

**myslím si, že...** / Ivan **KADLEČÍK** | 2

Peter **MACSOVSZKY**: Na komín z okna (básne) | 3

Pavol **RANKOV**: Fragmenty z rozbabraného historicko-spoločenského románu | 6

**tmavá komora** / JOZEF BŽOCH | 11

Jana **BŽOCHOVÁ-WILD**: Encyklopédia Jozefa Bžocha, A-Ž | 12

Július **VANOVIČ**: Antidialóg s Jozefom Bžochom (zo šesťdesiatych rokov) | 19

Milan **HAMADA**: Nadgeneračný kritik svojej generácie | 23

Jozef **MIHALKOVIČ**: List Jozefovi Bžochovi | 25

Pavol **VILIKOVSKÝ**: Chvála zádrapčivosti | 26

Ján **JOHANIDES**: Poznám... Poznám? | 28

Milan **RÚFUS**: Zahnime za roh | 30

**Mám rád, keď báseň už nehovorí „o“, ale koná „to“** rozhovor s Martinom **SOLOTRUKOM** | 31

Martin **SOLOTRUK**: Planktón gravitácie (poézia) | 35

Miroslav **BRÜCK**: Štyri zastavenia (próza) | 41

**umenie eseje**

László **F. FÖLDÉNYI**: Kleist umrie a umrie a umrie | 45

**galéria romboidu 2007**

Pavol **MACHO** (text Peter **MICHALOVIČ**) | 53

**rodinné striebro**

Pavol **MACHO**: Kolmica pretínajúca pevný bod v strede Zemegule alebo *Nebeské kvety*

Jána Zoričáka | 59

Kenneth **PATCHEN**: 23. ulica sa končí v nebi (básne) | 61

**voľným okom**

Juraj **MOJŽIŠ**: O *Monograme* Roberta Rauschenberga | 69

**recenzie**

Peter **MACSOVSZKY**: Cudzie v cudzom alebo slasti minimalizmu (Svetlana Žuchová: Yesim) | 77

Jana **PÁCALOVÁ**: K trom pozastaveniam nad jednou knihou /pozastavenie štvrté (Katarína Kucbelová: Šport) | 78

Vladimír **BALLA**: Čo je to? (Márius Kopcsay: Zbytočný život) | 80

Maroš. M. **BANČEJ**: Vtáci a tradície (Andrijan Turan: Sťahovanie vtákov) | 81

Katarína **IHRINGOVÁ**: Obrazy v pohybe (Katarína Rusnáková: V toku pohyblivých obrazov) | 82

**cool/túra**

Miloslava **KODOŇOVÁ**: Vzburá davov na slovenský spôsob | 84

Márius **KOPCSAY**: Terorizmus po našom | 85

**tour de galery** alebo - NA VERNISÁŽ!

Marián **KUBICA** | 87

**úklady jazyka alebo slovgličtina**

Pavel **BRANKO** | 91

**z poznámok** Ivana **ŽUCHU**: Varia | 94

Petr Pithart má pravdu, keď píše: „Klipová kultúra, ktorou si prý vyžadujú konzumenti, usiluje o pravý opak jakéhokoli intelektuálneho sústredenia: o maximálnu rozptýlenosť, ťekavosť – tam je pak reklama doma a boduje.“

Kultúra klipov (slipov?) rozbíja jednotu človeka ako celistvej bytosti. Detail je nepravdivý, nejestvuje. Môžu byť ústa bez hlavy? Prst bez ruky? Perverznej kameramani a režiséri so záľubou zachytia fragment v estetike hnyusu, a človek na obrazovke sa zmení na vráskavé pery, bradavicu na nose, deravý zub či krivú nohu. To nie je iba hlúposť, neprofesionalita, náhoda, móda, ale zámer, idea a program.

Rozdrobený, klipovitý človek sa dá ľahšie manipulovať od bohatých a mocných. Otrokár nepotrebuje celého človeka, plného pamäti, citov, asociácií, záujmov, vnútorného duchovného bohatstva a kultúry, vzdelania. Otrok má voliť a drieť, kým vládze, potom sa hodí do odpadu. Má kupovať, čo len vidí, predávať, čo sa len dá, hoci aj prsteň so starou mamou. Degradácia duchovnej podstaty človeka.

Intelektuáli sa z tohto šoku nevedia spamätať. Niektorí možno tušia, ale čušia. Aj tak je ich už len sedem s r. o.

Kultúra slov sa mení na barbarskú kultúru obrazov. Noviny a časopisy sú už len televíziou na pomalovanom fľakatom papieri. Obsah je klip, nie informácia či poznanie. Staršie noviny s umením typografie alebo nedávne filmy nám pripadajú ako výčitka. Videl niekto Adamčíkovu, Filčíkovu, Jamnického zväčšenú vyrážku na tvári? Len noblesa osobnosti, jej mimiky, gesta, repliky, hlasu.

Kultúra fragmentu a klipu je kultúrou smrti, deštrukcie, likvidácie pamäti. Súčasťou a dôsledkom odstraňovania pamäti, trvania slova, písma a človekovho mena je aj ničenie hrobov a cintorínov. Ktovie, aké záujmy za tým stoja?

Čo urobíme? Aby sme nepadli, chytíme sa padajúcich snehových vločiek. Sneh si vymyslíme, ak nepadá. Alebo si ho napíšeme bielou pastelkou do špinavého povetria.

IVAN KADLEČÍK

PETER

# MACS●VSZKY

## NA KOMÍN Z OKNA

Z okna ponad ulicu, na komín.  
Na komín dočiahnem, zdá sa mi.  
Ponad, ponad ulicu.  
Ponad akú?  
Ponad túto tu, ponad takú, po ktorej.

Z okna ponad ulicu.  
Ide o komín, stále oň ide, len neviem, či.  
Či som si oči neponechal prižmúrené.  
Ale dobre, veď aj takto.  
Aj takto spoza tmy čosi.  
A nielen čosi, ale dosť veľa.  
Dosť obšírny pohľad.

Z okna ponad, ponad tú ulicu.  
Ponad tú, po ktorej električky?  
Samozrejme, električky, obidvomi smermi.  
Aj postavy, aj tie obidvomi.  
Ale radšej prižmúrené, radšej.

Z okna, odiaľto, na ten komín tam.  
Nemusím ich otvárať, aby som ho zazrel.  
Vidím ho však, čím si ho vidím.  
Keď jedného dňa, keď ho strhnú.  
Vtedy sa dozviem, že sme nevedli, čo.  
Čo mal znamenať a čo bude musieť.

Z okna, ale nie je to len jeden z tých.  
Tento je vysoký, taký sám, taký patriaci.

K tamej hale, nie je to komín domu.  
Hala, ale hala čoho?  
Továrne, teplárne, elektrárne?  
Čo mal, čo ten komín mal.

Jedného dňa ho strhnú.  
Čoraz menej ich je, po celej krajine.  
Strhnú ho a dozvieme sa, čo znamenal.  
A čo ešte bude musieť.  
Lebo aj to – to uprázdnené miesto po ňom.  
Bude musieť dačo.

Z okna ponad ulicu komín.  
Koľko výhľadov ešte každé ráno?  
Tu si ľahnem, hneď si ľahnem.  
Lebo tu pod oknom, hneď pri výhrevnom telese.  
Na druhej strane okna je ulica vytesaná.  
Do čohosi, hĺbka dve poschodia.

Z druhej strany okna, o dve poschodia  
nižšie, električky nejakými smermi.  
A oproti ten komín.  
A koľko pohľadov naň a dokedy?  
Koľkokrát vstať a pozrieť sa oproti?  
Keď si ľahnem zmizne, vstanem je opäť späť.

Skúsím zostať tak, ako som vstal.  
Iba ruku natiahnem, ale nie ku komínu.  
Natiahnem ju a stiahnem roletu.  
Nestrhnem, stiahnem.  
Stiahnem a on zmizne, pravdaže.  
Neľahol som si a predsa ho už nevidím.

## KEĎ POUŽÍVAM TIETO

Keď používam tieto slová:  
Električka, komín, telefón, chladnička.  
Načo ich používam, keď neviem, či niekto.  
Či im niekto, ale nie niekedy.  
Naozaj nie niekedy, ale o desaťročie.  
Pošta, noviny, klávesnica, lístok, príbor.  
Áno, už o desaťročie.  
Či im niekto o desaťročie porozumie.

Ale len tak naschvál aké.  
Aké slová by som mal používať, aby niečo.  
Nie výpoveď, ale niečo.  
Radšej niečo ako výpoveď.  
Kniha, okuliare, platňa, parkety, disketa.  
Skrátka, aby niečo z tohto bolo.  
Zostalo pochopiteľné aj o desaťročie.  
Možno práve verš „zostalo pochopiteľné aj o desaťročie“.  
Bude to, čo zostane – aspoň čiastočne pochopiteľné.

Ale aj tak.  
K akým slovám by som sa mal uchýliť?  
Keď už raz používam tieto.  
Používam, ale neviem, či tieto a či celkom.  
Používam ich, aby som sa prizeral, ako pokašliavajú.  
Postávajú, tmolia sa, bľabocú, šedivejú a blednú.  
Prečo sa brodím v používaní, prečo myslím.  
Prečo na iné, prečo verím, že sa opäť bude rozumieť.  
A že sa neskôr porozumie niečomu, čomu teraz neveľmi.  
Toto nie je devätnáste storočie.  
Herec, redaktor, cestovný príkaz, ústrižok, atrament.

# Fragments z rozbabraného historicko-spoločenského románu

## **JESEŇ 1938 - LEVICE**

Keď po Viedenskej arbitráži získalo Maďarsko južné oblasti Československa, regent Horthy sa rozhodol navštíviť znovu získané územia. Horthy mal pôvodne v pláne navštíviť len najväčšie mesto Kassa. Ale keď sa táto správa rozšírila, ľud tak úpenlivo prosil a túžil vidieť svoju hlavu, že sa napokon admirál nechal prehovoriť a obišiel v tých fantastických dňoch všetkých, ktorí ho potrebovali zhladnúť.

Bývalé Štefánikovo námestie v Leviciach, ktoré teraz ešte nemalo svoj nový názov, bolo okrášlené ako nikdy predtým. Štefánikova socha bola zabalená do niekoľkých maďarských zástav, aby ju nebolo vidno. Výklady židovských obchodov, ktoré len pred pár hodinami roztrieskali szabadcsapatok a ďalší vlastenci, boli zakryté doskami a tie boli zasa prekryté Horthyho podobizňami, maďarskými štátnymi znakmi a portrétmi svätého Štefana. Deväťsté výročie jeho smrti si v pamätnom roku 1938 pripomínala spolu s Maďarskom celá Európa. Diery v múroch po skobách, ktorými boli ešte včera prichytené československé štátne znaky a tabule s nápismi v slovenčine, poslúžili na zastoknutie kytíc.

Víno a pálenka tiekli nielen potokom, ale ešte aj zadarmo. Deťom rozdávali cukríky a oblátky. Nové úrady rozhodli, že na tento vznešený účel bude použitý celý sklad Freundovho pohostinstva a Tauberovych cukrovniiek.

V západnej časti námestia hrala vojenská hudba, ktorá akýmsi administratívnym nedopatrením vstúpila do mesta ako zatiaľ jediná zložka branných síl novej moci. Keď okolo poludnia začalo mrholiť, nové úrady napochytr zakázali dážď a dekrétom povolali slnko.

Horthyho príchod bol naplánovaný na tretiu hodinu popoludní. A skutočne, vo chvíli, keď vežové hodiny začali odbíjať celú, zastrel slnko na okamih veľký tieň. To legendárny vták turul niesol v pazúroch snehobieleho vodcovho koňa. Perute ladne zakrúžili nad ohromeným davom. Potom vták zložil koňa v strede námestia, kde sa narýchlo vytvoril úzky špalier. Najväčší vlastenci tam rozprestrelí niekoľko kobercov zrekvírovaných z Linkovho obchodu. Nastalo ohromené ticho. Počuť bolo iba bzučanie múch, ktoré krúžili okolo kôpky konského trusu, ktorý vypadol spod bieleho chvosta vznešeného zvierata. A potom slnko zatienil druhý tieň. Ďalší turul niesol Horthy Miklósa. Zniesol sa nad koňa a admirála vypustil tak presne, že ten

dopadol rovno do sedla. Horthyho tvár sa na moment skrivila bolesťou. Ale rýchlo sa nadvihol v strmeňoch a rýchlym pohybom si čosi upravil v rázporku. Keď sa zasa spustil do sedla, bolo všetko v poriadku, už si nesedel na guľiach.

Kapela spustila slávnostný pochod a kôň ladne vykročil uličkou pomedzi dav. Ženy pod kopytá hádzali kvety. Ríšsky správca Horthy pevne držal šablú a plamenným pohľadom si premeriaval ľudí. Videl ich nadšenie i obavy, zvedavosť i smútok, lásku k starej vlasti i lásku k staronovej vlasti. Keď kôň prišiel do stredu špaliera, admirál potiahol uzdu a zastavil ho, aby mohol predniesť krátky prejav:

– Maďarskí muži, maďarské ženy, maďarská mládež a maďarské deti! Víтам vás v národnom štáte Maďarov. Maďarská vlasť vás zachránila a umožnila vám návrat k národu, z ktorého pochádzate.

- Nech žije Maďarsko! – vykrikoval ktosi.
- Nech žije Maďarsko! – zopakoval Horthy.
- Nech žije Maďarsko! – vykrikoval dav.
- Nech žije kormányzó Horthy! – vykrikoval ktosi ďalší.
- Nech žije kormányzó Horthy! – zopakoval Horthy.
- Nech žije kormányzó Horthy! – vykrikoval dav.
- Nech žije Szálasí Ferenc! – vykrikoval ktosi tretí.
- Nech žije kormányzó Horthy! – zopakoval Horthy.
- Nech žije kormányzó Szálasí! – vykrikoval dav.

Horthy odišiel rovnako majestátne, ako prišiel. Zrazu z jasnej oblohy zletel prvý turullus pannonicus a schytil do pazúrov regenta, ktorý ešte naposledy zamával svojmu ľudu. Potom druhý vták schmatol koňa.

- Škoda, že s nami pobudol len tak krátko, – vzdychla jedna zo žien.
- Čaká ho ešte dlhá cesta. Kým sa dostane až do Nagysurányi budú Vianoce, – mudroval chlap, ktorý stál pri nej.

O chvíľu zhromaždený národ videl len dve miznúce bodky na oblohe. Ľudia za nimi hľadeli a postupne, azda aj pod vplyvom alkoholu a bujarej zábavy, ktoré čoskoro zatemnili ich mysle, sa v ich hlavách spomienka na slávny Horthyho príchod prekryla inými, omnoho neveriteľnejšími zážitkami. Neskôr už mnohí tvrdili, že admirál v Leviciach nikdy nebol. A tento omyl dnes prevláda aj v oficiálnej histórii.

Pán Bízek sa slávnosti nezúčastnil. Z okna svojej kancelárie pozoroval dianie na námestí. Strúhal ceruzky a zarovnával štósy papierov. Vedel, že aj maďarský štát bude potrebovať riaditeľa poštového úradu, a dúfal, že po úteku bývalého riaditeľa Pecháčka, sa ním môže stať práve on. U dobrého úradníka, ktorý plní príkazy nadriadených, národnosť predsa nie je dôležitá. Jeho samotného sem pred dvadsiatimi rokmi dosadili československé úrady síce len vďaka vhodnej národnosti a dobrej znalosti úradného českého jazyka, ale on odvtedy preukázal svoje kvality a maďarské úrady by ho tu mali ponechať.

Po Pecháčkovom úteku sa Bízek stal najvyššie postavenou osobou v úrade. A plnil si svoje povinnosti. Bez ohľadu na Horthyho príchod musela pošta zostať otvorená a jeho podriadený musel sedieť pri prepážke.

Po Horthyho odchode sa však veci začali vyvíjať inak, ako Bízek očakával. Zábava sa stala naozaj ľudovou a ľudia sa stali zvieratami. Už okolo pol štvrtej križovali levické ulice bandy opitých mladíkov z juhu. Hľadali Čechov. Ktosi spomenul riaditeľa pošty Pecháčka.

Skupinka asi desiatich mužov chcela vyvaliť dvere pošty, tie však boli otvorené, veď bol pracovný deň.

- Kde je Pecháček? – zreval vodca bandy.
  - V Československu, – odvetil vylakaný úradník spoza okienka.
  - Čože? – pristúpil k nemu bližšie votrelec.
  - Pecháček je v Prahe, ale tamten je tiež Čech. Bízek sa volá, – zapišťal úradník.
- Hoci pán Bízek predtým neodhadol historický vývoj presne, teraz bol prekvapujúco rýchly. Otvoril okno i mrežu, ktorá ho chránila, a vyskočil na námestie. Ešte počas pádu, ktorý zvládol vynikajúco, si strhol glotové rukávy, a potom sa stratil v oslavujúcom dave. Jeden z mladíkov ho chcel prenasledovať, ale pri zoskoku z okna si vykĺbil rameno. Neskôr tvrdil, že to zranenie utrpel v bojoch s českou armádou, a bol za to vyznamenaný. Úradník, ktorý na Bízeka upozornil, sa čoskoro stal riaditeľom pošty, pretože pri preberaní úradu z českých rúk prejavil nielen ostražitosť a odvahu, ale aj maďarské vlastenectvo.

Len náhodou na preplnenom námestí pán Bízek uvidel svojho syna Jana. Predieral sa k nemu pomedzi tancujúce páry a vrávorajúcich opilcov. Keď prišiel k synovi, zdrapil ho za rukáv.

- Minden visza, apuka! – zakričal Jan.

Otec tresol synovi poriadnu facku, čím znížil hladinu alkoholu v jeho krvi asi o štvrt promile.

- Musíme jít rychle pro maminku a Jitku, chtějí nás zabít, – vykrikoval pán Bízek.

Niekedy v rozhodujúcich situáciách človek koná čisto pudovo, no výsledok je úplne racionálny. Pán Bízek hnal svoju rodinu s dvoma kuframi tých najcennejších vecí na levickú železničnú stanicu. Nikto mu nepovedal, aby išiel tam, ba práve naopak, ráno od ľudí počul, že cestovné poriadky už neplatia a vlaky nechodia, pretože tu žiadne nezostali.

Na peróne nervózne prešľapovalo asi desať českých a slovenských rodín, ktoré tiež potrebovali urýchlene prekročiť zatiaľ novú, no zatiaľ deravú hranicu. Na konci nástupišťa sa k sebe chúlili mäsiarsky učeň Imre a jeho milenka Ildikó. Verili, že vo všeobecnom zmätku sa im podarí presvedčiť úrady na druhej strane hranice, že aj oni sú Slováci a mali by žiť v Československu. To bola jediná šanca, ako zostať spolu a zbaviť sa pána Horvátha, zavalitého mäsiara a Ildikinho právoplatného manžela.

Ozvalo sa pískanie a na koľajniciach sa objavila drezina s vozíkom.

- Zavazadla na vozík, lidé do dreziny, – zavelil prednosta stanice Nejezchleba. Výpravca Václavík fúkol do píšťalky a vzápätí tiež nastúpil.

