na Zemi by si spočiatku ničoho nevšimli – až po *ôsmich* minútach, ktoré potrebuje svetlo k prekonaniu vzdialenosti od Slnka k Zemi, by sme zistili, že s našou hviezdou nie je ničो v poriadku. Až po tejto dobe, po tomto časovom cykle vstúpi Zem do budúceho svetelného kužeľa udalosti, ktorá sa odohrala na Slnku.

Svetlo, ktoré k nám prichádza od ďalekých galaxií, bolo vyslané pred miliónmi rokov a najvzdialenejšie vesmírne objekty, ktoré sme schopní pozorovať, opustilo toto Svetlo už pred 8 miliardami rokov. Keď sa pozeráme na Vesmír, vidíme ho taký, aký bol v minulosti, to čo vidíme už miliardy rokov neexistuje alebo je to už celkom iný príbeh. Z toho niektorí usudzujú, že akýkoľvek fyzikálny jav prichádzajúci rýchlosťou svetla, prichádza úplne bez výstrahy. Ak sa niekde odohrala katastrofa so zničujúcimi účinkami pre nás, dozvieme sa o nej, až nás zasiahne. Tento ateisticko-fatalistický postoj však nepočíta so Stvoriteľom.

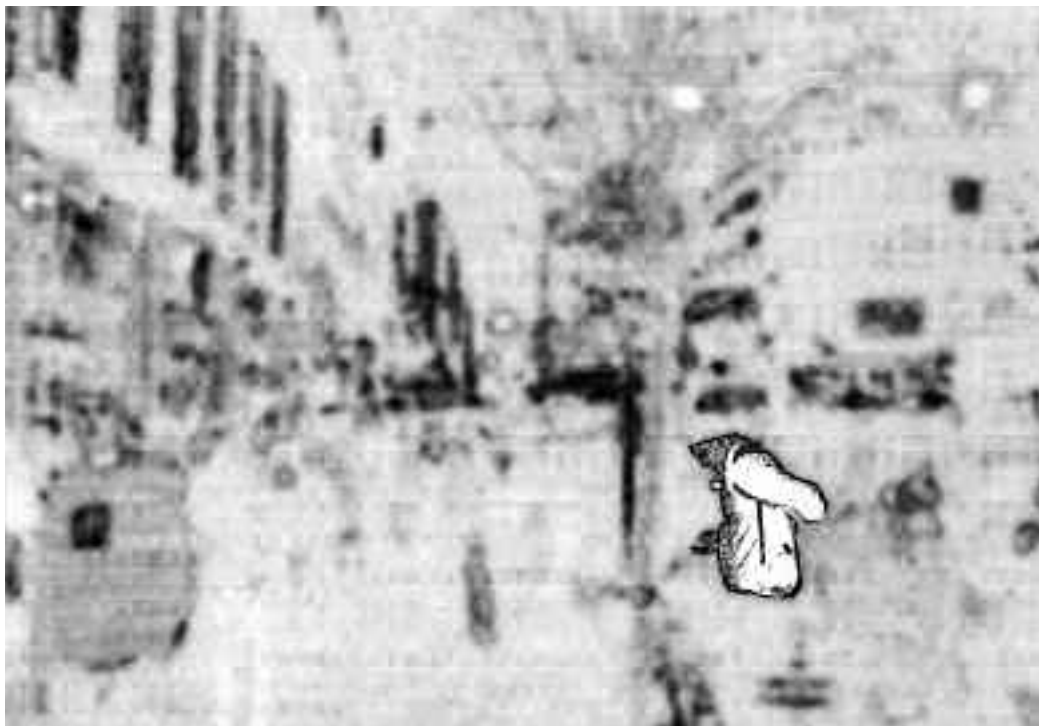
Boh, ako Autor udalosti (príbehu) môže neomylné predpovedať budúci príbeh, to, čo sa nevyhnutne stane – pre neho je to už minulosť, lebo sa to stalo, odohralo v jeho mysli už pred stvorením sveta. Preto môže varovať ľudstvo pred budúcou katastrofou. Lebo už pred stvorením sveta vymyslel alternatívny plán Dejín spásy. Princíp slobodnej vôle a princíp milosti skrze Krista, ktorý je *Svetlom a Slovom života*, nám umožňuje zmeniť v budúcnosti,

ktorá je zároveň aj permanentnou prítomnosťou svoj minulý príbeh, lebo Boh chce, aby boli všetci spasení – princíp spravodlivosti. Nie je to teda mohamedánsky fatalizmus, ani neomylné a nevyhnutne pôsobiaci hinduisticko-budhistický princíp karmy či racionálno-realistický, ergo zúfalý skepticizmus antiteistov.