## **JAR 1942 - BRATISLAVA**

Keď sa Jozef Tiso zohol, aby si rozviazal šnúry na topánkach, vrátila sa mu zo žalúdka do úst horkokyslá chuť napoly strávených mäsových knedličiek z polievky, ktorú mal na obed. Striaslo ho. Rýchlo zobral zo stola kus orechového koláča na potlačenie odpornej pachuti.

Prezident Slovenskej republiky si ľahol na kožený gauč, kam zväčša usádzal návštevy.

- Obžerstvo, obžerstvo, – vzdychol.



Ako už mnoho ráz predtým, opäť rozmýšľal, či sa mu niekedy podarí zbaviť aj pi-ateho hlavného hriechu. Bol nesmierne pyšný, ako sa mu už dávno podarilo vykoreniť zo svojho života pýchu, lakomstvo, smilstvo, závišť, hnev a lenivosť. Len obžerstvo bolo zatiaľ mocnejšie než on.

- Ty za to môžeš, - vykrikol zlostne a poštipal svoje mohutné brucho.

- Ty si ten nenažranec, - vykrikol opäť a udrel brucho pástou.

- Joj, - vzdychol od bolesti.

- Nebuť teba nepuchnú mi ani nohy, - povedal už pokojnejšie. Aj rana, ktorú uštedril bruchu, bola tentoraz miernejšia.

Tiso rozmýšľal, aké je to zvláštne, že už celé roky ho diabol pokúša len týmto jediným hriechom. Prečo len jeho takmer nekonečná láska k blížnemu zahŕňa aj lásku k dobrému jedlu?

- Vezmi svoj kríž a nasleduj ma, - zacitoval prezident.

Oboma rukami si chytil brucho a vstal. Unavene zafučal. Prišiel k písaciemu stolu a vyvalil sa na stoličku.

- Otomar, - privolal veliteľa palácovej gardy.

Dvere sa prudko otvorili a muž v čiernej uniforme sa postavil do pozornosti.

- Topánky, - prikázal Tiso.

Prezidentovi ráno obúvali topánky číslo šesť. Keďže mu v dôsledku zlej funkcie vi-acerých vnútorných orgánov puchli nohy, Otomar mu po obede pravidelne prinášal topánky číslo šesť a pol. Ak však prezidentove jedlá v priebehu dňa obsahovali obzvlášť veľa tukov, bolo ešte nutné, aby si hneď po večery dal papuče veľkosti sedem. Aj dnes to vyzeralo na jeden z takých dní.

- Pán prezident, - povedal muž v čiernej uniforme kľáčiac pred Tisom, - máte úplne prepotené ponožky, dovoľte, aby som vám ich vymenil.

- Rob, ako uznáš za vhodné, Otomar.

Muž v čiernej uniforme mal náhradné ponožky pripravené vo vnútornom vrecku. Keď stiahol prezidentovi tie prepotené, pri pohľade na bosé Tisove nohy sa neovládol. Sklonil sa k nim a na každú vtisol vrúcny bozk.

Prezident si už na tieto prejavy oddanosti zvykol a nevenoval im pozornosť. Jeho myseľ bola naplno zaujatá plánom, ktorý mu práve skrsol v hlave.

- Otomar, vieš, ako sa zbavím obžerstva?

- Ako, pán prezident?

- Prijmem kuchára, ktorý mi bude variť iba maďarské a židovské jedlá. Veru tak, na ceste k dokonalosti budem svoj žalúdok bičovať pokrmom našich nepriateľov. Každý úd na tele martýra musí byť pripravený na sebažertvu.

Keď Otomar odišiel, prezident sa spokojne usmial.

- Budeš dostávať guláš a šolet, - povedal bruchu a opäť ho poštipal.

## **JESEŇ 1952 - PRAHA**

Pracoval od svitu do mrku. Meral, pilil, sekal, hobľoval, vrtal, strúhal, stíkal, lepil, moril, natieral, lakoval. Nestratil nič zo svojej volakedajšej zručnosti, len únava teraz prichádzala oveľa skôr. Kládvo nezviera tak mocne ako za mlada, zuby jeho píly sa vnárali do drevených fošní akosi pomalšie než predtým. Košeľa mu stmavla od potu oveľa rýchlejšie než pred desaťročiami za učňovských čias.

Ale on si únavu neprípúšťal. Pred očami mal mužov, ktorým chystal posledné

lôžko. Viac pre nich urobiť nemohol. Každá z truhiel, ktoré majstroval, bola určená pre jedného z nich. Tento je zavalitý, spomínal, a tak mu rakvu urobil širšiu. Keď vymeriaval ďalšiu, predstavoval si druhého, ktorý bol vysoký, takže truhla musela byť dlhšia. Ten s veľkými nohami zasa musel mať veko o čosi vyššie.

Ku každému z nich ho viazalo mnoho spomienok. Pociťoval k ním viac ako priateľstvo. Boli to spolubojovníci. Ich vzťah sa zrodil z rovnakých nádejí a túžob, zocelilo ho prenasledovanie a útlak nepriateľov. Stali sa bratmi. Poznali svoje obľúbené jedlá a nápoje, zvykli si navzájom na svoje zlozvyky či slabosti. Tesár dobre vedel, aké farby a odtiene sa jeho bývalým druhom páčili. Rakvu jedného natrel na tmavohnedo, pri ďalšej bol dôležitý vysoký lesk. Urobil všetko, čo vedel a mohol, ako mu radilo jeho srdce, myseľ a svedomie.

Čas jeho druhov sa krátil. A rovnako rýchlo sa krátil aj jeho čas. Od začiatku jesene trávil v dielni, ktorá sa nachádzala v úzkej uličke pod hradom, čoraz viac hodín. Často pracoval vo dne v noci. Jedlo, ktoré mu prinášali, nechával nedotknuté. Potkýnal sa od únavy a zaspával priamo v rakvách, ktoré vyrábala.

Jedného dňa sa otvorili dvere dielne. Volali ho. Rýchlo sa obzrel a preletel pohľadom po truhlách, ktoré zhotovil. Prvá, druhá, tretia... Vpredu ich bolo dokopy šesť, vzadu ešte ďalšie tri, jedna pod oknom. Jedenástu ukončil len pred chvíľou, náter ešte nestihol zaschnúť.

- Je čas, - ozvalo sa znovu od dverí.
- Dyť už jdu, - odvetil majster Klement.

Ale tesársku zásteru si nevyzliekol. Namiesto toho si sadol na stoličku, ktorá bola v rohu dielne, a zložil hlavu do dlaní. Jeho ťažké chlapské slzy hlasno kvápali na kamennú podlahu. Čas ho predbehol. Jedenášť namiesto štrnástich.

- Zpozdil jsem se, nezvládl jsem to, - vzlykal.

Tri rakvy stále chýbali a už nemal čas urobiť ich. Namiesto štrnástich ich bolo iba jedenášť. Myslel na zvyšných troch a nevedel, čo s nimi len bude.

- Soudruhu prezidente, - nástojil hlas od dverí, - zasedání začíná o několik minut.

13. novembra 1952 na zasadaní politického sekretariátu Ústredného výboru Komunistickej strany Československa sa rozhodovalo o rozsudkoch, ktoré budú o pár dní vyhlásené nad štrnástimi obvinenými komunistami v procese so Slánskeho protištátnym spikleneckým centrom. Na záver tohto zasadania bývalý stolár, teraz prezident Československej republiky Klement Gottwald povedal:

- Dáme tedy jedenáct špagátů a tři doživotí.

Jozef Bžoch

Už tri mesiace si užíva radosti osemdesiatky literárny kritik, esejista a prekladateľ JOZEF BŽOCH. Ako napísal o ňom autor slovníkového hesla (Slovník slovenských spisovateľov) „netaktizujúci kritik“ s istotou sa pohybujúci v teréne slovenskej literatúry 20. storočia. A treba dodať, že Jozef Bžoch sa rovnako kriticky suverénne pohybuje aj v labyrintoch čoraz neprehľadnejšej súčasnosti aj tohto dvadsiateho prvého. Vyštudoval slovenčinu a francúzštinu, redaktoroval v Práci, Kultúrnom živote a Slovenských pohľadoch a v druhej polovici šesťdesiatych rokov pôsobil v Ústave slovenskej literatúry SAV. Po roku 1968 bol z politických dôvodov väznený – nasledovalo prepustenie z Ústavu a publikačný zákaz. Do „normálneho“ literárneho života sa vrátil až po roku 1989. Z bibliografie: Podoby slovenskej poézie (1961), Básnické dielo Pavla Horova (1964), Kontakty (1970, kniha bola zošrotovaná), Literárne soboty (1990), Zo zápisníka kritika (2001). Jeho pravidelné „literárne štvrtky“ v denníku SME zmenili tento všedný stredotýždňový deň na sviatočný, aspoň pre priaznivcov literatúry.



# Encyklopédia Jozefa Bžocha

A – Ž ...



## A

### Ak píšeš...

„Ak píšeš, vždy si polož otázku: a kto sa ťa pýtal?“ Skeptik Jozef Bžoch rád cituje tento výrok a nepochybne ho chápe len ako aforizmus. Vo chvíľach najhlbšej skepse však pomáha skôr otázka: „A kto ťa číta?“ Milé čitateľky a čitatelia denníkov Sme a predtým Práce, Národnej obrody a Ľudu: ďakujeme.

## B

### BB, čiže baskická baretka (názorná ukážka: originál BB)

Baskická baretka – poznávacie znamenie Jozefa Bžocha. Prvú baretku si Jozef zakúpil už niekedy roku 1946, teda pred 60 rokmi.

Historici však doložili, že baretky sa nosili už v starom Grécku 500 rokov pred Kristom a obľúbené boli aj neskôr u Rimanov a najmä v talianskej renesancii. Pôvod modernej baretky však treba hľadať u pyrenejského národa Baskov v 19. storočí. Vlnená baretka, po baskicky „txapela“, bola pôvodne modrej alebo červenej farby a slúžila ako ochrana proti siri-miri – vytrvalému ťaživému mrholeniu v dolinách. Nosili ju najmä francúzski roľníci a baskickí pastieri. V 20. storočí si baskickú baretku obľúbili najmä voľnomyšlienkári, umelci, intelektuáli, spisovatelia, ktorí ju nosili na znak rebélie voči statu quo, ako aj kubánski a iní revolucionári.

Baskická baretka má tvar plochého kruhu, vyrába sa z najkvalitnejšej vlny tepelne spracovanej do nepremokavého filcu, vnútorný lem je z pravej kože, podšitéj saténovou stužkou. Na vrchu je často gombík, po slovensky dzindzík. Baretka sa spravidla nosí posunutá nabok, čo vytvára dojem neformálnej sexi elegancie.

Najznámejší nositelia: Auguste Rodin, Picasso, Man Ray, beatnici, Che Guevara, Monika Lewinski. – A Jozef Bžoch.

## C

### Cveng (zvukový doprodvod: štrngajúce mince)

„Jeho slovo má závideniahodný cveng“, napísal o Jozefovi Bžochovi roku 2002 Štefan Drug.

## Č

### **Čierna dáma (zvukový doprodukt: klepot písacieho stroja)**

Bžochovci, Jozef a Perla, mali spolu dve deti: Janu a Adama. Okrem toho mali obaja rodičia každý svoju vlastnú Eriku. Jozefova „čierna dáma“ Erika je približne Perlina rovesníčka. Pochádza z Drážďan. Erika je písací stroj firmy Seidel a Naumann. Písací stroj: t. j. „mechanické zariadenie, ktoré klávesový údaj svojho používateľa zaznamenáva vo forme textu na papier“. Jozefova Erika, ročník 1937, dáma do koča i do voza, je cestovný model so 4 radmi klávesníc a jedným preraďovačom. Jozefova čierna dáma Erika, ako aj Perlina zelená Erika, mali k Bžochovcom každodenný intenzívny vzťah a trávili s rodinou aj všetky dovolenky. Okrem jednej...

## D

### **Dovolenka**

V novembri 1972 sa Jozef po dvoch týždňoch strávených vo vyšetrovacej väzbe vrátil na pracovisko, kde jeho vtedajší riaditeľ v Ústave slovenskej literatúry roztrasene súhlasil, aby si Jozef na dobu svojho pobytu vo vyšetrovacej väzbe spätne vypísal – dovolenku.

## E

### **Embéčka: symbol technického pokroku**

Embéčka červenej farby, zakúpená roku 1966, nech je argumentom, že Jozef Bžoch bol kedysi nielen villonovský búrlivák a bohém, ale aj technický avantgardista.

Redaktori Sme, vedeli ste o tom, že Jozef Bžoch, ktorý Vám každý týždeň tvrdohlavo dodáva recenzie písané na stroji a cez kopirák, vedeli ste, že tento istý Jozef bol v 60. rokoch široko-ďaleko prvým majiteľom auta? Škoda 1000 Em bé, ŠPZ BL 45 62.

## F

### **Federico C (názorná ukážka: fotografia Jozefa v záchranej veste)**

Na lodi menom Federico C sa Jozef plavil na jar roku 1966 do Južnej Ameriky. Z cvičného poplachu na lodi sa zachovala fotografia, ktorá dokumentuje Jozefovu pripravenosť na krízové situácie.

## G

### **Generácia**

„... každý, aj kritik, sa do generácie rodí a žije všetkým, čo je vlastné iba jej. Ale to ho nezabavuje povinnosti vystupovať nadgeneračne a mimogeneračne, lebo jeho úlohou je pochopiť kontinuitu literárneho procesu: nepochopí ju, ak je zajatcom jednej sekty, jedného klanu; ak neprekročí sám seba.“

(Z rozhovoru s Júliusom Vanovičom, 1966)

## H

### **heslá**

„V Československej socialistickej republike sa Jozef Bžoch od konca 70. rokov živil písaním hesiel...“ (z *kádrového posudku*, bez dátumu)

## CH

### **Chvála eseje**

„Ako je v šachu najmocnejšou figúrou kráľovná, v literárnej kritike je najmocnejšou kráľovnou esej. Je synonymom nielen dôstojnosti, ale aj slobody pohybu, ktorý sa uskutočňuje po ľubovoľnej osi. Dáva sa z výšky, preto sa jej rozhodnutia týkajú celej situácie, i vtedy, keď sa zdá, že je zaujatá nepodstatnými maličkosťami. Jej výška však nie je aristokratizmom, tak ako jej sloboda nie je šliapaním po záhonoch. Meno tejto výšky je nadhľad, meno slobody pohybu je možnosť voľby, ktorá odlišuje človeka od zvierata a esej od oficiálnej kritiky.

Esej znamená postoj a postoj znamená charakter plus inteligenciu. Pri jej zrode nestojí túžba po originalite, ale po pravde, ktorá ešte nebola vyslovená, a preto ju treba objaviť, alebo už bola vyslovená, a treba ju brániť. Originalita eseje spočíva teda v originalite právd, ktoré sa ňou sprostredkujú, alebo argumentácie, ktorá sa používa na ich obranu. No keďže pravdy prenikajú pomaly a ťažko, lebo sú nepríjemné a vytrhávajú človeka z pohodlia, nesie esej aj výraznú pečať originality svojho autora, ktorý sa rozhodol niesť na trh vlastnú kožu. Jeho originalitou je riskovanie, a až na druhom mieste slovesné prostriedky. Ak totiž nemá v eseji čo povedať, t. j. riskovať, podobá sa jeho štylistické umenie klávesnici, ktorá nevydáva zvuky.

Proti strnulosti, ľadovosti a neosobnosti vedy, kde je autor nezriedka zameniteľný, kladie esej dôraz na uvoľnenosť, vášnivosť a individuálnosť, ktorú nikdy nemožno zameniť. Tu sa stýka esej s umením; v predmete výskumu sa stýka s vedou. No kým vo vede sa realizuje len určitá špecifická schopnosť človeka, v eseji sa realizujú nielen všetky jeho schopnosti, ale aj vlastnosti. Ak niekde platí, že štýl je človek, tak najmä tu.

Odporcom eseje sa krásna veta zdá estétstvom, elegancia slohu hrou a lapidárnosť súdov povrchnosťou. Je to pochopiteľné: v dobe sériových výrobkov je podozrivá každá cizelárska práca, v dobe uniforiem nápadná každá elegancia a v dobe okrúhlych slov nebezpečná každá lapidárnosť.“ (1966)

## I

### Ivan Kupec

Ivan Kupec – najvernejší priateľ v ťažkých časoch, keď iní prešli na druhú stranu chodníka, aby nemuseli pozdraviť. Ivan Kupec – básnik a niekdajší skvelý editor vydavateľstva Slovenský spisovateľ, ktorého invencia by si zaslúžila pohľad literárnych historikov: bol to on, kto vymyslel edíciu detektívky Zelená knižnica, aj edíciu Nobelovej knižnice (ktorú po normalizácii museli premenovať na Vavrín, lebo ne jeden nositeľ Nobelovej ceny za literatúru sa stal persona non grata)... Ivan Kupec Jozefa doma často navštevoval a nikdy nezabudol priniesť Perle kyticu kvetov – takmer vždy to boli klinčeky alebo ruže; a od polovice 70. rokov v bžochovskej záhrade básnik spolu s literárnym kritikom miešali betón, oberali ríbezle a pod marhuľou popíjali kávu.

Ivan Kupec – najvernejší priateľ v ťažkých časoch.

## J

### Jednotlivec

„Jednotlivec je v hre, na ktorú má mimálny vplyv; jeho spolurozhodovanie je ilúziou; je režírovaný a manipulovaný aj vtedy, keď si myslí opak. Všeobecná prispôsobivosť nám už iba zriedkakedy dovoľuje, aby sme sa na seba pozreli z odstupu; a pritom sa prispôsobujeme nie princípom, ale taktikám. Preto si vážim tzv. nemilosrdnú literatúru, ktorá človeka ukazuje v jeho skutočnej situácii, a tým ho vedie k sebauve-

domeniu, t. j. ak chcete – od pseudoživota k životu.“ (1966)

## **K**

### **Kritika**

„V povedomí spisovateľov je kritika vždy čímsi, čo jednotlivcovi zbytočne znepríjemňuje život: dobiedzajúci ovad, ktorého treba stále odháňať. Odveký antagonizmus medzi tvorbou a jej hodnotením, medzi predstavou, akú si vytvára spisovateľ o sebe a svojom diele, a medzi predstavou, akú mu vnucuje kritika, bude zrejme trvať dovtedy, kým kritika nestratí svoju základnú vlastnosť, t. j. svoj kritický charakter. Koniec koncov, keby nebolo tohto napätia, sotva by sme sa niečo dozvedeli o estetickom, etickom, psychologickom pôsobení diela v tej-ktorej dobe, lebo nech je akokoľvek, kritik jednako len predstavuje typ najexponovanejšieho čitateľa, hovorí nielen za seba a zo seba, ale aj za iných a z iných. Už tým, že vystupuje verejne, zvyšuje sa percento pravdepodobnosti, že vyjadruje časť existujúcej, no dosiaľ neformulovanej verejnej mienky.“ (*Mladá tvorba*, 1965)

## **L**

### **Luftpauza (hlboký výdych)**

## **M**

### **Matematika**

Matematika nikdy nebola silnou stránkou bžochovskej rodiny. Preto len približné čísla literárnokritického výpočtu od polovice 80. rokov: Jozef Bžoch mal od roku 1983 do 1990 stálu týždennú rubriku v denníku Ľud pod názvom S knihou na sobotu, od roku 1994 do 1998 mal týždennú rubriku v Národnej obrode, potom dva roky v denníku Práca a od roku 2001 v denníku Sme – to je spolu 20 rokov kontinuálnej dennej driny. To je spolu okolo 1400 týždňov, z ktorých každý sa začína približne v piatok otvorením novej knihy, nasleduje čítanie a poznámky na margo, medzitým sa na doplnenie a overenie listuje v ďalších knihách, encyklopédiách a rôznych iných knižných zdrojoch, potom nasleduje ručné napísanie recenzie do linajkovanej bloku, polovičný výdych, rozbalenie Eriky a klávesový prenos textu na papier podložený dvoma uhľovými papiermi, čiže kopírákmi, a dvoma tenkými priekleповými papiermi; po tomto výkone nasleduje hlboký výdych, jednu noc pokojný zdravý spánok a na druhý deň osobná návšteva redakcie za každého počasia.

V takomto matematickom rytme prešlo v Jozefovom živote, z toho 15 rokov penzistu, uplynulých 1400 týždňov, rovná sa okolo 1400 predmetných kníh, rovná sa okolo 2800 normostrán za asistencie čiernej dámy Eriky.

## **N**

### **047**

Nábytok značky 047 bol štandardným zariadením asi každej domácnosti, ktorá vznikla začiatkom 60. rokov. Nech ste vtedy napríklad na sídlisku na Račianskom mýte v Bratislave vošli do ktoréhokoľvek bytu, všade stáli tie isté svetlé knižnice, nízke skrinky, perináky, vitríny s príručným barom, kreslá s drevenými opierkami, stolík so sklenenou tabuľou, ba i rozkladací gauč: u Jozefa Bžocha, rovnako ako u Štefana Belohradského, Milana Hamadu, Milana Vigaša, Tomáša Štraussa, Viliama Turčányho, Ivana Izakoviča, Jána Šebana, Jozefa Boboka, Henricha Pifku, ako aj u Terenov na Budovateľskej ulici... No 047-ka si aj po rokoch zachovala svoju eleganciu a v domácnosti Jozefa Bžocha dodnes slúži svojmu účelu.

## O

### Osemdesiat

Osemdesiat? Všetko je inak, pozri heslo „Živió“.

## P

### Prvý uverejnený článok

Prvý novinový článok publikoval Jozef Bžoch roku 1945 v časopise Rozhľady po kultúre a umení: Nedočkavý literárny kritik svojím príspevkom upozornil kultúrnu verejnosť, že na ten deň pripadá presne 91. (!) výročie narodenia prekliateho básnika Arthura Rimbauda.

## R

### Od Rimbauda k Romboidu

„Keby sme si zrekonštruovali obraz slovenskej literatúry len na základe jestvujúcej kritiky, potom by bol tento národ národom literárnych géniov. Každý vstup do oblasti písaného slova sa považuje div nie za nanebevstúpenie: mýtotvorná sila prostého faktu, že niekto napísal knihu a vydal ju, pôsobí už tak automaticky, že nikoho nezaujíma jej hodnota a myšlienkový prínos. Stačí byť zaradený do nepretržite obnovovaného mýtu generácií, programov, poetík alebo skupín, aby sa našiel modus na začlenenie medzi nesmrteľných. /.../ Tak vzniká literatúra so záručnými listami, tak vzniká výroba rýchlotalentov... Vonkoncom nemienim znižovať vývinovú úlohu mladej literatúry, ale predsa len nesúhlasím, ak sa púhy štart zamieňa s dosiahnutím cieľa, ak sa dýchavičnosť stotožňuje s dychom, ak sa neschopnosť koncentrácie spája s experimentom. Ešte nikdy nebolo v slovenskej literatúre toľko možností verbálnej kamufláže, toľko ideálnych príležitostí predstierať niečo tam, kde nič nie je...“ (Príspevok k rúcaniu modiel, *Romboid*, 1966)

## S, Š

### S ako sobota a Š ako štvrtok

Literárne soboty i Literárne štvrtky sú už na stole: v Sme teraz pokračujete literárnymi piatkami. No týždeň je dlhý, pán Bžoch: čakáme na Vaše pondelky, utorky, stredy... a hádam i nedele?

## T

### Taškent (exotická zvuková kulisa)

Taškent: v tomto exotickom stredoázijskom meste Jozef nikdy nebol, a predsa neodmysliteľne patrí do jeho životopisu: roku 1972 niekto našiel a na ŠtB odovzdal jeho tašku so zakázaným rukopisom a krátko nato Jozefa zavreli. Vzápätí sa rozšíri-la fáma, ktorá z tašky nájdenej na vrcholne neexotickej Rauchovej ulici v Bratislave pohotovo urobila Taškent, a tak sa šušovalo, že „Jozefa zatkli v Taškente na letisku“.

## U

### Už som...

„Už som vyrástol zo štádia naivity, keď má každá napísaná veta ambíciu pohýňať svetom, hoci by to bol len svet literatúry. Možno sa zistí, že to bolo niekomu alebo niečomu potrebné – ja o tom rozhodnúť nemôžem. Robil som, čo som vedel a vlá-



dal, a túto zásadu si chcem zachovať i pre budúcnosť,“ cituje Jozefa Bžocha Peter Zajac a sám pokračuje: „To bolo roku 1966. O štyridsať rokov neskôr môžeme povedať, že Jozef Bžoch túto maximu vrchovato naplnil.“

## V

### V ako Válek

Válek, Miroslav: dôverný priateľ v rokoch šesťdesiatych; Jozef mu je dokonca svedkom na svadbe. Po tzv. normalizácii zmrazenie vzťahov: uskutočnia sa iba dve formálne audiencie na ministerstve: jedna, na ktorej minister kultúry vraj nemôže svojmu bývalému priateľovi pomôcť zamestnať sa v oblasti kultúry; na druhej, o pár rokov neskôr, mu však pomôže: vďaka jeho intervencii sa Jozefova dcéra Jana dostane na štúdium divadelnej vedy na VŠMU.

### V ako Vanovič

Július Vanovič bol jediný, kto si v pochmúrnych 70. rokoch spomenul na Jozefove 50. narodeniny: v jeden novembrový večer 1976 bez ohlásenia zazvonil pri dverách a priniesol mu dve fľaše francúzskeho vína.

## X

### F. X. Šalda

Xtálici na Bžochovom kritickom nebi patrí FXŠ: „Šalda vracia jednotlivcovi nádej, ktorá je každodenne ohrozovaná zmasovenou hlúpostou, priemernosťou, pretvárkou... Kritikov obyčajne uznávajú alebo neuznávajú; no zriedkedy sa prihodí, že by sa kritik mohol stať literárnou láskou tak, ako sa ňou stávajú básnici. Šalda je typom kritika, ktorý pôsobí ako literárna láska, a viac: skrze neho sa literárnymi láskami stávajú iní. To preto, že vie rozniecovať srdce ohňom zraku, ktorým sa prepáli k jadru, silou intuície, ktorou sa prederie všetkými húštinami, rozvinie všetky labyrinty, vyslídi všetky zámlky a rezervácie...“

F. X. Šalda: Jozefov duchovný súputník.

## Z

### Závodský, Jozef

Pod týmto pseudonymom sa od roku 1978 začali v okrajovej tlači – v Nových knihách a v Lude – znova objavovať literárno-kritické príspevky Jozefa Bžocha. Len v Nových knihách ich bolo za 8 rokov okolo 100.

## Ž

### Ž... BŽ... BŽivió...

Namiesto živió na záver balada otcovi od dcéry:

CHODEC NA DLHÉ TRATE  
(villonovská balada otcovi od dcéry)

*Už v štyridsiatom ôsmom roku,  
keď vonku február sa hlási,  
sa Jozef nevzrušuje ani trochu:  
prekladá Baudelaira, a francúzštiny krásy  
ho schvátia. Nedbá na pohnuté časy.  
Tak vo dne, v noci, v lete a či zjari  
pri knihe: číta, píše v pote tvári.*

Nedotkne sa ho doba Gottwaldova.  
Ved' jeho iba jeden problém kvári:  
Ako a kde že nájsť tie správne slová?  
Aj neskôr, keď rozjasní sa trochu,  
(no dlho neblýska sa na časy),  
píše. A podpisuje. Daj si pozor, Bžochu,  
tie slová privedú ťa do basy!  
No ani v chládku pokoj nedá si:  
cez mreže a či temnej cely škáry  
od spoluväzňov získať sa mu darí  
vzácnosť, čo potajme si schová.  
Je to kus chleba? Je to pilník vari?  
Kdeže! Len slovník podsvetia. A tajné slová.

Už nádeje aj knihy putovali do šrotu.  
Ta-tam sú životné aj literárne špásy.  
Keď spamätal sa trochu zo šoku,  
dočkal sa predsa milosrdnej spásy:  
pri knihách zas! Hľa, z Matice sa hlási.  
Pracovné nadšenie mu myseľ páli:  
študuje pramene a sedí pri heslári.  
Duní Dunaj, on heslo za heslom snová.  
Listuje stovky kníh; to všetko sa mu máli.  
Kde ich vziať, kde, tie správne slová?

Osviežia vzduch a novú robotu  
prinesú novembrové otrasy:  
Noviny, posudok, preklad – a v piatok porotu!  
Náš mladík striebřistý má už vlasy,  
aj penziu – tú však nezhrňa si do kasy.  
Nad knižnou ponukou celý žiari:  
Toto si prečítať, o tomto napísať vari.  
A stovky týždňov máta ho znova a znova  
evergreen – bžochovský refrén starý:  
Kde ich vziať, kde, tie správne slová?

Poslanie:

Ako však riešiť otázku, čo páli?  
V jazyku Baudelaira, keď slovenčiny sa ti máli!  
Quatre vingt znie tá formula nová:  
nie 80 – len 4 krát 20 si starý.  
Toto, len toto sú tie správne slová.

# Antidialóg s Jozefom Bžochom

(zo šesťdesiatych rokov minulého storočia)

VANOVIC

JULIUS

**Na začiatku tohto rozhovoru bola vlastne tvoja rezignácia: že načo rozhovor, keď sám sebe prichodíš ako postava románu. Prepáč, že som sa zachytil o náhodný výrok; podme však do jeho podstaty: postava, s ktorou manipulujú, je bezmocná proti svojej vôli, ktorá nevie o svojom zmysle, a vie o ňom iba jej autor, resp. ani o tom nie? Postava, ktorá nemôže vystúpiť z románu do sveta, nemôže nadviazať kontakty s ľuďmi, a za tie, ktoré s ňou ľudia uzavierajú, nemôže? Alebo postava, ktorá si uvedomuje nepravý život, nechcem povedať pseudoživot...**

Nepamätám sa síce na výrok, ktorý si využil k veľmi záľudným otázkam, pripúšťam však, že som to mohol povedať. V každom prípade mávam takéto pocity a neviem dosť dobre pochopiť ľudí, ktorí si žijú vo svojej ľahostajnej bezstarostnosti ako v ulite a nikde ich neprepadne „to strašlivé“, čo kedysi tak adekvátne vyjadril Novomeský v rovnomennej básni. Človek je vlastne stále na začiatku, nech by sa tváril akokoľvek poučene; jestvuje oblasť, kde nepomôžu skúsenosti minulých generácií, kde je každý absolútne sám zoči-voči tej najľudskejšej a súčasne najtragickejšej otázke: Načo? Prečo? Nepatrí medzi najpríjemnejšie veci myslieť na to, ale sám sebe sa ťažko ubrániš. Odpovede sú vždy len parciálne, ad hoc, pre túto alebo onú chvíľu. Práve z hrôzy pred týmto neustálym vákuom unikáme do všelijakých banalít, nazývaných cieľmi. Unikáme, a pritom si neuvedomujeme, že chceme zabudnúť. Sú trvalé hodnoty, nesporne. Jedine nimi sa dá zaplniť ten pustný priestor medzi narodením a smrťou, ktorý sme si nevybrali, ale ocitli sme sa v ňom. Lenže v akých zmrzačených formách sa tieto hodnoty servírujú ľudstvu! Čo len práce dalo, aby sa aspoň niektoré veci nazvali pravým menom! A najhoršie, že na všetko existujú osobitné vysvetlenia – ktoré sú v podstate výhovorkami – rátajúce buď so stratou ľudskej pamäti alebo so sklerózou svedomia.

Ale vidím, že som odbočil. Chcel si ma do viesť k problémom, ktoré sú dnes centrálné: nedostatok komunikácie, bezmocnosť, atď. Pre mňa osobne nie sú tieto pojmy módnym sloganom, hoci v našej literatúre majú zväčša sezónny charakter. Ale to nič nemení na zistení, že jednotliviec je v hre, na ktorú má minimálny vplyv; že jeho spolurozhodovanie je ilúziou; že je režirovaný a manipulovaný aj vtedy, keď si myslí opak. Všeobecná prispôsobivosť nám už iba zriedkakedy dovoľuje, aby sme sa na seba pozreli z odstup; a pritom sa prispôsobujeme nie princípom, ale taktikám. Preto si vážim tzv. nemilosrdnú literatúru, ktorá človeka ukazuje v jeho skutočnej situácii a tým ho vedie k sebauvedomovaniu, t. j. – ak chceš – od pseudoživota k životu.

**Si človek, ktorému je dané intenzívne žiť, pociťovať dnešné dilemy. Pokiaľ ide o literatúru, tak najmä dilemu účinnosti-neúčinnosti slova; potreby, či zbytočnosti literárnej roboty. Človek nervný; keď chceš vedieť, tak rodený kritik. – To nie dilemy majú na svedomí, že sa ozývaš už menej ako príležitostne?**

Spomínaná dilema je zrejme taká stará ako literatúra a pociťuje ju, nazdávam sa, každý, kto narába písaným slovom. Rozdiel je len v intenzite a konzekvenciách, ktoré si jednotlivci z tohto pocitu vyvodzuje. Na určitom rozhraní – vekovom, či skúsenostnom – zrazu zistiš, že ani tie najušľachtilejšie myšlienky, uložené v knihách i hlavách ľudí, nezabránili ohavnostiam, a že teda pojem literatúry je niečo, s čím treba narábať veľmi opatrne; oveľa účinnejšia je ideologická demagógia. Ale moja skepsa sa týka čohosi iného, čo veľmi presne formuloval ktorýsi maďarský spisovateľ: Ak píšeš, vždy si polož otázku: kto sa ťa pýtal? Ani ja sa neviem ubrániť tejto zdrvivúcej otázke a možno práve ona spôsobila, že sa ozývam menej ako príležitostne. A okrem toho: čím je človek starší, tým viac spoznáva, ako málo vie; preto radšej číta, než píše.

**Ale odkiaľsi z nášho vnútorného dávnazaznieva spomienka na ľudskú heroiku. Skúsenosť, obraz sveta, ktorý sme prijali v jeho (a či našom?) lepšom štádiu. Blízka ti je Beethovenova hudba, znovu a znovu čítaš Šaldu, ktorého sugestívna moc je práve v tom, že u neho slovo ešte ostáva činom a zo všetkého napísaného vane ozdravujúca sila, zmysel; kultúra ako ľudská heroika. – Zráža sa to v nás, ani o tom nevieme. Vidiš, aj s týmto rozhovorom si napokon súhlasil.**

Heroika v onom zmysle, ktorý spomínaš, dnes už nejestvuje. Alebo ju nevidíme iba preto, že máme nedostatok dištancu? Obávam sa skôr toho prvého. U nás sú veci, pojmy, slová znehodnotené. Sme v podstate odkázaní na posolstvá minulosti, kde si ľudia stáli za svojimi rečami a skutkami. Fráza, samozrejme, nevznikla dnes ani včera, ale taká priama úmera medzi ňou a útekom od zodpovednosti nebola hádam nikdy. Táto zarenosť nič nehovoriacimi slovami – i v literatúre – vyplýva z mravných defektov: z nechoty alebo už dokonca z neschopnosti prinášať na trh svoju kožu; z kľúčovania a fíftiva, ktoré sa nedíva do očí pravde, ale nafukuje polopravdy, horšie ako lož; z kompromisníctva a konformizmu. Medzi slovom a činom, medzi slovom a myšlienkou je priepasť, jedno nesúvisí s druhým. Zdá sa mi, že sme si vytvorili reč zaklínadiel, neurčitostí a približností. Taký Šalda vracia jednotlivcovi nádej, ktorá je každodenne ohrozovaná zmasovenou hlúposťou, priemernosťou a pretvárkou. Vedľa podobných osobností vyzerajú niektorí koryfeji našej kultúry ako trpaslíci.

**Hovorme teda ďalej v znamení akého-takého zmyslu, ktorý, dúfajme, že predsa len má slovo. Vrchol tvojej doterajšej kritickej aktivity patrí do druhej polovice päťdesiatych rokov – do 1962-ho roku. Aký pocit si z týchto rokov a písania odvádzaš? Vari len nie pocit márnosti?**

Spytuješ sa ma, ako keby som bol nejaký Matuzalem. Ale ak chceš vedieť, prosím: odnášam si z týchto rokov i pocit márnosti. V nijakom prípade nie pocit nejakej pýchy na seba. Vyrástol som už totiž zo štádia naivity, keď má každá napísaná veta ambíciu pohýbať svetom, hoci by to bol len svet literárny. Možno sa zistí, že to bolo niekomu alebo niečomu potrebné – ja o tom rozhodovať nemôžem. Robil som, čo som vedel a vládol, a túto zásadu si chcem zachovať i pre budúcnosť.

**Bol si vlastne v tom čase po Alexandrovi Matuškoví najlepší kritik. Kritik, ktorého rozoznať už podľa napísanej vety, kritik štýlový. Aj v tomto – a ešte v inom – si žiakom Alexandra Matušku.**

Čo mám na to povedať? Šaldu som poznal skôr než Matušku, no keď mi už nasilu imputuješ Matušku, musím sa priznať, že ma na ňom lákala aforistická priamočiarosť a neúcta k autoritám, najmä k tým, kde sa úcta vyžadovala oficiálne a povinne. A na druhej strane zasa jeho pokora pred veľikánmi ducha; pokora nie v zmysle servilnej poníženosti, ale v zmysle stotožnenia, úcty a lásky. Pasoval si ma za Matuškovho žiaka a ja si to pokladám za česť, hoci to nemusí byť celkom pravda; lebo aj žiaci, ako vieš, bývajú všelijakí. Pokiaľ ide o štýl, všeličo sa dá u neho naučiť. Hneď však upozorňujem,

že toto školenie môže mať nebezpečné následky: Matuška totiž nie je len majiteľom štýlu, ale i myšlienok. Kto si včas neuvedomí túto základnú vec, ľahko sa stane krasorečníkom. Inak – mimochodom – ďakujem za lichôtky, na ktoré nie som zvyknutý.

**A keď už o učiteľoch, tak ešte raz: F. X. Š. Jedného večera sme sa zhodli v tom, že je to pre dnešok osobnosť centrálna, že sú v nej zakliate nápovede a výzbroj pre každú našu chvíľu. Možno aj znamenia na cestu...**

Šaldu stihol osud, ktorý sám predvídal: nevďačnosť. Trochu to aj chápem: ide z neho strach a jeho železná metla, ktorou vymetal Augiášov chliev, zasahuje i dnešok. Vytušil – aby som parafrázoval ktoréhoosi jeho kritika – zmenu grunderstva v gaunerstvo a upozorňoval na to. Dovidel tak ďaleko, že sme sa museli uchýliť k typickému „činu“ našich čias: nevydali sme Zápisník; je ešte príliš aktuálny. Pravdepodobne ho chceme neutralizovať pôsobením času. Ale čas pracuje v Šaldov prospech. Čím skôr si to uvedomíme, tým horšia vizitka pre nás.