Hoci viem, že kanonizovaný Nový zákon vznikol až zopár storočí po smrti apoštolov a Ježiš (pravdepodobne) nemal v úmysle založiť žiadnu viditeľnú Cirkev (PÍŠAL IBA PRSTOM DO PIESKU), nič to nemení na mojej fascinácii Ježišom Nazorejským – jeho príbeh si nemohlo vymyslieť niekoľko rybárov.

Pravdu má Claude Tresmontant, ktorý píše: *„Evanjeliové paradoxy je možno milovať alebo nemilovať. Je to vec gusta. Je to však aj otázka ducha. Medzi človekom, ktorý počuje a prijíma posolstvo evanjelia a duchom textu existuje spriaznenosť. Niektorí ľudia ono ustavičné prevracanie všetkých hodnôt prijatých v ľudských spoločenstvách milujú, iní ho nenávidia. Ale nemožno poprieť, že učenie evanjelia spočíva na paradoxoch, a to na vyhrotených paradoxoch. Tí, ktorým záleží na ustálenom poriadku prijatých myšlienok a na hodnotách uznávaných spoločnosťou, musia toho tuláka (Ješuu) bez stáleho bydliska a tvorca podvratných podobností, ktorý navštevuje kadejakú čvargu a odvažuje sa tvrdiť, že pobehlice predídu do božieho kráľovstva tých najúctyhodnejších náboženských predstaviteľov a cnostných ľudí, jedine nenávidieť. Tí, ktorí nie sú s ničím zviazaní, ktorí nie sú nijako zainteresovaní na systéme hodnôt, ktorý sa týka práce, rodiny, vlasti, náboženstva, štátu, morálky a ktorý vládne v ľudskej spoločnosti, ľudia pochybných mravov, lumpi, prostitútky, ľudia, ktorí nemajú čo stratiť, vstupujú do kráľovstva, o ktorom hovorí rabbi, zrejme ľahšie. Z textu evanjelií nás ovieva lahučký vánok anarchie...“*

Ježiš rozhodne nebol (neo) KONZERVATÍVEC, ani sociálny REVOLUCIONÁR. Bol to PROVOKATÉR.



Predplatili ste si už

romboid

a j n a r o k 2 0 0 6 ?

Po celý rok na horúcej stope
najlepšej súčasnej slovenskej i zahraničnej literatúry.

10+1 číslo
za zvýhodnenú cenu 330,- Sk!

Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska.

próza poézia eseje reflexie
rozhovory pamäti recenzie
teória umenie myslenie o kultúre

objednávka

Predplatné na polrok 165,- Sk
predplatné na rok 330,- Sk

meno a priezvisko

adresa

PSČ a mesto

objednávam si časopis ROMBOID od čísla

podpis

Objednávku láskavo skopírujte a pošlite na adresu redakcie alebo na adresu:

Slovenská pošta, a.s.

Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15

Zákaznícka linka (bezplatné tel. číslo) 0800 11 11 35

Správa zákazníkov tel.: 02/ 544 18 091, 544 18 102, 544 19 903

fax: 02/ 544 19 906 e-mail: predplatne@slposta.sk

Objednávky na predplatné prijíma aj každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty.

Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače,

nám. Slobody 27, 810 05 Bratislava 15, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk. Cena

jedného čísla do zahraničia je 5 Euro.