**Už sme teda v našich horúcich časoch (a či iba mdlých?). Si vlastne kritikom generácie o desať rokov staršej. Kostru, Horova, Žáryho a. i. Kritík sa teda do generácie nerodí, ale si ju volí? Je aj podľa teba generačná kritika lžipojmom? Ale v polemickom článku Facky literárnej kritike (1965) hovoríš, že nedorozumenia okolo poézie Vojtecha Mihálíka spôsobilo práve jej negeneračné chápanie (M. Hamada) a že ju pochopil iba Mihálík generačný druh (S. Šmatlák).**

Generačná kritika nepochybne jestvuje, tak ako jestvujú generácie, ktoré sa od seba líšia názormi, vkusom, postojmi, atď. Môj prípad je trochu iný: nikdy som sa nehlásil ku generácii, už i preto nie, že v rokoch, keď som začal literárne pracovať, bol tento pojem oveľa vágnejší než dnes. Fakt, že som písal o autoroch starších, dá sa vysvetliť celkom ľahko: moja generácia nemala v tých rokoch okrem Mihálíka nijaký výraznejší literárny talent, a tak sme úplne prirodzene inklinovali k tvorbe, ktorá sa vykryštalizovala ešte pred oslobodením. Jedným z dôkazov umŕtvenia kultúrnych pomerov v päťdesiatych rokoch je aj skutočnosť, že nevznikol generačný pohyb: vekove mladší autori sa onom jednotnom prúde tak podobali starším, že o nejakej diferenciácii a tobôž generácii (v literárnom zmysle) nemohlo byť ani reči. Aké-také generačné povedomie môjho pokolenia sa utvára až koncom päťdesiatych rokov, keď sa reaktivuje Šmatlák, keď nastupuje Válek, atď. Škoda, že táto – oneskorená – spolupatričnosť nemala svoju časopiseckú tribúnu, aby sa aj formálne zjednotilo to, čo bolo spriaznené duchovne. Nechcem povedať, že časopis Romboid, ktorý túto funkciu chce plniť, stratil dnes svoje oprávnenie; ale predsa len prišiel trochu neskoro: akoby si bol ktosi vyrátal, že oddaľovaním sa stráca časť energie. – Jednako si však myslím, že ozajstná kritika nemôže ostať pri generačnom chápaní literatúry; prirodzene, existujú určité citové a intelektuálne spojivá, ktoré nám dovoľujú porozumieť tomu alebo onomu dielu či autorovi oveľa lepšie, pretože hovorí z nás a o nás: na to som narážal pri spomínanej diskusii. No to ešte neznačí, že kritika je týmito spojivami determinovaná apriórne. Každý, aj kritik, sa do generácie rodí a žije všetkým, čo je vlastné iba jej. Ale to ho nezabavuje povinnosti vystupovať nadgeneračne a mimogeneračne, lebo jeho úlohou je pochopiť kontinuitu literárneho procesu: nepochopí ju, ak je zajatcom jednej sekty a jedného klanu; ak neprekročí sám seba.

**Ale zas: tvoj rezervovaný a či odmietavý postoj ku stachovskej generácii pochádza, myslím, najmä z generačného rozdielu.**

Neviem, kde sa berie názor, že mám ku stachovskej generácii odmietavý postoj. Nič som predsa proti jej jednotlivým predstaviteľom nenapísal. Nerecenzoval som ani jednu knihu, pochádzajúcu z tohto okruhu. Ak som čosi odmietol, tak jedine tabuizovanie

určitého typu poézie a propagandistický bengál, ktorý sa okolo nej strhol; odmietol som spasiteľský komplex mladej básnickej generácie, výdatne živý časťou literárnej kritiky. A naraz zo mňa urobili nepriateľa mladej literatúry. Kde to, prosím ťa, sme? Prečo by to, čo je mladé, malo byť eo ipso nedotknuteľné? Prečo sa pretvarujeme a klameme si do očí? Hnusí sa mi konzervativizmus, ale tak isto nenávidím neúprimné súhlasné unisono, ktoré hlaholilo v názoroch na mladú poéziu. Poukázal som na veľkovýrobu talentov postupne a potvrdzuje sa, že som mal pravdu. Stále častejšie sa teraz ozývajú hlasy, ktoré konštatujú chaos, epigónstvo a chcenú zložitost mladej slovenskej poézie. Je to zločin? Podobné konštatovania predsa nikoho neoberajú o právo publikovať: chcú len uviesť veci na pravú mieru. Nekritičnosť voči novému básnickému pokoleniu je v podstate daňou za päťdesiate roky; mládeži treba kurizovať, aby sa nepovedalo, že... atď. Ale to je klam, ktorý sa vypomstí – ak sa už nevypomstí – predovšetkým tejto poézii. Nedávno som si dal tú námahu a prečítal som celú sériu básnických debutov. Som presvedčený, že sa nemýlim, ak prečítanú poéziu označím za anonymnú a ľubovoľne vymeniteľnú, lebo nemá individuálnych znakov; je zbavená onej vnútornej nevyhnutnosti, ktorá robí z básne aj iný akt než iba literárny: ľudský. Ty si moju rezervovanost vysvetľuješ generačným rozdielom; možno hrá úlohu aj tento faktor, no v nijakom prípade nie je prvoradý a už vôbec nie apriórny. Keby to totiž bolo tak, musel by som takýto postoj zaujať i k úsiliam mladej prózy, ktorá sa predsa tiež z á k l a d n e líši od prózy mojej generácie. Lenže ony, tieto úsilia, sú mi naopak veľmi sympatické.

**Hoci na konci päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov si sám prebojával tomuto prúdu miesto ako ozdravnej, životodarnej sile.**

Prirodzene. Ale získavať priestor je jedna vec a možnosť kritizovať to, čím sa tento priestor zaplína, je druhá vec. Pritom nemusíš ani na chvíľu pochybovať, že keby sa voči mladej literatúre začal pohon, nebudem medzi tými, čo ho organizujú. Zákazy v literatúre sú nezmyselné a tzv. vybojúvanie miesta je viac-menej útokom proti potencionálnym a reálnym zákazom, či nebezpečenstvám zákazov. Trápnou kuriozitou našich čias je, že aj toto patrí k povinnostiam literárnej kritiky. Ak sa potom vlastná kritika konkrétnych diel líši od tohto pôvodného východiskového bodu, ktorý bol v skutočnosti motivovaný a vyprovokovaný momentmi mimoliterárnymi, každý sa čuduje a div že nehovorí o bezcharakternosti.

**Čiže: metamorfózy literatúry – metamorfózy kritiky? Aký je uprostred nich zmysel kritikovej roboty? A je vôbec nejaký zmysel týchto metamorfóz? Ale to sa vraciame na začiatok nášho rozhovoru – bojím sa, že už máš na jazyku: bludný kruh otázok... a všetkého...**

Po predošlom mojom vysvetlení treba hádam vravieť nie o metamorfózach, ale o prirodzenom vývine. A zmysel kritikovej roboty v tomto vývine? Neusilujme sa ho priveľmi hľadať, aby sme neboli sklamaní. Kritická práca neprináša slávu ani vavríny, iba pochybnosti a muky, a to najmä vtedy, keď kritik nechce prežívať seba ani iných. Kritikovo pôsobenie na literatúru, nech sa to vezme akokoľvek, je minimálne, aspoň v normálnych literárnych podmienkach. Pracuje teda skôr na sebe, na svojom obraze sveta a literatúry. Ako vieme, takáto činnosť je neľahká. Preto máva aj kritikovo mlčanie svoje dobré dôvody.

(Rozhovor s Jozefom Bžochom je z knihy Július Vanovič *Antidialógy*, ktorá vyšla v roku 1968 v náklade 400 kusov)



# Nadgeneračný kritik svojej generácie

HAMADA

MILAN

Začnem in medias res, a to vyhlásením, že Jozefa Bžocha pokladám za svojho najvýznamnejšieho predchodcu. Už od samého začiatku svojho písania o literatúre som hľadal tých, ku ktorým by som sa mohol a chcel prihlásiť a až dnes si jasne uvedomujem, že mojím najbezprostrednejším predchodcom, ku ktorému sa môžem, ale najmä chcem prihlásiť, je Jozef Bžoch.

Práve on už v druhej polovici 50. rokov vyslovil niekoľko základných myšlienok, ktoré patria aj do fundamentu môjho kritického myslenia a ktoré sme potom každý po svojom rozvíjali a uplatňovali vo svojej kritickej práci. I keď sa nehovorí, ba skôr sa to popiera (dokonca aj J. Bžoch prijal charakteristiku nadgeneračného kritika), domnievam sa, že ho treba pokladať predsa len za výrazného generačného kritika a myslím si, že aj za jediného kritického predstaviteľa svojej generácie, ktorú tvoria traja najvýznamnejší básnici povojnovej slovenskej poézie Vojtech Mihálik, Milan Rúfus a oneskorene debutujúci Miroslav Válek.

Až v 60. rokoch sa ich zmocnil oneskorený historizujúci kritik Stanislav Šmatlák, ktorý ich nielen interpretoval, ale aj ideologicky dezinterpretoval. Skutočným autentickým kritikom sprevádzajúcim tvorbu týchto básnikov bol Jozef Bžoch. Dokazuje to najmä skutočnosť, že vo vzťahu k V. Mihálikovi pôsobil aj ako svedomie, ktoré sám človek a básnik v sebe neraz potláčal a zrádzal. Kritik ho nikdy neopustil, ale ani mu nič neodpustil. Bol to ukázkový vzťah veľkého generačného kritického priateľstva. Rovnaký postoj zaujímal aj k tvorbe Milana Rúfusa, i keď jeho poézia v ňom nevyvolávala potrebu kritického postoja. Skôr naopak, v Rúfusovi nachádzal potvrdenie svojho literárneho a životného názoru, básnik mu pomáhal dotvárať jeho vnímanie a ponímanie človeka a sveta.

To, čo som tu vo veľmi zjednodušenej skratke napísal o generačnom vzťahu Jozefa Bžocha k spomenutým básnikom, ku ktorým treba pridať ešte Viliama Turčányho, môžem povedať aj o mojom vzťahu ku kritickej tvorbe Jozefa Bžocha. Naša príbuznosť nie je však generačná, ale názorová. Viackrát som si v živote ujasňoval svoj vzťah k trom osobnostiam uvedenej generácie, ktorí pre mňa niečo znamenali, k trom spolupracovníkom a napokon aj priateľom, až som dospel k presvedčeniu, že najväčšmi som sa svojím životom a prácou zblížil s Jozefom Bžochom. Prvý z nich, Stanislav Šmatlák, znamenal pre mňa veľa v prvej polovici 60. rokov; potom sme sa názorovo navždy rozíšli. Oskár Čepan bol zasa pre mňa dôležitý ako predstaviteľ scientistickej orientácie v našej literárnej

vede. Pomáhal mi ujasniť si vzťah k tomu, čo som pokladal pri skúmaní literatúry za dôležité, čo ma priťahovalo, ale pre čo som sa napokon nerozhodol. Najsilnejšiu príbuznosť som však pociťoval s tvorivým kritickým postojom J. Bžocha. A ako to už býva, práve to, čo je nám najbližšie, uvedomujeme si jasne až po čase. Ten čas je tu a mne sa to žiada povedať nahlas práve teraz. Viem, že to iných nemusí vôbec zaujímať. Pre mňa a pre môjho kolegu a priateľa Jozefa Bžocha to predsa len niečo znamená. Uvedomujeme si, že sme prekonávali tú istú cestu spôsobom veľmi blízkym.

Jozef Bžoch ako prvý rúcal zakorenený názor o človeku ako ideologickej kategórii, vo svojej kritickej tvorbe už od polovice 50. rokov formuloval názor, že za apriórnu predstavou „socialistického človeka“ treba hľadať reálnu podobu moderného ľudského typu, ktorý má literatúra odhaľovať. Bžoch bol už v tomto období v predstihu presvedčeným existencialistom, ktorý nabádal skúmať pocitu odcudzenia, dezintegrácie človeka, k nastoľovaniu anonymnej moci a podobne. Jozef Bžoch anticipoval myšlienky, ktoré sa stali predmetom Mináčovho politicko-ideologického odsúdenia až o niekoľko rokov neskôr.

Azda ani jeden z významných kritikov druhej polovice 20. storočia neuvažoval toľko nad poslaním a charakterom literárnej kritiky a ani jeden sa tak jednoznačne a sústavne neprihlasoval ku kritickému odkazu F. X. Šaldu. Nikto už na konci 50. rokov nez dôrazňoval s takou nástočivosťou, že tvorba vrátane kritickej tvorby je predovšetkým vecou ľudského charakteru. Sám sa po celý čas usiloval takúto predstavu kritiky aj uskutočňovať, a nielen kritiky, ale aj života.

Rád by som v tejto súvislosti upozornil na jednu udalosť, pri ktorej Jozef Bžoch prejavil ľudskú angažovanosť a praktické potvrdenie svojho presvedčenia o význame charakteru človeka. Touto udalosťou, ktorá sa stala jednou zo skúšok charakternosti a mravnosti aj slovenského spisovateľa, bolo sebaupálenie Jana Palacha a jeho pohreb. Spomedzi celej spisovateľskej obce sme iba traja našli odvahu zúčastniť sa na Palachovom pohrebe, ktorý sa stal demonštráciou odporu proti okupácii Československa a nastupujúcej politickej kapitulácii pred touto okupáciou. Tým tretím účastníkom na pohrebe bola Zora Jesenská.

Prv než skončím toto zamyslenie, chcel by som ešte povedať, že Jozef Bžoch už niekoľko desaťročí pestuje pravidelnú novinovú kritiku, glosuje nové knihy, zaujíma stanovisko k širším otázkam kultúry a spoločenského života. Za tie roky vypracoval špeciálny kritický žáner do originálnej kultivovanej podoby. Na malom priestore sa mu darí povedať vždy niečo podstatné nielen o recenzovanej knihe, ale aj o nejakom probléme, ktorý sa dotýka celej literatúry a kultúry. Vypestoval žáner kritickej glosy, ktorú nijaký kultúrny čitateľ novín, do ktorých Jozef Bžoch píše, neobíde a so záujmom si ju prečíta. Takto zaujímavo a prenikavo glosoval literatúru a vôbec kultúru jeden z Bžochových predchodcov Michal Chorváth. Možno totiž povedať, že J. Bžoch rozvíja vo svojej kritickej práci dobrú tradíciu založenú jeho rovnako významnými predchodcami, akými boli najmä traja kritici – už spomenutý Michal Chorváth, Jozef Felix a pochopiteľne Alexander Matuška, ktorý ho popri F. X. Šaldovi podnecoval k tvorbe vrcholného kritického žánru, k esejii.

A ešte úplne nakoniec jednu poznámku. Keďže mám podobnú skúsenosť, môžem to posúdiť. Jozef Bžoch musel v živote robiť všeličo. Za charakter bolo treba platiť. Najdlhšie pracoval v Biografickom oddelení Matice slovenskej. Chcem povedať, že aj túto prácu vykonával veľmi dobre, pretože mu bolo vlastné ono nerudovské, že všetko, čo robil, robil rád. Taký bol a je Jozef Bžoch. Do budúcich rokov mu želim veľa zdravia a radosti z toho, čo robí naozaj rád.



# List

## Jozefovi Bžochovi



Ja Ťa, Jožo, od začiatku vnímam ako originál, svojráznu postavu slovenského literárneho diania. Ako vzácnosť povojnového sveta v tom, že sa v Tvojom držaní zhlukli produktívne atribúty uchopenia látky prostredia, v ktorom sme žili. A ako vzácnosť novodobého uchopenia ladu i neladu sveta, v ktorom žijeme, čoraz častejšie si ho dávame do úvodzoviek a on zase nás. Nuž a Ty si sa rukodielne vychopil zastarieť sa doň, báť sa oň a pomôcť, kde sa dá. Vychodíš z toho ako chlap, ktorému nie je jedno, bez vytáčok sa pribral chodiť s kožou na trh, aby sa nepospávalo, aby sa deje diali, iskry iskrili a život aby sa žil. No a okrem toho všetkého držanie v znamení reči tak, aby bola a zaznievala čo najtesnejšie primknutá ku svojmu vyjadrovaciemu potenciálu: keď sa niečo povie, nech to znie, nech je to tu, nech sa ozrejuje, čo to je.

Chcel som ukázať  
hneď od začiatku, že sa nebojím  
v jedenadvadsiatom storočí  
písať. A takisto sa nebojím  
v jedenadvadsiatom storočí čítať.  
Poniekotorým sa zdalo, že dostávam,  
čo oni nie. Unikalo im, že nedostávam,  
čo oni áno.  
Keď sa podarí priviesť na svet báseň,  
znamená to, že ste pri jej písaní  
pre tú chvíľu zabudli na seba. Hoci je  
zrejmé, že písať básne znamená hovoriť  
o sebe.

*Jožo Mihalkovič uprostred kalendárneho roka 2006 v Modre.*

# Chvála zádrapčivosti

Je to trpké, ale nedá sa nič robiť: už aj ja som pamätníkom. Pravda, pamätník si nemusí nevyhnutne veľa pamätať, na ten titul celkom stačí, ak dotýčný dlho zavádza na jednom mieste, a to je, žiaľ, po desaťročiach obsmrdania na slovenskej literárnej scéne aj môj prípad. Možno je na príčine pud sebazáchovy, a možno drámy, ktoré sa na nej odohrávali, jednoducho nestáli za uchovanie, no keď konečne nadišiel čas spomínať na boje pri Piave, schádza mi toho na um veľmi málo. (Našťastie, v zmenených podmienkach by tie rozprávky o lanských snehoch aj tak nemal kto počúvať.) Jednou z nemnohých literárnych udalostí, ktoré moja pamäť uznala za vhodné zaznamenania, je Jozef Bžoch.

Najprv, ešte ako začínajúci študent, som sa s ním zoznámil v čiernobielym vydaní, teda prostredníctvom jeho knihy *Podoby slovenskej poézie*. Nepatrila k predpísanému učivu, naopak, pomohla mi prekonať predsudky, ktoré u mňa voči predmetu jej skúmania vyvolali povinnou dobovou terminológiou prešpikované školské výklady a oficiálna kritika. Niežeby sa Jozef Bžoch onej terminológii bol celkom vyhol, to sa v tých časoch nedalo, no jeho uvažovanie sa uberalo proti smeru jej ručičiek. Postrčený prstom autorových analýz i hojných citátov, ktorými dokumentoval svoje tvrdenia, pustil som sa do čítania viacerých básnikov, ktorých som dovtedy hádzal do jedného, pre mňa nezaujímavého vreca socialistického realizmu. O pár rokov, už ako brigádnik v redakcii Slovenských pohľadov, som Jozefa Bžocha spoznal v plnej, takpovediac technikolorovej farebnosti, keď sa príležitostne zastavoval na svojom bývalom pracovisku, niekedy aj so svojou krásnou manželkou Perlou, u ktorej naozaj platilo latinské *nomen omen*. Vekový odstup, ktorý nás delil – dnes zanedbateľný, no vtedy predstavoval rozdiel medzi ostrieľaným literárnym borcom a zelenými učňami remesla – neznamenal v jeho prípade odstup ľudský. Ohotne a s vervou sa púšťal s nami do diskusií, nebolo pod jeho úroveň polemizovať s našimi mladistvo radikálnymi, no nedonosenými názormi, ba neraz ich svojím radikalizmom ešte prekonával. Bola to pre nás pravá „škola hrou“, hoci neprebíhala v školských laviciach, ale za kaviarenskými stolíkmi.

Písali sa šesťdesiate roky, v zdanlivo nepriepustných hradbách režimu vznikli prvé trhliny, ktorými k nám zo sveta prenikali čerstvé, myšlienkové prúdy, a pred Jozefom Bžochom sa podľa všetkých znakov otvárala kariéra (ak v literatúre možno o čomsi takom hovoriť) významného literárneho kritika. Všetci vieme, čím sa oné desaťročie skončilo a ako to poznamenalo naše životy – život Jozefa Bžocha azda ešte výraznejšie ako iné, veď sa ocitol aj vo väzení, a normalizačné roky ho potom vytrvalo odstrkávali do rozličných tmavých kútov. No ako pamätník musím povedať, že Jozefa už od začiatku, aj v tých voľnejších šesťdesiatych rokoch, obklopovala aura kohosi oficiálne neželaného, alebo pri najmenšom nevítaného. Možno to malo aj takpovediac objektívne, „kádrové“ príčiny, ktoré nepoznáam, domnievam sa však, že zanedbateľnú úlohu hralo

jeho osobné ustrojenie a temperament. Jozef Bžoch bol totiž, povedzme to tak, zádrapčivý.

Zádrapčivosť sa z čisto ľudského hľadiska môže javiť ako nemilá vlastnosť, ktorá je na obtiaž okoliu i samotnému nositeľovi. No vo sfére kultúry, v umení a literatúre je zádrapčivosť javom nanajvýš prospešným – je, obrazne povedané, soľou zeme, z ktorej vyrastajú. Zádrapčivosť čerí stojaté vody, ktoré by v svojej nehybnej spokojnosti mohli začať zapáchať. Zádrapčivosť znamená, že nám na objekte nášho záujmu záleží dosť silno na to, aby sme si o ňom vytvorili jasný názor, neváhali s ním verejne vystúpiť a stáli si za ním aj v paľbe protichodných mienok. Zádrapčivosť je, ináč povedané, zapálenosť za vec, v prípade Jozefa Bžocha konkrétne za vec literatúry. V slovenskom prostredí, náchylnom aspoň navonok k vzájomnej kurtoázii v duchu známeho „já na bráchu, brácha na mně,“ vyťahoval svoje nepríjemné pravdy aj v tých najnevhodnejších chvíľach (ale ktorá chvíľa je už vhodná na hladkanie proti srsti?); a nezáleží na tom, či tá alebo oná jeho pravda bola naozaj objektívna a konečná – také, ako vieme, ani nejestvujú – dôležité je, že otvárala a spúšťala diskusiu, ktorá sa k tej objektívnej a konečnej pravde pokúšala dopracovať, a v jej priebehu sa hoci aj mimochodom či nevdjak vyčírili mnohé sporné otázky, vyslovili mnohé dovtedy zamlčované skutočnosti a odhalil ne jeden razič falošných konjunkturálnych mincí. Nič to, že tieto diskusie sa zväčša odohrávali mimo oficiálnych platforiem a na verejnosť prerážali len príležitostne a útržkovito, v slovenskej kultúrnej obci aj tak nachádzali živý ohlas. Bolo veľmi dôležité, že aj v období ideologického imperatívnu sa našli zádrapčiví ľudia ako Jozef Bžoch, ktorí netakticky a uvzato určovali hodnotu výkonu a diela na základe pevných vnútorných literárnych kritérií. Ako to vravel Zarathustra? „Odhalovati cenu, to jest tvořiti...“

Keď sa v posledných rokoch bývalého režimu konečne našiel pre Jozefa Bžocha v okrajových novinách priestor pre pravidelné recenzovanie kníh, ukázalo sa, že aj keď žáner ani médium neumožňovali zásadnejšie kritické prejavy, Bžochove tvorivé schopnosti, jeho cit a pevné kritériá pre určovanie ceny diela dlhou nečinnosťou nijako neutrpeli. A tak už vari dvadsať rokov môžeme – medzičasom na stránkach významného mienkotvorného denníka – sledovať jeho neokázaly, ale vytrvalý boj proti hodnotovému chaosu a entropii v literatúre, jeho odhodlanie nazývať kvalitu kvalitou a nepodarok nepodarkom. Navzdory dlhej vynútenej pauze a vo veku, keď iní už dávno polihujú na vavrínoch (a ak ich niet, aspoň na pohovkách), nás Jozef Bžoch fascinuje mladistvou kritickou vervou a úctyhodným výkonom. Zádrapčivosť... nuž, zádrapčivosti sa tak ako všetkému inému darí len v priaznivých podmienkach, a dnešné postmoderné časy, keď zábavný priemysel vytlačil ambicióznejšie umenie na margo spoločenského záujmu a kvôli literatúre nik nepôjde na barikády, ba ani v krčme sa kvôli nej nepobije, zádrapčivosti veľmi nežičia. Zádrapčivosťou som si teda nie celkom istý, ale zápal pre vec literatúry Jozefovi Bžochovi rozhodne nechýba ani dnes. Preto mi dovoľ, milý Jozef, aby som Ti na záver nielen v mene svojom, ale iste aj v mene mnohých ďalších pamätníkov zažela, aby ten plameň v Tebe blšal ešte dlhé roky, pre potešenie všetkých pisateľov i čitateľov a, to najmä, na prospech dobrej literatúry.

Poznám...

Poznám?

Vášho otca poznám... poznám... poznám? Ale mám takto dedičnouradne začať? Mal by som pocit, že si sám na seba – a pán Boh ma chráň – vytváram akýsi dotazník, či pascu na moju i chudziu minulosť. Lebo minulosť vždy bolí, aj keď ju chceme osláviť. Oslavujeme ju preto, že prebolela, ale cítiť ju ako vôňu kvetov zo zászvetia, i keď ju chceme nanovo prežívať a prežívame v plnokrvnej radosti.

Asi mám stres.

Začnem tým od nenávratna:

Jedného „kladného“ večera – kladného preto, lebo mi jedna osoba, naklonená môjmu písaniu, zaplatila fľašku červeného vína – v roku 1955 mi môj priateľ (dnes už v nenávratne, ale prítomný v mojej pamäti) Emil Murgaš ukázal na rýchleho chodca v čiernom barete na hlave a v trištvrtovom bēžovom povšimnutiahodnom kabáte. Okamžite som si všimol nečeskoslovenskosovietskeho kabátu na dotyčnom chodcovi a Emil Murgaš povedal:

„To je ten Jozef Bžoch. Vie o tebe, lebo mu niekto hovoril o škanďale, ktorý si spravil na Šimunkovom seminári na fakulte.“

V ten istý večer (ale klamem, klamem, ako už toľko prozaikov predomnou i po mne, ale robím to z kompozičných dôvodov, aby som nepreťahoval dej a hneď ho zahustil, takže verte verzii, že v ten istý večer) sme sa spolu s Emilom Murgašom stretli ešte raz, buď v Kryme, v Tulipáne, alebo v Schönelotti, proste už vlastne nezáleží kde, s týmto istým záhadným mužom v baskickej čiapke a nesocialistickom kabáte, ako i dnes už na úctivý prach obráteným Oskárom Čepanom pri víne, pri takzvanom lampáši „ako krčah, či fľašu s vínom“ nazýval Dominik Tatarka v Panne Zázračnici.

Jozef Bžoch: „Tak to ste vy, ten Johanides, ktorý na seminári údajne sedel a čušal. A bolo mi to takto zďelené: Johanides sedí, zdá sa, že spí. Prednáša sa o Lunačarskom. Johanides sedí, pol tváre má ponorenú v šáli (obliekal som si totiž len sveter bez košele a do svetra som si zasúval šál – chyba peňažnej lávky), naraz zdvihne hlavu a povie príliš nahlas: *práve naopak!*“

Všetci sme sa na Jozefovej interpretácii zabávali a popri tom sme sa poobzerali, či nás náš vlastný smiech neudáva okolosediacim fízlom.

Hovorilo sa pošepky o umení a nahlas o tom, čo tú debatu o umení krylo, ako maskovacia celta.

Pamätám si na Jozefove oči vo svetle sviečok, aj akýchsi petrolejok, už neviem, či prevládali petrolejky, alebo sviečky, teda určite to bolo, ako z toho vyplýva, v hľbokej pivnici u Schönelotti. Jozefove oči boli mierne a zároveň pichľavé. Akoby na nich boli ostne z odrazov svetla, ostne, ktoré bolí, že musia pichnúť. Bol v nich akýsi cudný ostych, ale i útočné pichliače.

Divné oči. Zachádzam do prozaizmov, ale nemôžem sa bez nich zaobiť. Jeho pery občas stislo čosi ako predznak úšklabku.

Neviem, čím so ho zaujal ja, alebo či som ho vôbec zaujal, ale on na mňa vtedy pôsobil presne tak, ako istý Medzihradský v Dolnom Kubíne, ktorý ma učil hrať na husle. Šla z neho taká sila, akú som pocítil vtedy, keď mi Medzihradský diktoval do notesa o dejinách vzniku huslí, pričom s dôrazom na tri prvé písmená vyslovil meno „Cremona!“ Dodnes si to pamätám do bodky.

Odvtedy som Jozefa Bžocha nesmelo zdravil a on mi vždy vlúdne odpovedal. Vtedy boli iné móresy. Neexistovalo, aby si dovolil mladý, najpodenkovejší autor kritikovi a esejistovi „takzvané z nepozornosti“ nechtiac potykať. Keď sme sa ocitli náhodou spolu, Jozef ma nikdy neušetril svojich kritických poznámok na adresu mojich uverejnených próz. Dokonca mi neodpustil, že som mnohým provokovaním urýchlil „svoj vyhadzúg“ z fakulty. „Vyhadzúg“ napriek tomu, že som už uverejňoval výtvarno-teoretické kritiky a dočkal som sa zo strany dekanátu muzeálneho listu, z ktorého citujem: „J. J. atď... váš doterajší morálny, socialistický a študijný profil sa nestotožňuje so zásadami socialistického študenta. Docent Dr. Ján Dekan, dekan, Dr. Luboš Ševčák, fakultný tajomník.“

Onedlho mi Jozef Bžoch – stále sme si netykali – požičal z internej pošty Slovenských pohľadov preklad Sartrovej novely *Múr*, ktorú preložil pán Bartoš. Vtedy mi to veľmi pomohlo.

Bolo to zlé obdobie pre mňa. Sartre a Čechov v bývalej otcovej aktovke, tajné prespávanie v internátoch, náhodné stretnutie Mariána Čunderlíka (nemôžem ho nespomenúť), ktorý mi povedal „musíš vždy vydržať o minútu dlhšie ako ten druhý“. V ten istý deň mi pomohol opäť Jozef. Náhody neexistujú. Všetko je súčasť vesmírneho zákona.

Po čase som Jozefovi gratuloval ku svadbe s Perlou. Nebol som jediný z môjho bývalého ročníka, ktorý ju obdivoval. Často som ich stretával. Často si dodnes čítam Perlin preklad z nemeckých noviel *Dni a noci Nemecka*. Vždy ma nadchne a zakaždým sa nehanbím povedať, že jej preklad Werfelovej novely *Balada o obesencovom povraze* ma uchvacuje svojou nesmiernou šľavnatosťou Perlinej skúsenosti s košatou slovenčinou.

Keď som sa v roku 1999 po dlhšej dobe stretol s Jozefom Bžochom na prezentácii mojej knihy *Dedičný červotoč*, vypočul som si jeho zdelenie, nečakané vety, ktoré zmenili zvyčajný výzor jeho úst: „Perla dostala Alzheimerovu chorobu. Umrela.“ Ustrnul som a pýtam sa Jozefa po prvých sústrastných vetách: no a ako žiješ teraz, Jozef? (Už sme si tykali, ale nie je dôležité spomenúť si, ktorý deň a kde mi Jozef navrhol tykanie) a Jozef hovorí: „Občas príde Adam a Jana mi príde navariť.“

K sedemdesiatke, k mojim narodeninám, mi Jozef poslal pohľadnicu, farebnú fotografiu, na ktorej bola zobrazená tehlička zlata s puncom atď. Jozef mi želal všetko dobré a zároveň napísal, že v slovenskej literatúre som ako tá tehlička.

Neviem. Jozef Bžoch je jedným z nosných stĺpov, ktorý drží klenbu slovenskej slovesnosti, v ktorej je možno aj tá moja, Jozefom dobre mienená, zlatá tehlička.

Dalo by sa písať o našom stretnutí po jeho zatknutí v takzvanej normalizácii, o pečenej husi, ktorú mal zabalenú v Smrkovského prejave, o nemilosrdných a závistlivých pohľadoch doby, ktoré ho zakaždým (po toľké roky) chceli „ostrihať dohola“ – nie je to môj úmysel, nemôžem vypísať svoje vnútorné pocity z debát, ktoré sme mali za päťdesiat rokov. Toto je len môj pokus o ľahký závan, ktorý by mu prešiel po pravej dlani v predvečer dlhoročného dňa plného dejov ako prepletených nití na gobelíne.

# Zahnime za roh

Nositeľa tohto mena som si objavil v jeseni 1948 vo famóznejšej posluchárni číslo 2, kde sa konávali populárne semináre profesora Andreja Mráza. Jozef leštil lavice tejto posluchárne už dva roky predtým. Avšak Mrázove semináre neboli viazané na ročníky, dokonca nie iba na študentov odboru slovenčina. Chodievali na ne aj „cezpoľní“ z mesta, z jeho literárnej obce.

Uplynul už takmer rok od víťazného februára, avšak jedovaté kvety stalinizmu sa ešte nestihli udomáčniť aj tu a na Katedre slovenčiny panovala príjemná akademická tma pod päťcipím svietnikom.

Lenže, čo nás malo čakať, to nás neminulo. A práve to ma postavilo na jednu platformu s Jozefom: nesúhlas s koncepciou sočrealizmu a budovateľskej literatúry. Ja som to mal jednoduchšie: šuplík. Ale žurnalista nemôže písať do šuplíka. Viem si predstaviť, ako mu bývalo. Keď sa ľudstvu ulavilo smrťou diktátora, Jozef práve redigoval Slovenské pohľady. Presvedčený, že tá iskierka nesmele nádeje, ktorá začala blikať, už čosi umožňuje, nahovoril ma, aby som otvoril šuplík a dal mu do Pohľadov sériu básní. Nahovoril ma, opakujem. Keď číslo vyšlo, konal sa práve akýsi aktív. Nebol som tam, ale ako mi hovorili kolegovia, najsilnejšie na celom aktíve zarezonovali práve Jozefove Pohľady. Tak vlastne ani netušil, že pripravuje cestu, (a ja veru tým menej), môjmu oneskorenému debutu Až dozrieme. Vydavateľstvo Slovenský spisovateľ ma začiatkom 1956 požiadalo o rukopis a knižka v neskoréj jeseni aj vyšla.

Prepáč, priateľ môj, že to pripomínam teraz. Ale jubileum je vždy aj rekapitulácia. Nechce to byť nijaké vynášanie zásluh. Je to len taká tichá ľudskosť. A hlavne – je to pravda. Pretože naozaj to bolo tak.

Na záver len takú malú alúziu na čosi, čo sme absolvovali spolu. Hlboko v predchádzajúcom režime. Boli sme v československej delegácii na kongrese stredo-európskej kultúry v talianskej Gorizii. Po kongrese nasledovalo turisticky náhlivé obzeranie kultúrnych pamiatok severného Talianska. Finišovalo to v Benátkach.

Času bolo málo, pamiatok stále veľa. Začínal som byť akýsi zmätený z toho. A tak som na rohu katedrály Sv. Marka „zahol za roh“, chtiac si z toho vydýchnuť a videné trochu v sebe utriediť. Za chrptom katedrály bola kamenná lavička, nuž som zamieril k nej. Na moje veľké prekvapenie našiel som tam – Teba. Dovedli Ťa tam podobné pocity: zahnúť za roh a utriediť si videné. Spiklenecky sme sa na seba usmiali, vediaci, čo nás tam priviedlo. A tam sme vedľa seba ticho sedeli a počúvali, ako šumí a špliecha more.

Urobme tak, Jozef, aj pri tomto jubileu. Dosť bolo „vzrúša“, Zahnime za roh do ticha. A v tom tichu počúvajme ako šumí a špliecha všelčlovečí osud. A ako sa tie naše malé osobné osudy hojdajú na jeho vlnách. Dôverčivo a bez básne – ako vtedy tie čajky na vlnách Jadranu. A poprosme s Jaroslavom Seifertom:

Časnosti svetská, dej mi podíl,  
třeba i nespravedlivý.  
Nešťastný, kdo se nenarodil,  
šťastný, kdo hryže do skývy.

K tomu podielu Ti zo srdca vinšujem zdravia a sily,  
Tvoj Milan Rúfus

# Mám rád, keď báseň nehovorí „o“, ale koná „to“

Martin Solotruk (1970) publikoval knižky poézie *Tiché vojny* (1997) a *Mletie* (2001); knižné preklady z americkej poézie (John Ashbery : Vlna, Ted Hughes : Krá). Je anglista a amerikanista prednášajúci na FiFUK v Bratislave a riaditeľ vydavateľstva a medzinárodného festivalu poézie ARS POETIKA.

**V asociatívnom premýšľaní o čomkoľvek či v operatívnej etymologickej analýze slov sa cítíš ako ryba vo vode. Rád by som sa ťa hneď z mosta do prosta spýtal napríklad na taký elementárny a delikátny morský planktón. (Fakt nosný prímer.) Nahryznime to však ináč - čo ťa vohňalo do tvojich vlastných písucích sa *Tichých vojen*? Čo zvíťazilo? A čo ti priniesli? Tie vojny neustále postupujú vpred akoby si ani veľmi nevsímali cieľ. Môžu mať vôbec básne nejaký?**

MARTIN SOLOTRUK: Básne môžu mať cieľ. Prečo nie? Ale ich cieľom môže byť trebárs aj cielenie. A vtedy sa už hráme so zoomom, cieľ nám oživa pred očami, mení sa, rastie, zmenšuje sa, nastupuje geometria, problémy perspektívy, mení sa nám vnímanie, pocit zo seba a seba samého, a zrazu sme na trhu, v úbežníku mnohých cieľov, hoci zdanlivo i fakticky stále na tom istom mieste, kde sme ešte pred chvíľou mali stopercentnú istotu, že sa nachádzame a odkiaľ cieľime na cieľ. *Tiché vojny* beriem ako tichú zmenu stavu. Nukleárnu operáciu, ktorá, dúfam, nezničila, ale rekodifikovala. Nabila latentnou energiou, aby morfy, veci, semémy, „častice zážitkového a skúsenostného poľa“ získali svojbytnosť, dostali sa do excitovaného stavu a boli schopné vstupovať do nových väzieb, spojení, rámcov, kontextov, aby prehovorili „len tak“, samé od seba, bez toho, aby som vopred očakával jasne definovaný cieľ pokusu. Poézia je slučka, urýchľovač, v ktorej majú šancu vzniknúť, alebo sa (nám) zviditeľniť neznáme formy života. Je to forma vedomia, stav, sústava, v istom zmysle laboratórna, potenciálne vesmírna, ktorá o. i. poukazuje na fakt, že napr. chémia, ako ju bežne poznáme, platí iba pri izbovej teplote. Naše vedomie, a teda aj čitateľské očakávanie, je často až príliš determinované tradičnými koncepciami časopriestoru a vlastne antro- a geo-centrickej predstavy o čomkoľvek, čo sa mene tekel môže nazývať svet, či vesmír, či kozmos, alebo inak domácnosť, život, pulz, dotyk, alebo inak...