ROMBOID, časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu. Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR. Ročník XXXX. Redakcia: Ivan Štrpka (šéfredaktor), Oleg Pastier (zodpovedný redaktor), Stanislava Chrobáková-Repar (projekt časopis v časopise), Ludmila Piatková (sekretár redakcie), Eva Kovačevičová-Fudala (grafická úprava a technické spracovanie). Redakčná rada: Ján Buzássy, Dušan Dušek, Pavel Dvořák, Lajos Grendel, Igor Hochel, Ivan Jackanin, Jozef Leikert, Dušan Mitana, Árpád Tózsér, Peter Zajac, Ján Zambor. Adresa redakcie: Laurinská 2, 815 08 Bratislava, tel.: 544 338 71, E-mail: romboid@nextra.sk. Vytlačila Eterna Press. Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty. Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15. Cena jedného čísla 50,- Sk. Predplatné na polrok 165,- Sk, na rok 330,- Sk. Cena jedného čísla do zahraničia je 5 Euro. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Index 49566. ISSN 0231-6714.

MesaĽn k knihy a SpoloĽnosť
kas@fan.sk
www.fan.sk/kas
StarĽ vinĽrska 3
811 04 Bratislava
Tel. +421/2/5441 5036
Fax. +421/2/5463 0089
DistribĽcia:
Modul, Ikar, Pi te
Cena 20,- Sk



OBSAH K&S 4/2006 :

Dagmar KoĽlovĽ: Matkin Ľja

Daniela Ostatn kovĽ: SkrytĽ p vab kondicio (Doreen Kimura:
Sex and Cognition)

Rozhovor sAngelou aPetrom Repkovcami

Miloslava Kodo ovĽ: Puding profesora Scribnera Saruton: KrĽtĽ dĽjiny
novovĽkĽ filosofie; PrĽvodce inteligentnĽho ĽlovĽka po modernĽi kultuĽre; Smysl konservatismu; SlovnĽk
politickĽho myĽlenĽ) (Bogdan Saruton)

Milan Zemko: ViedenskĽ arbitĽĽe vzi slovensko-ma arskĽho
ĽĽtovanĽ (Ladislav DeĽk: ViedenskĽ abitrĽz. Dokumenty I., II., III.)

TĽnde LengyelovĽ: Lesk luxembursk ch krĽkovĽa zia krĽovnej
(Lenka BobkovĽ - Mlada HolĽ (eds.): Lesk krĽlovskĽho majestĽtu ve stĽredovĽku, Daniela DvoĽrĽkovĽ:
Rytier a jeho krĽl. StĽbor zo StĽboric a Źigmund LuxemburskĽ, Alfred Thomas: ĽeĽchy krĽlovn y Anny.
ĽeĽskĽ literatura a spoleĽnosť v letech 1310 - 1420)

Du an Buran: Luxemburgovci

Svetlana uchovĽ: Ľudz ch situĽciĽch, japonsk ch de oĽtra
chu ztoho, e nie je (Jozef HaĽto: VzĽahovĽ vĽzba, ku koreĽnom lĽsky a ũzkosti,
Thomas
Sluneco: Von der Konstruktion zur dynamischen Konstitution. Beobachtungen auf der eigenen Spur)

Libu a VajdovĽ: Eliade, Cioran, Ionesco... Ako ich poznĽme?
(Mihail Sebastian: DenĽk 1935 - 1944)

Pavel VilikovskĽ : Vchodom pre slu obn kov (VĽclav MĽcek (ed.):
Bratislava zadnĽm vchodom 1918 - 2005)

Marta StachovĽ :Ke , tak trikrĽt (O realite, interpretĽcii a fikcii
(Jana HojstĽriĽovĽ: KaŹdĽy deĽn (Every Day), JindĽrĽch Źtreit a Rudolf Fila: KalendĽr Rudolfa Filu na kaŹdĽy
deĽn, Judita CsĽderovĽ: PrelĽnanie)

Peter MichaloviĽ: Uchopite nos fotografĽ (AurĽel HabuĽickĽ, Jana GerzovĽ, Ale-
na VrbanovĽ: 3 eseje (o fotografiĽch Luba Stacha), Miro ŹvolĽk: Cesta do stĽred u/The Way to the Centre)