**V tvojej prvej knižke si nemožno nepovšimnúť tento postulát: „Zaoberať sa všetkými vrtulami naraz.“ Skvelé. Priznávam, ten komplexný kynetický prístup k vrtuliam ma ihneď roztáča a naznačuje celé more energie aj numinózných súvislostí. A pritom, koľko simultánných pozorností s množstvom bežiacich operatívnych analýz, koľko jemných odlišností na pokraji synergie. To dokáže nadchnúť našinca. Ako to zvládnuť bezozvyšku? Nejde tak trochu o problém jednotlivosti a zovšeobecňovania ako o neustály proces nabíjania sa významov? Nešartuje tu náhodou zrazu nečakane celé to slávne procesuálne? A hovoríš aj „všímajme si iba zvláštne znamenia“. Spolu s tým „zaoberať sa všetkými vrtulami naraz“ to môže vytvárať celkom produktívnu skrumáž - vedúcu k nabíjaniu sa významov. Nešartuje tu náhodou zrazu v básni aj celé to slávne jedinečno javov, nám také blízke? Alebo prebieha to pri písaní celkom ináč?**

MARTIN SOLOTRUK: Jednotlivosť, zdá sa mi, nie je jednotlivosťou bez vedomia, čo ju tvorí, čo ju diferencuje. Jednotlivosť môže byť rovnako getoidná ako vyznačujúca. Klaustrofobická ako čistiaca. Kryštalizácia, rast, teda individualizácia ako proces diferenciacie? Zovšeobecňovanie ako proces zjednocovania? Každá línia má dve strany. Línia ako záznam pomernej rovnováhy? Jej fluidnej relativity? Oddávna ma fascinovala fascinácia Paula Kleea, jeho posadnutosť čiarou. V poézii prebieha podobný proces demarkácie svojbytnosti kontextu. Keďže báseň, teda textúra, začína pravdepodobne z ničoho, položme si azda legitímnu otázku, je to vákuum jednotlivosťou alebo zovšeobecnením? Ako pomyslieť na čokoľvek, na akúkoľvek jednotlivosť bez toho, aby sme nevyhnutne vystúpili do širšieho kontextu, teda generalizovali. Keď vystúpi človek do vesmíru, nie je, nebude to tak trochu vďaka schopnosti zovšeobecňovať, univerzalizovať? A naopak, zdá sa, že univerzalizovať dokážeme len, ak sme schopní takpovediac vidieť holým okom, vidieť jedinečnosť. Integratívny a interaktívny, prevodový vzťah medzi jedným, jedinečným a univerzálnym, abstrahujúcim, artikulujúcim je zrejme čosi ako základný vehikel inteligencie, či života, vedomia. V slove artikulácia asi nie náhodou spolu figurujú, t.j. konfigurujú čiastočky, časti, súčiastky, zlomok aj summa.

Rád zostávam v jednoduchom, prostom živote, ale to ešte neznamená, žeby pre mňa kognitívny zážitok musel byť lineárnou skúsenosťou a nie sumárom, kvantom simultánnych, paralelne zapojených zmysluplných vnemov, oblúkov, bodov, mentálnych tokov dát, ktoré si už so sebou nesú istú úroveň štruktúracie a v paralelných spojeniach sa integrujú do skúsenosti iného rádu, ako nám umožňujú tradičné paradigmy času a priestoru, t.j. ponímania a vnímania (kognitívneho) kontextu, a teda nevyhnutne aj (básnického) textu.

**Téma: zmyslosť a abstrahovanie v jednom celku básne. Povedzte, že v operáciách *Tichej vojny* cítiteľnosť aj jej priebežné zovšeobecňovanie. Stratégiu loptovej hry aj napredujúci grif cyklistu. Čo vlastne poháňa ten pohyblivý balans tvojej básne opierajúci sa o vzduch aj o zem celkom súčasne?**

MARTIN SOLOTRUK: Spojenie *pohyblivý balans* sa mi veľmi páči. Tuším, kam mieriš, znie nie len cyklisticky. Báseň, tak ako iné formy kompozície, je asi predovšetkým pohyblivý balans, rovnováha explicitnosti, (viditeľného, počuteľného, doslovného, vysloveného), ktorá však súčasne kóduje vlastnú implicitnosť, načrtáva nevyhnutnú neukončenosť, až po stále pohyblivý horizont očakávania. Báseň funguje nie len svojou (doslovnou) stopou, ale celým horizontom, kam až môže zájsť. V tom je jej skutočná miera pôsobivosti, sugescie. A aj najexpozívnejšia kompozícia je tak do istej miery rovnako minimalistická. A opäť.

**Báseň funguje celým svojim nepevným horizontom, kam až môže zájsť. Áno, lenže súčasne sa neustále usiluje o svoje sebadefinovanie...**

MARTIN SOLOTRUK: Súčasne sa však báseň, najmä taká, ktorá si konštituuje svoj kontext a horizont očakávania za pochodu, v procese vlastného rastu, nabaľovania, šírenia, expanzie, vo valivom momente vysporiadava s polycentrickosťou, s koexistenciou viacerých ohnísk významu na jednej mape, s koexistenciou viacerých ťažísk. Je ako živý systém, ktorý hľadá svoj rovnovážny stav, dynamický proces, ktorého parametre sa priebežne menia, fluidné ekvilibrium. Ak dynamické procesy zaujímajú NASA, rovnako ako vrenie vody na kávu v mimozemských podmienkach, prečo by sme si mali upierať živé okienko poézie hoci v kontexte hlavných headlinov?

**Mletie je názov tvojej druhej knihy, ktorou je jedna dlhá báseň - Mletie je tu slovo vodiace a určujúce. Podobne ako *Vlna* - rozsiahla báseň Johna Ashberyho, ktorú si preložil, iste nie náhodne. Čo ťa priťahuje na týchto veľkopriestorových dimenziách? Púšťaš tak k slovu svoje lepšie, „úplnejšie ja“?**



MARTIN SOLOTRUK: Chcel by som byť „úplnejší“. Prečo nie. Od malička mi svet pripadal ako čosi medzi extázou a občasnou agóniou. A navyše agónia je možno iba dočasné nedorozumenie. Preto áno, chce sa mi „pracovať“ na čomsi ako „úplnejšie ja“. Hoci pochopiteľne v rámci svojich vždy obmedzených možností, chcel by som byť so všetkým, mať vedomie všetkého, byť vedomím účastný na čomkoľvek živom. Tým všetkým mám na mysli všetko, čo sa dá o akomkoľvek všetkom akokoľvek čo i len pomyslieť. To nechcel byť pátos, len priznanie k očareniu z možností sveta. A jedna z najlepších, a súčasne najdostupnejších technológií na „dobytie sveta“, „získanie srdca“, „naladenie kozmického obrazu v oku, do ktorého spolu hľadíme“ je napríklad báseň, báseň ako skladba, kompozícia, proces, ktorý sa môže vyvinúť iba ak do neho vstúpia „fakty, dôkazy, svedectvá, výpovede, atď.“, prsto dáta, ktoré ho modifikujú, rekonfigurujú jeho dovtedajší stav, sebakoncept. Keďže však báseň je procesom metaforickým, médiom, ktorého prúdom, energiou, palivom, životom je transcendencia významu, relevancia takejto procesualnej „informácie“ závisí od miery jej tvorivého potenciálu, inšpiratívnosti (aspoň tak si myslím, na iné tu máme žurnalistiku, psychológa, denníky, spovednicu, a iné).

Hoci nemá centrálny, hlavný argument, ani konečné riešenie, je to proces hľadania, objavovania dosiaľ nezavímaných sústav, skladieb, zmyslov, proces znovuuzavretia kontraktu zvaného zmysel, zmysluplnosť, ktorý je podmienkou života a radosti z neho.

### **Ale späť k veľkopriestorovým dimenziám.**

MARTIN SOLOTRUK: Svet je pre nás vždy iný, ako naša dočasná predstava: náš svet je vždy nevyhnutne výsek, v porovnaní v čase iba čiastočná sféra, kosmos, ako hovorili starí Gréci. Aj ten najväčší, aj najmenší, je asi vždy latentne väčší, alebo menší, ako si práve vieme predstaviť. Na to nemusíme byť experti na teóriu relativity, ani kvantovú fyziku. Život, náš systém hodnôt, je o porovnávaní, definujeme sa vo vzťahu, vzťahoch. Opakovaný, „starý“ vtíp nás už neprekvapí (pokiaľ ho „nevzkriesime“, neoživíme empatickým „čítaním“ – v zmysle archeológie vedomia, kultúry). Stal sa samozrejmosťou, súčasťou nášho života. Je to „známa“. A my stále hľadáme „neznáme“ premenné, lebo iba tie nám oživujú svet ako otvorený proces, problém, vzťah, príbeh lásky, atď. – čo si len pre seba a svoje šťastie vyberieme.

Veľkopriestorová báseň vytvára možnosť na vznik multikontextovej platformy, na symbiózu a polyfóniu viacerých diskurzov. A táto možnosť sa mi páči, lákajú ma jej možnosti viacstupeňovej architektúry významu v kombinácii s orchestráciou otvoreného rastra variabilných kontextov skomponovaných do polyfónneho, polysemantického a polyvalentného textového poľa, skladby.

Ale milujem aj haiku, kratšie, či až minimalistické formáty, štruktúry à la „pars pro toto“. Najmä, ak majú silu nukleárnej operácie, ktorá poukazuje na silu a fungovanie omnoho väčšieho kontextu. Jej spúšťači mechanizmus môže často byť mikro, či až nano operácia. Operácia, ktorej modus operandi svojou jemnosťou, subtilitou a teda presnosťou, presahuje náš dovtedajší pojem kontextu, naše štrukturovanie vnímania pojmov, langue, systému konotácií, prsto čo pre nás isté veci znamenali, aká bola ich realita, reálnosť v našom vnímaní do okamihu „osvietenia“ impulzom zvaným báseň. Báseň ako nový „vtíp“. Prekvapenie, excitácia, alebo až úžas, tieto sú súčasťou jej schopnosti byť presvedčivá vo svojej „argumentácii“ o kvalitách sveta. Otvorená a súčasne neamorfná báseň si tvorí energiu zvnútra, zo svojho živého kontextu – ako slnko. Aj keď občas vyzerá len ako pološedivá škvrna, čo kazí jednoznačnosť sychravého dňa, vieme veľmi dobre, že sme súčasťou jeho systému: zvonku aj zvnútra, do posledného atómu.

Na Zemi sme chránení, ale súčasne do istej miery odstavení od jeho „vyššej pilotáže“, spájania kontextov, ktoré sme nemali ako vnímať, lebo sa vymykajú našej predstave možného, sú mimo náš raster. Naša predstava o svete, teda o čomkoľvek, je často čosi

ako vychladnutá hmota plazmatickosti poetického princípu stvorenia. Na základnej škole som sa dozvedel, že „a predsa sa točí“, no dnes viem, že Galileov výrok má bližšie k výkriku, či šepnutiu „a predsa sa hýbe, všetko sa hýbe...“.

**Mletie, je rozsiahla báseň, ktorá bez prerušenia postupuje a plynie ďalej, aby to všetko svoje vymlela. O.K. „Ale niet sa čoho báť, veď sú to len slová / aj to nie do vetra, ale priamo do očí. / veď si len robia svoje / prenášajú nás do plnokrvnej reality/kde o to viac vidieť, o čo viac krvi/ Darmo, keď ste už v médiu, ťažko sa odchádza,“ hovorí si medzi všelijakými inými vecami, medzi rečou, toto bohato rozbehnuté mletie. Čo pre teba znamená byť v médiu, z ktorého sa ťažko odchádza?**

MARTIN SOLOTRUK: Médium má v sebe čosi elektromagnetické, transformuje. Sugeruje svet, kóduje, štruktúruje vnímanie a prežívanie. Pozeráme, čo chceme vidieť, pokiaľ vieme, že sa pozeráme. Ale ako hovorí Henri Michaux „zlo je rytmus iných“. Buď sa na to, čo do nás vstupuje, naladíme, alebo sa s našim rytmom, ak je dostatočne svojbytný, dostane do brutálnej interferencie.

Médium je médium, vysielanie aj príjem. Ak prijímam vlastné vysielanie, alebo priateľské, spríbuznené vlny, a mám čistý signál, baví ma to, a nechce sa mi vypnúť, ani odísť z obrazovky.

**Ashberyho báseň Vlna v tvojej interpretácii hovorí: „Vždy a v každej novej chvíli sa vyzývavo staviaš k starým spôsobom/ i najnovšiemu zázraku, tá báseň prerastá cez steny a podlahu/ čnie sa plná hlúz a prežiarených strapcov, násilím preniká do tradične/ posvätných funkčných priestorov a žiada splnenie svojich podmienok/ okamžite, keďže predbežné rozhovory skončili raz navždy.“**

**Tá naliehavosť básne - vlny, pre ktorú predbežné rozhovory skončili raz navždy - nie je to vlastne to, čo píšeš sám?**

MARTIN SOLOTRUK: Báseň ako skutočný rozhovor? Dáva nám šancu rozhovoriť sa so sebou o sebe, sebou sebe hovoriť. Nepodceňuj silu vlastnej play station. Otestuj sa v neznámych podmienkach. Text je terén, s potenciálne neobmedzeným výnosom. Skóre závisí od schopnosti vyťažiť čo najviac. Zo seba, napríklad, pre seba. Alebo pre všetkých, čo sú na tom podobne?

Mám rád, keď báseň už nehovorí „o“, ale koná „to“. Nie predbežne, ale skôr priebežne.

Zhovorál sa **Ivan Štrpka**

MARTIN

# SOLOTRUK

## Planktón gravitácie

..... ( fragment )

Planktón gravitácie  
je čisto neosobný,

ligot riadu,  
ktorý nám dáva žiť z lásky.

Abstraktná, bežnými prostriedkami  
takmer nezachytiteľná množina  
systémov podmnožín, čo sa nechcú vzdať  
svojbytnej potencie,  
teda hlavne chleba a jeho hier dier.

Čisto abstraktná myšlienka  
konkrétneho páchatela,  
ktorý vypúšťaním planktónu  
celkom materialisticky manno-  
zahmlieva svoj skutočný postup  
a záujem, no súčasne tak vypovedá  
o tom, ako sa to len...  
medzi nami... ako sa to takto...  
len tak môže diať?  
keď už jedna inerciálna sústava -  
jablko a jeden Newton stačí  
na vrhnutie do vesmíru  
s presvedčivosťou prostých hviezdíček  
okolo hlavy  
a sústavne nás učí  
argumentovať sféricky,  
aby tak urýchlila štiepenie prijatého jadra  
nápadu až ku heuréke  
v relativistickom experimente  
*Kto sa smeje naposledy na ktorom konci slova?*

Aj v najhoršom sa teda aspoň ponúka malá útecha:  
celým spektrom  
zrelý plod, zrelý dôkaz nearbitrážnosti  
klopaní na hlavu, vo vedomí,

vrhnutý placentoid,  
čo sa vševeducím krikom rozfázoval  
v rozptýlenom pohybe, do vylínavých plynutí...

a tesne pred ochladnutím do pevnosti  
sa zrazu výstredne halí do cerebrálu  
- neurčitého, ale predsa, rádu,  
aby aspoň čosi z toho neopakovateľného  
kriku z prázdna  
zachytil do pružného kódu svojej sústavy,

a tak občas i nadľahčil -

nech sa ani nabudúce nebojí to dieťa sféry,  
nech si letí samo k sebe,  
prebýja sa kombinatorikou kyslíka,  
naviguje aerodynamické sebastvorenie  
a zo starých oklieštení veselo ďalej  
robí živý exkrét,  
modul fluidnej architektúry,  
čo extenzívnym zásahom  
vytvorí predpolie pre nové formy pohybu.

Amen, amen, hovorím vám,  
planktón gravitácie je tichá,  
ale o to masovejšia demonštrácia sily.

Koordinujú ju iba fraktálne funkcie  
drobivo krehkých hraníc svojbytnosti.

Rozostúpme sa v pohľade,  
vytvorme koridor:  
prichádza trúsivá žiara mikrosveta,  
a sprístupňuje aj najuzavretejšie skaly.

To čosi ako peľ  
si stačí osvojiť iba trošičku,  
a už sa nám vracia tik,  
cit brní do prstov,  
necháva nás samych  
oprieť sa o vzduch,  
a dvíha,

možno aj prudko a bolestivo,  
až do rozdráženého zmyslu  
pre geo rovnováhu  
keď krok po kroku,  
rok po roku učíme znovu chodiť  
povedomého obra.

Dopodrobna odblokúva.  
Quartzovým tikaním.  
Otvára možnosť účasti aj najjemnejším ústiam,  
a dáva tak membranicky priechod komplex-  
nejším formám nadbunkových a ďalej  
metaorganizmových výmen životvorných,  
životanosných sekvencií autochtónnej auten-  
tickosti reťazení, ktoré sa zbehnú akoby len tak,  
ale na čítanie potom ani jeden život nestačí;

a pritom menovaný planktón  
zostáva absolútne verný  
tradičným princípom  
padajúceho trusu, čo aj nechtiac od počiatku  
prijímame z vzácné uchopiteľných,  
čisto vlnových, nadblankytných sfér,

robí svoju prácu trvalého osvetlenia  
na nezhasnuteľných križovatkách  
gotickej hierarchie,

deux ex machina dokazuje,  
nakoľko len zostáva prenosná  
cez vákuum kamkoľvek,  
na akokoľvek stavané miesto,  
priam bodové letisko,  
do bodu platnosti,  
kde operujú len prvé polyplošníky  
kryštalizácií, vetrone štetcovo šteklivého  
nanášavého dychu života a šarkany  
spektrálnych farebností,

hadieho pohybu plávania v prázdne,  
po hladine vnímania,  
spartakiádne zostavy pirátskych plazmo-  
plamienkov. To oni odvrávajú autorite

solídnosti turborýchlostou neznámej reči  
neznámej orfickosti neznámeho typu  
taktilnosti.

Prenášajú dotyk, ohýbajú sa  
do rozkoše svetla, roztápajú do zblížovania,  
do láskavenia cez hranice skupenstiev,  
cez druhy skladových štruktúr,  
cez typológie tovarov, aj obalových techník.

aj na diaľku roztápajú,  
projektujú živý experiment –  
lupoefektom fúkaných pohárov  
zo všeobecnej vzdušnosti,  
vrhnuté lomom svetla,  
empatickým nachýlením,  
do bodu lomu kostí  
vnemo memo hmoto boha,  
robia scény  
medzi skupenstvami.

Naše látky majú stav

– žijú v Boliayovom priestore –

z čoraz jemnejšieho prelievania  
zvukotoku medzi ústiami  
dočasných tokoúbežníkov, mikroústami,  
kde sa zbiehajú nanoslinky na premenu.

Najprostejšia sofistika  
občas zaznie ako sľub manželský.  
Blesk bozku na obzore,  
v dobrom i zlom.  
Aj tento približovací manéver dvoch  
večne neznámych, ktorí sa tešia  
zo zdieľanej žiary: kozmický pomer  
dvoch dokonale šťastných,  
komplementárnych vo svojej  
dialogickosti, sa deduktívne otvára  
planine za rozleteným oknom dvoj-  
krídleho kódu, manéver ľudí, ktorí  
sa stavajú proti sebe na zadných,  
pozicionujú do rozkoše stretnutia  
na nečakanej výške, aby sa mohli  
objať lepšie než kozmonaut  
s astronautom. Na dôkaz andro-  
gýnnosti inak hemisférického priestoru  
ich k sebe navádzajú molekulové satelity,  
stratené v atmosfére (hoci i domácej),  
škrtnutia sveta o svet, katalyzované

do žiary nadpozemského druhu.  
Bežné veci alchýmiou vzťahu pretavujú  
do kozmickej sugescie modrého oka,  
čo roní bieloskvúcu hmotu. Na planktón  
metamorfujú psychomotorické histórie,  
neustále v interface medzi výnorom  
a ponorom do kolektívneho vedomia veľrýb,  
ktoré celý život organovo interpretujú z vody.  
Gravitant a gravitón sa v nej oživujú  
vzájomnosťou: voľný tón sa vracia  
ako vypustený, sférické plavidlo pristáva  
na frekvenčnom letisku v stave zrodu.  
Spolu sa reťazia do reťazca vznikania.  
Rinčia si všezvukovosťou – od šumu  
až po hromolomoz reťazenia  
možnosti nukleárneho vznikania  
v reálnom čase otvoreného plameňa,  
žiary diskretného vlnenia,  
všadeprítomnej ruky, ktorá hladká  
a postupne nám tak cez lebečný priezor  
otvára priestor definovaný kmeňovou  
bunkou, najvnímavejšou ku hlboko  
vrodenej choreografii cicavcov. To  
na ňu sa snažíme rozpomenúť, keď  
v sekvenciách utekáme pred srdcom,  
neudržateľne rozptýlení, štekáme  
na všetky strany svetlo, čo nehryzie,  
iba stravuje a vypudzuje hmotu,  
strusky zvuku z hluku pri pristávaní  
hľbiacej senzorickej sondy,  
ktorá sa napriek všetkej kráse  
obrazov z trenia pri prenikaní  
do vždy momentálneho povrchu  
napokon vždy vráti so skratkami,  
kódmi mentálnych máp.

Nakoľko sú tieto školské  
metafory približiteľné,  
zostáva otázkou,  
keďže aj pred tabuľou  
vykazujú schopnosť evokovať  
zmenu mierky.

Ale závisí aj od vyspelosti aparatúry  
čidiel, dlhodobého programu,  
ktorý z chvenia stebľa trávy  
napokon vymôže psíka,

čo pátra po stopách protohmoty,  
až sa ide zblázniť, hypersenzitívny  
až nevie, kde má vlastné telo  
a kde iba čosi cíti.  
Čosi, čo páchne rozkladom,  
inak ako jeho živé vnútornosti,  
ktoré má aj tak všade,  
ako univerzálny peľ motýľ  
spektrálny v dervišskom tanci,  
ponorený do sladkosti prirodzenej  
Newtonovskej pelotvorby,  
čo medzi všetkými a všetkým bez straty  
času bzučí vzdušným polykvetom.  
Významovými okolíkmi  
oblúkmi šíri nekonečne sa vinúce  
variácie vzájomností. Strunopsík  
radostne vysielá rytmokopy,  
obetovaný svojmu čuchu,  
naozaj nevie, čo si ešte počať,  
doslova celý od seba,  
v tranze z heuréky anythingizmu,  
stvorenia vôňe (čohosi z ničoho),  
hustnúcej do sýtosti sa nevie dojesť,  
až mu uši skáču ako jazz formation  
na preskáčku rozložená,  
rozsynchronizovaná do krajiny  
podľa rôznych výšok...



# Štyri zastavenia

## Imitácia deštrukcie

Keby Oleg žil pri mori, nikam by neutekal. Ale keďže žije v premenlivom a klimaticky nevypočítateľnom vnútrozemí, miestami si pripadá ako v sterilnom zovretí výskumného laboratória. Ako lacná korisť finančných poradcov, poisťovacích agentov, podomových obchodníkov a usmievaných sektárskych aktivistov. Jeho schránka je po bezfarebnom víkende preplnená hýrivými reklamnými letákmi sľubujúcimi bezstarostnú budúcnosť.

Kým vo vnútrozemí sa o živote sníva, v prímorskej krajine sa žije. More k ničomu netlačí ani nezaväzuje, len sa tu rozprestiera ako osud. A všetci smerujú k moru, nie od mora. Iskrenie majáka, olivové háje, metaforické odkazy palmových korún...

Vnútrozemie je priestor predurčený na neurčité hľadanie a najmä blúdenie. Betónové parky, tvrdé svetlo historického centra, prestávky muzikálov s pohárom v ruke, s plným alebo prázdny, hlavne byť v abstraktnom obraze ľahostajného sveta. V malom byte si Oleg prezerá drobné kamienky, niektoré s jemnými priehlbinkami po soli, iné sú svetivo hladké. Ale dlho to nevydrží a na bicykli smeruje k tmavej stojatej rieke. Sadne si pod dožívajúce stromy, no už o chvíľu obchádza polozabudnutú železničnú staničku, ktorej akoby sa vyhli všetky nariadenia a vyhlášky. Odvieze sa motorovým vlakom, po vystúpení má však pocit, že sa vôbec nepohol.

V saune sa sprchuje nahá žena. Má rafinovaný strih vlasov, súmerné prsia so zahrotenými bradavkami, hladko vyholené lono. Oleg zabudne na svoju rozpínavú prázdnotu vyvažovanú presvetlenou podstatou mora a bez zábran pozoruje namydlenú ženu. Vlastnú, cudziu? Para z horúcej vody stúpa a prechodne mätie. Belasá pena spomalene steká po jej tele, ona však zostáva.

Psychológ s profesionálnou rétorikou Olegovi zdôrazňuje, aby tak kľčovito nemyslel na prípadný nový vzťah. Nesmie ho vyhľadávať za každú cenu, treba sa nechať prekvapíť prirodzenými okolnosťami. Venovať sa svojim záľubám, chodiť do spoločnosti mladých ľudí, nepestovať si samotu ako cudzokrajnú kvetinu. Psychológ v bielom plášti dohovori a s mierne roztrasenou rukou si pripaľuje dlhú cigaretu.

Oleg stojí pri hrobe svojich rodičov. Do jeho pohľadu preniká žltá farba chryzantém a spadnutého lístia. Brána cintorína má precízne umelecké kovanie, akoby vstup do večnosti predznamenávala dokonalosť. Domov sa vra-

BRUCK

MIROSLAV

cia úzkou gaštanovou alejou nasvietenou tlmeným svetlom nemocničného pavilónu. V obývačke vychutnáva teplé dúšky škoricového čaju. Už nebdie, ale ešte nespí. Medzistav, predstava letiaceho lístia, po koľajniciach beží jeho dávný priateľ.

So ženou zo sauny v neznámej kaviarni v neznámom meste. Volá sa Iva a podľa pohybu jej nôh vníma skôr hlasnú hudbu ako jeho. Napokon Oleg rozpráva čo najmenej. Po tom všetkom už ani nevie čo. Po čom? Život predsa pokračuje, moria nevysychajú, tak aká zatrpknutosť. Ale čo hovoriť a o čom? Oleg má tiesnivý pocit, že za neho už všetko povedali iní. Monológy hercov, čísla v štatistických ročenkách, zúfalé nápisy na plotoch, výročné správy bánk.

Psychológ bezcieľne putuje večerným mestom, až logicky zakotví v novootvorenej pivárni. Problém dňa, či už života – s kým si dnes vypiť a komu sa vyrozcávať. Priatelia sa vytratilí, sú len pacienti, ich depresívne stavy zakrývané pracovnou kariérou a finančnou nezávislosťou. Psychológ verzus pivo. Rozbehaný čašník nemá v popise práce viac ako zdvorilostnú komunikáciu s hosťom.

Oleg s Ivou v posteli, v jej útulnom byte s orientálnou vôňou želatínovej sviečky. Po milostnom akte zje jogurt plný vláknin a cereálií a vytrvalo hladká svoju pestovanú mačku. Zo sklamaní, z oddaností? Oleg otvára okno, linkový autobus prudko príbrzdzuje.

Silné svetlo od mora vytvára ideálnu rovnováhu pokoja a napätia. Na nudistickej pláži dve ženy a jeden muž sa s veselosťou rozbiehajú do mora. Olega zaplavujú divoké predstavy, živočíšne sa zahľadí a uškľabí. Za jeho chrbtom sa z bieleho kamenného chrámu ozýva zvon, vyčerpaný osol odpočíva pod slamenou strieškou pri skale.

Iva opäť v saune, osvedčený spôsob – sama. Stále vyznávačka zdravej výživy, aktívna na ochranu týraných zvierat.

More je navždy v Olegovi, hýbe sa v ňom, posúva ho a ovplyvňuje. pri stolnej lampe hrá s morskými kamienkami akúsi podivnú hru. More víťazí, všetko spoľahlivo a definitívne zahľadza. Postavy sa strácajú, už nie je vidieť žiadnu hlavu. Ani hlavu psychológa, ani hlavu zvodnej Ivy. Dnes sa očakáva príliv.

## Víkendové nádeje ●

Prázdny piatok, zmyslové bunky sú oslabené únavou a dezilúziou, strach z výpadku vlastnej energie prerastá v zdesenie. Ani nie tak prázdny deň, ako ty sám. Tiahneš sa tmavnúcou obchodnou triedou, záchytné body sú jasné a ohraničené, prázdnota vychádza výlučne z teba. Vôňa nových supermarketov, pánsky a dámsky striptíz, disco s fernetom na ľade, last minute Maledivy, Srí Lanka, psychotronická poradňa, zhromaždenie za slobodný Tibet, tantrický sex, zbierka pre nevidiacich... Cesta k domovu nebola nikdy taká zložitá.

Jasnovidka ťa má v guli ako motýľa, netúžiš poznať svoju ani inú budúcnosť, chceš ju nachytať na umrtnenej minulosti. Ako predpokladáš, vynájde sa. Bezdomovec so zažltnutou bradou ťa nežiada o almužnu, len o odpoveď na otázku, aký je dnes deň. Piatok, skoro povieš prázdny piatok. Ale ako môže byť prázdny, musíš to predsa vnímať

aspoň okrajovo: tropické jaštery za studeným sklom terária, obnažené herečky v bulvároch, firemný raut s ohňovou show, dlhovlasí anarchisti s dymovnicami, žobravý kolorit staníc a parkovísk, hotelový eskort s hviezdíčkovými dámami.

Prázdný piatok vyplnený pohybom, napnutými taškami, nechťovým vizážistom, slastným napätím v značkovej bielizni. Bezdomovec iste vie, aký je deň, ale skúša ňa. Jasnovidka ani len netuší, čo bude zajtra, ale zarobí si. Boli však aj prázdnnejšie piatky, pomyslíš si a nezmylíš sa. Tvoja mŕtva matka v predsieni prosektúry, vojenský vlak presiaknutý alkoholom a rozladenými gitarami, kasárenský režim dotvorenými frenetickými povelmi, ovisnuté tepláky, dočasná strata identity. Neočakávané sklamanie z návratu, zmenené vzťahy, ošarpanejšie budovy, znovu nastupujúca jeseň.

Prázdný piatok sa dá spoľahlivo preklenúť barovou stoličkou, prepichnetou olivou v Martini. Ráno ňa bezdomovec ponúkne kvalitnou cigaretou, jasnovidka pridá prezieravé varovanie. V hlave ti naskakuje nevinná sobota, vypnutý telefón a dlhý neprerušovaný spánok. Predčasne, tvoje kľúče od bytu sú na dne zahmlenej gule jasnovidky, ale to už sa nikdy nedozvieš.

## Neúplná správa o mojom zmiznutí ●

Hmatateľná prítomnosť, sekunda za sekundou upadajúca do zabudnutia, zanedbateľný divák v hľadisku, pozadie s hasnúcimi hviezdami. Odvaha vypovedať o nej, o neustále spochybňovanej a prevracanej skutočnosti, bez nároku na úplnosť a definitívnu uzavretosť. Odhodlanie pokračovať, aj napriek počiatočnému zaváhaniu, čo je vlastne skutočnosť a ako ju rozoznať do jej jedovatých dôsledkov. Silný dejový príbeh je dočasne zmrazený, veď aj aký v čase protichodných informácií, bezcenných odkazov a bezobsažných relikvií. Narýchlo poskladaný obraz, ktorý nemôže vyvolať očakávaný účinok, lebo nie je obrazom, len náhodnou škvrnou. Takže príbeh, ktorý sa odo mňa očakáva je príliš umelý a abstraktný na to, aby som ho dokázal podať. Ale aspoň niečo, bol deň pred Silvestrom, všetko bolo zasypané snehom, nehybný priestor sa klamlivo rozširoval, mýlil a vŕhal. Prízemný mráz tlačil ku dnu, vzpričené jelše nedokázali ani zapraskať, predomnou sa zrazu objavil tmavý otvor, ale neskoro, jednu nohu som už do neho pevne vkročil. Ozval sa skackavý zosuv snehu a bezzubé zaklapnutie. Vlastne sa nič nestalo. Moje zmiznutie napokon nikto nepostrehol, takmer denne sa na tomto území stráca bez stopy konkrétny človek. Študentka sa nevráti z diskotéky, podnikateľ z pracovnej cesty. Ich počítačové portréty sú nalepené na telefónnych automatoch a oknách električiek s prosbou o informácie. Ak ma bude niekto hľadať, tak len banka alebo daňový úrad. Nakoniec ani tí nie, ich softvér moje zmiznutie nemusí vôbec zaregistrovať.

Vtedy som sa len bezcieľne túlal pred blížiacimi sa silvestrovskými oslavami. Bola to odo mňa mánotratná ilúzia, ale neuvedomoval som si to. Moje správanie určite ovplyvnilo všadeprítomné chvenie, preto som vyšiel z domu a zamieril do miest, ktoré som absolútne nepoznal. Vždy som nenávidel tú načasovanú zábavu, davovú veselosť so sekcom v ruke, s hlavou vyvrátenou k ožiarenej oblohe, objímanie cudzích ľudí, vsugerovanie si falošného pocitu, že sme aktérmi prelomových udalostí.

Možno som sa nestratil, len som sa posunul do inej pocitovej dimenzie. A z toho všetkého predchádzajúceho si pamätám len nesúvislé situácie, náhodné filmové sekvencie vyvolávajúce neutrálne pocity: dunenie bowlingových gúl, pokožka hráčov žltajúca od neónového svetla, veľkoplošná obrazovka s detailom na rozkúskovanú minulosť, dym a prekrikovanie, nadväzovanie rozhovorov v staničných čakárňach,

fyzická bezradnosť zakrývaná cynizmom, dedičné nutkanie stúpať do neznámych kopcov a nezastavovať sa...

## **Krátky spánok starnúceho muža**

Na porcelánovom podnose je položená nezapálená sviečka a veľký orech, ktorý vyzerá ako srdce. Zaspávam a prechádzam cez prah rodičovského domu. Vdychujem vôňu kuchynskej pary, pri nohe otčeneného stola sedí stará čierna mačka a pradie.

Spánok ako schematická jazda tunelom do minulosti, do jej zatienených bludísk. Zrýchlené obrazy sa prekrývajú, čím vytvárajú nové farebné súvislosti, ale ešte sú rozoznateľné. Aspoň na okamih, ale čo je v snovej jednotke okamih? Na konci tunela preráža svetlo ovocia a kolorit rozlietanych motýľov. Bzučiaca lúka ako stred sveta.

Cez hľadáčik fotoaparátu Vilia vidím zasnežené náhrobky, mamu v zelenom flaušovom kabáte a dve vrany na cintorínskom múre striehnuce na potravu. Dieru v dreve starých vrát slúžiacu ako pozorovateľňa a futbalová brána. Vzduch je čistý, lopta môže klamať trávu. Hráme o kráľa strelcov.

Precitnutie z krátkeho spánku, možno z dlhšej mdloby. Ale od istého času to splýva do jedného. Ešte chvíľu všetkému verím, hoci rodičovský dom na Boorovej ulici číslo 39 je dávno zrovnaný so zemou. Predtým dvor, záhradka, šťavnaté ringloty, pod nimi okaté sirôtky. Teraz plechová budova nemocničného skladu.

Napnutá tetiva luku a šíp letiaci oblúkom v nehybnom júnovom vzduchu. Napätie a rozkoš. Ako už nikdy potom.

Orech sa nárazom môjho kolena o podnos zakolíše a zašelestí tajomne dutým zvukom. Nikdy nevieme čo v sebe skrýva tmavé vnútro.

Ak obkľučujúce zvieranie pri srdci, tak už navždy pomenované Dana. Jej bledé pery, dlhé čierne vlasy, sklopené oči. Vtedy je všetko navždy. Priateľstvo, láska, aj pomsta.

Piesková vinohradnícka cesta sajúca vodu z potoka. V istej chvíli sú dominantné len farebné kruhy na hodine výtvarnej výchovy. Tmavá voda z vodových farbičiek a stávka o päť korún kto ju vypije.

Nad mojou hlavou vesluje drobný pavúk, spokojný vo vlastnej sieti. Vedľa mňa sú pohodené noviny, nevedno z ktorého dňa. Ale nejaký deň je. Vždy je, dobrý alebo zlý. Z ulice sa valia v neorganizovanom zoskupení detské nadávky a štekание psov, pomaly vstávam. Pohľad z okna je matný až neurčitý, ale presvedčivo pravdivý.

# Kleist umrie a umrie a umrie

u m e n i e  
e s e j e

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI (1952) je maďarský spisovateľ, esejista a historik. Medzi jeho najznámejšie a najčítanejšie diela patria: *Caspar David Friedrich - Nočná strana maliarskeho umenia; Fotografia z Berlína; Heinrich von Kleist. Földényiho kniha Melanchólia vyšla aj v slovenskom preklade vo vydavateľstve Kalligram.*

Zaujímavé, zomierajú vždy tí druhí, zapísal si pred takmer sto rokmi Dezső Kosztolányi. Možno to sformulovať aj inak – a je to prinajmenšom rovnako zaujímavé: Čím dlhšie žijeme, tým viac smrtí vidíme, s výnimkou jedinej – svojej vlastnej. To je to, čo sa ešte nikdy nikomu nepodarilo uvidieť. Vidíme vždy len smrť iných. Možno o tom premýšľať, uvažovať, alebo hoci aj písať. Dokonca akoby účelom smrti iných bolo a priori to, aby sa zabudovala do mohutného systému argumentov, do neprehľadne komplikovanej siete príčin a následkov, ktorá udržiava život a zdá sa nezraniteľná. Roztrhnúť by ju mohlo jediné – naša vlastná smrť. Tú však nevidíme – preto nevnímame ani to, že sa príčinná sieť bytia pára. To najviac, čo sme schopní robiť, je fantazировanie.

No ako pri všetkom, aj tu existujú výnimky. Existujú úmrtia, presnejšie, prípady smrti, po ktorých sa táto sieť načas predsa len rozpára. V takýchto prípadoch sa smrť dostáva natoľko mimo príčinných súvislostí, že takmer stráca označenie „smrť“. Tieto prípady smrti sa takpovediac odlupujú z ľudí, ku ktorým patria, stávajú sa neviazanými, pohybujú sa v živote slobodne, na chvíľu do nás zavadia a vyzývajú osud. Nielen toho osud, ku komu patria, ale aj náš vlastný. Pri pomyslení na tieto smrti sa konfrontujeme aj s vlastným osudom a rozpoznávame v nich aj svoju vlastnú smrť. Tieto smrti sú ako večne platné obrazy, pevné formy, ktoré život nemôže ohroziť, ktoré sa oddeľujú od mŕtveho a napokon sú živšie ako ktorýkoľvek živý človek. V dejinách európskej kultúry nachádzame zopár takýchto prípadov – spomeňme si len na Sokratovu, Empedoklovu, Ježišovu či Senecovu smrť. Sem patrí aj smrť Heinricha von Kleista. Oddelila sa od človeka z mäsa a kostí, zmenila sa na symbol, na štylizovanú formu. No zvláštnym spôsobom ostala aj človečenejšia ako smrť kohokoľvek iného, je reálnejšia ako akákoľvek reálna smrť. Kleist vystrelil svoju vlastnú smrť na nebo kultúry sťa raketu, ktorá tam odvtedy krúži ako večný obraz, nezničiteľná forma. Podarilo sa mu to, čo iným nie: „Zažil“ svoju smrť, a pritom ju od seba oddelil, aby v nej aj iní mohli objaviť možnosť svojej vlastnej smrti. Poslúžil tým živým. Bolo by ťažké povedať, aká to bola služba. No vzrušenie, ktoré jeho smrť vzbudí v každom, kto sa o nej dozvie, ukazuje, že sa mu podarilo pichnúť do osieho hniezda života. V tej smrti je niečo z obety, aj keď presne nevedno, za koho a prečo tú obeť priniesol. „Myslím si, že [Ulrike] nepochopila umenie sebaobetovania, to, že je človek pre milovanú bytosť ochotný riskovať všetko a zájsť až do krajnosti; že to je tá najväčšia blaženosť na zemi, je to sám raj, ak je pravda, že tam vládne radosť a blaženosť,“ napísal Kleist dva dni pred svojou smrťou. Zato on sa obete rozumel. A ako v každej obete, aj tá jeho mala v sebe určitý zisk – aj keď patrí tým, ktorí prežili. Pravda, sám Kleist sotva niečo zvažoval. „Ako ťažko možno dosiahnuť, aby ľudia seriózne zvažovali, aké obete musia priniesť, keď chcú niečo získať.“ To sú už Goetheho slová z románu *Výberové príbuznosti*.

FÖLDÉNYI

LÁSZLÓ F.

Tým románom sme práve došli k cieľu – k hodine Kleistovej smrti.

Niet ďalšej smrti, ktorá by bola v dejinách literatúry tak komplexne a dôkladne zdokumentovaná ako spoločná samovražda Heinricha von Kleista a Henriette Vogelovej, ku ktorej došlo 21. novembra 1811 na brehu Kleiner Wannsee neďaleko Berlína. Trvalej pozornosti, ktorú vyvolala, môže konkurovať jediná (novodobá) smrť: Wertherova samovražda, ku ktorej došlo 39 rokov predtým, niekoľko dní pred Vianocami v roku 1772. My, neskoršie generácie, poznáme okolnosti lepšie ako sami aktéri. Hodiny pred smrťou vieme sledovať z minúty na minútu, vieme, čo napísali predtým, ako natiahli kožútku pištole, vieme si predstaviť každý kus ich odevu, je známe aj to, čo jedli – vďaka zápisnici z pitvy, ktorá v prípade Kleistovcov detailne zaznamenáva aj obsah žalúdka a čriev –, môžeme zrekonštruovať, v akej polohe ležali telá obetí potom, ako zazneli osudné výstrely, a nie je tajomstvom ani to, ako to, čo je inak neviditeľné, krv a mozog, prenikli na povrch, ako zababrali pokožku, šaty a najbližšie okolie.

Slovom, vieme všetko. Ešte aj to, čo čítali tesne pred smrťou, čo prijal ich mozog okrem olova. Skôr ako prejdeme k tejto téme, zastavme sa na okamih.

Kleist a Werther. Akým právom ich možno spomenúť súčasne? Jeden dokázateľne žil, o existencii druhého sa dozvedáme len z románu. Kleist sa zabil skutočnou pištoľou talianskej výroby (zn. Lazarius Comminazzo), Werther mal pomyselnú zbraň, ktorú si požičal od Alberta, románovej postavy. Na mieste Kleistovej smrti stojí pamätník, ktorý možno navštíviť aj dnes (na neďalekom pozemku Berlínskych vodárň visí tabuľka: Vstup zakázaný. Životu nebezpečné!), kým miesto, kam pod rúškom noci tmy pochovali Wertherovu truhlu, ostane navždy tajomstvom. No potom sa aj predchádzajúca veta stáva pochybnou. Naozaj je vo veci Kleistovej smrti kompetentná história literatúry? V prípade Kohlhaasovej a Penthesileinej smrti, samozrejme, áno, rovnako nepochybne ako vo Wertherovom prípade. Ale Kleist? Výpoveď očitých svedkov alebo zápisnica zo súdnej pitvy sotva patria k literárnohistorickým žánrom, podobne ako ani policajný protokol alebo kráľovské nariadenie zakazujúce ospevovanie spoločnej samovraždy. Zároveň všeličo napovedá, že ani literárna história nie je celkom nekompetentná v tejto otázke. Napríklad ak je niekto zvedavý na tieto právne a súdne dokumenty, musí hľadať v literárnohistorických príručkách, ktoré sa venujú Kohlhaasovej a Penthesileinej smrti rovnako podrobne ako smrti ich autora. No ešte pozoruhodnejšie je, že v dôsledku správ a dokumentácie sa Kleistov život v konečnom dôsledku stal rovnako fiktívnym ako napríklad Kohlhaasov. Nemám na mysli „smrť autora“, ako ju vypracoval Foucault, ale to, že dokumentovanie zákonite preštylizovalo autorov život na príbeh. Pritom hranice medzi príbehom a fikciou je veľmi ťažké určiť presne. Kleist práve v roku svojej smrti napísal anekdotu s názvom *Nepravdepodobné, ale pravdivé*; pohráva sa v nej s dvojitým významom slova príbeh (Geschichte), ktorý znamená fikciu, ale aj „fakt“ patriaci do historiografie. Môžeme citovať aj Michala Kohlhaasa: „... skutočnosť sa nie vždy zhoduje s pravdepodobnosťou ... ale musíme nechať slobodu pochybovania všetkým, ktorí v ňom nachádzajú potešenie.“ Inými slovami, autor literárneho diela nemôže urobiť nič proti tomu, aby sa po smrti nestal rovnako fiktívnym hrdinom ako fiktívne postavy, ktoré vytvoril. No platí to aj naopak. Kohlhaasova, alebo v danom prípade Wertherova smrť sa môže stať rovnako „skutočnou“ ako Kleistova smrť. Darmo sú to literárne postavy, dielo, do ktorého patria, nie je schopné vymedziť hranice ich bytia. Darmo rôzne literárnohistorické a literárnoteoretické školy argumentujú, že dielo možno čítať len ako autonómny, do seba uzavretý systém, vždy sa nájdu románoví hrdinovia, ktorí bez ťažkostí prekračujú obálku knihy a voľne sa pohybujú medzi skutočnosťou a fikciou.

Vráťme sa však k čítaniu. Presnejšie ku knihám, ktoré pred svojou smrťou čítal Werther, respektíve Kleist a Henriette Vogelová. Možno nám pomôžu uvidieť vzťah medzi faktom a fikciou diferencovanejšie.

Kleistovci sa zahĺbili do Goetheho. Predtým, ako sa zabili, údajne čítali *Výberové príbuznosti*. Ak to bolo naozaj tak, dá sa predpokladať, že knihu čítali spoločne. Tú

knihu, ktorú publikum – podľa Goetheho vlastného priznania – prijalo ako Nessovu košelu, no ktorej „nemravnosť“ Kleista a vydatú Henrietu Vogelovú sotva mohla poburovať. Určite by súhlasili s Walterom Benjaminom, ktorý o sto rokov neskôr o románe napísal: „Manželstvo v tomto diele nie je ani morálnym, ani spoločenským problémom. Nie je to občianska forma života. V jeho rozklade sa stáva javovým všetko, čo je ľudské, podstatným ostáva len mýtické.“ Aj pani Vogelová a Kleist museli stráviť svoje posledné hodiny v uhranutí mýtických síl. Pár dní pred smrťou Kleist svojej švagrinej Marie von Kleistovej napísal: „V srdci som dokonale zúčtoval so všetkým, čo žije na tomto svete, s celkom aj s jeho časťami.“ Deň pred samovraždou sa už označuje ako „dvaja šťastní vzduchoplavci“, ktorí sa, podobne ako Eduard a Ottilie, dostali mimo zemskú príťažlivosť.

Pri čítaní románu nám však musí prísť na um aj Werther. 21. novembra, v deň samovraždy, Henriette von Vogel napísala list vojenskému radcovi Ernstovi Friedrichovi Peguilhenovi, priateľovi Vogelovskej rodiny. Ten list mohol napísať hoci aj Werther. Medzi iným v ňom píše: „Ctený priateľ! Vaše verné priateľstvo, ktoré ste voči mne vždy prechovávali, musí teraz prejsť ohromnou skúškou, lebo my dvaja, teda známy Kleist a ja sama, sa nachádzame pri *Stimmingu*, neďaleko cesty vedúcej do Potsdamu, vo veľmi bezmocnom stave, ležíme tu totiž zastrelení a čakáme na láskavú pomoc dobromyseľného priateľa, aby naše krehké telesné schránky uložil do pevného hradu zeme. Pokúste sa, milý Peguilhen, dostať sa sem ešte dnes večer a zariadiť všetko tak, aby sa môj statočný Vogel vyplašil čo najmenej.“ Súčasníci videli v týchto riadkoch dôkaz cynizmu. Pritom stačilo, aby si spomenuli na *Utrpenie mladého Werthera*. Walter vo svojich posledných zápiskoch pre Wilhelma, resp. Lottu sa podobne (možno s trochu väčšou sebalútosťou) vžíva do vlastnej smrti a má výslovne *potešenie* z toho, že sa môže pohrať s myšlienkou hrobu a farbisto opisovať svoj stav po samovražde. Po smrti Kleistovcov si zo súčasníkov túto paralelu s Wertherom všimol maliar Friedrich Meier: „Musíš si znova prečítať Werthera,“ napísal niekoľko týždňov po samovražde svojmu známemu, „aby si vedel, ako máš posudzovať podobné príbehy...“ No nielen jemu prišiel na um *Werther*. Autor štúdie, ktorá vyšla po dvojitej samovražde, takisto obviňuje *Wertherovo* „jedovaté utrpenie“, pričom nezabúda ani na „nemravné“ *Výberové príbuznosti* a vyvodzuje tento záver: „Nadšenie románmi a básnické postoje postrádajúce morálku takto vyústili do samovraždy.“

Väčšina súčasníkov si vysvetľovala čin Kleistovcov chorobným nadchýnaním sa poéziou. Chceli tak zabiť dve muchy jednou ranou: nielenže odsúdili Kleistovcov, ale si podali aj „najnovšiu estetickú školu“. Jedno však aj tí najväčší zloprajní komentátori museli uznať: Henriette Vogelová a Kleist sa dívali do tváre skutočnej smrti naozaj tak, že zároveň mali pred očami aj literárnu predlohu. Hľadeli na neliterárnu smrť cez literárny filter. Ešte presnejšie, medzitým, čo sa pripravovali na svoju jedinečnú, jednorazovú smrť, hľadali aj vzory, riadili sa predobrazmi. Nie preto, aby zmierňovali svoju bolesť alebo prekonali strach. Ale preto, že sa nejako museli správať. To, samozrejme, neznižuje „hodnotu“ ich samovraždy. No ani ten najradikálnejší čin, krok vedúci zo sveta, nemožno urobiť bez toho, aby sa človek nejako nesprával. Samovražda je istý druh dialógu so svetom, aj vtedy, keď je cieľom definitívne ukončenie dialógu. Dokonca tým väčším je to dialóg. Je možné, že právo posledného slova patrí predsa len svetu? Kleistove rozlúčkové listy nemajú vo svetovej literatúre obdobu; ich osobný ráz a bezprostrednosť sú aj po dvoch storočiach uhrančivé. A predsa ich možno pokladať aj za *literárne* diela. Nie preto, lebo autor ich zamýšľal ako literárne diela, ale preto, že ich nemôžeme nečítať ako literatúru. Túžba po *bezprostrednosti*, ktorá z listov vyžaruje, je *sprostredkovateľná* vďaka dokonalému stvárneniu; to, čo je v princípe *nekomunikovateľné*, predsa len môže vďaka forme *osloviť* aj iných.

Forma sama osebe totiž nie je nič iné ako istý model správania. Správanie je však nepredstaviteľné bez napodobňovania. A čo sa tu napodobňuje? Smrť. Každý umierajúci

má jediné smrt – tú, ktorú „umiera“; a predsa, toto jediné „umretie“ je napodobnením nespočetných predchádzajúcich umieraní a predobrazom neskoršieho nekonečného množstva umieraní. Veď napokon existuje len jediná smrť; tá je „témou“ všetkých umieraní, tá núti každého napodobňovať, tá sa stará o to, aby aj najextrémnejšia nesformovanosť „umretia“ bola sformovaním – sformovaním smrti, ktorá si takto uťahuje z vedomia výnimočnosti tých, čo sú odsúdení na smrť.

To, ako sa Kleist a Vogelová starostlivo pripravovali, ako si všetko naplánovali, ako vydali pokyny, čo sa má stať s predmetmi, ktoré po nich ostanú – to všetko pripomína Wertherovu podobnú prezieravosť. Isté je, že nechceli napodobňovať Werthera. No isté je aj to, že nemohli nenapodobňovať Werthera. Zrejme by boli spokojní, keby sa boli dozvedeli, že ich pochovávajú večer o desiatej, na starostlivo vybranom mieste samovraždy – pravdepodobne za svetla fakieľ, za prítomnosti nepočetného sprievodu, bez toho, aby ich na poslednej ceste odprevádzal kňaz. (Cirkevný pohreb sa konal až o dvanásť dní.) Aj Werthera pochovávali neskoro večer – o jedenástej; aj jeho odprevádzalo málo ľudí; ani s ním sa nelúčila cirkevná osoba.

No nielen Kleist čítal. Čítal aj Werther. Aj on hľadal príklad a vzor. Keď sa zastrelil, na jeho čítacom pulte ležala otvorená *Emilia Galotti*. Dráma, v ktorej Lessing demaskuje feudálnu svojvôľu, ktorou tak trpel aj Werther. A ktorá sa takisto končí smrťou ako Wertherov život. Pravda, nie je to samovražda. No to, že v divadelnej hre Odoardo ako otec v krajnom zúfalstve zabije vlastnú dcéru, namiesto toho, aby skoncoval s jej zvodcom, sa vyrovná samovražde – koniec koncov, zabije nádej svojho vlastného života. *Emilia Galotti* napriek buričskému zámeru nehovorí o vzbure, ale o jej nemožnosti; Emiliina smrť je aj potvrdením beznádejného zmietania sa medzi túžbou a povinnosťou, medzi zmyslovým potešením a ctou. Prinajmenšom Werther musel z nej vyčítať práve toto. A ak čítal pozorne, musel si všimnúť, že aj Lessingova hrdinka rada číta. Otca, ktorý sa zháči, keď ju má zabiť, posmeľuje slovami: „Žil kedysi otec, aby si uchránil dcéru pred potupou, vrazil jej do srdca najlepšiu oceľ a potom dal za ňu svoj vlastný život. Ale podobné činy patria do dávnej minulosti.“ (V. dejstvo, 7. výjav.)

Ten niekdajší otec žil v Ríme; ako plebejec prebodol svoju dcéru Virginiu preto, aby ju aristokrat Appius Claudius nemohol znásilniť. A ten, kto príbeh vyzroprával, je Lívius. Emilia Galotti ho číta, aby našla vzor pre svoju vlastnú smrť. Pripravuje sa na sobáš, uteká pred zvodcom, zápasí s pokušením – a medzitým sa obrňuje tým, čo číta. Čiže zomiera tak, že svojou smrťou takpovediac vytvára príklad. Tomu, čo je jedinečné, dodáva silu zákona, čo je nepochopiteľné, pretvára na interpretovateľné, a čo je neosloviteľné, preštylizuje na predmet neskorších rozhovorov. Zbavuje smrť jedinečnosti a výnimočnosti presne tak ako ďalší slávny samovrah, Othello, ktorý v okamihu smrti takisto pripomína dávne hrdinské gesto: „V Aleppe kedysi / Keď zúrivy Turek / hanobil mesto a mlátil / Benátčana, / schmatol som obrezaného psa / a preklal som ho – takto.“ (Vrazí do seba nôž.)

Othello, podobne ako Emilia Galotti alebo Werther, zomiera tak, že svojou smrťou sa zároveň akoby otváral voči svetu. Uzatvára sa do vlastnej smrti tak, že tým istým gestom z nej aj vykročí. Smrť namiesto toho, aby ako čierna diera vtiahla do seba a zničila všetko, stáva sa základom nového života. Pretvára sa na predmet interpretácie. Týči sa pred ostatnými ako príklad, stáva sa relevantným bodom, na ktorý sa dá odvolávať, mobilizuje živých. Môže dokonca naplňať nasledujúce generácie nadšením. Čo to však je, ak nie obľafnutie samotnej smrti a jej porazenie?

Smrť ako čítanie. Nezabúdajme, nielen Werther čítal, ale aj jeho čítali. Napríklad samovrahovia, ktorí namiesto toho, aby k románu pristupovali metódami „novej kritiky“, alebo „hermeneutiky“ či „dekonštrukcie“, pomýlili si ho so životom. Napodobňovali fiktívneho hrdinu, čím poplietli nielen vzťah medzi fikciou a skutočnosťou, ale aj pojmy „originálu“ a „kópie“. Werther vošiel do dobových policajných kroník a novinových správ, kým samovrahovia do neskorších dejín literatúry a Goetheho filológii. Podobne pochodili aj Kleist a Henriette Vogelová: ich smrť sa pretavila na príbeh, ktorý sa spracoval v ďalších



umeleckých dielach – vo filmoch, poviedkach, dokonca v Maďarsku aj v podobe opery (András Jeles – László Melis: *Kleist meghal*). A, pravdaže, podľa logiky veci, napodobňovali („prečítali novými očami“) aj tie; príbeh (rozprávanie o spoločnej smrti Kleista a Vogelovej) poslúžilo ako základ pre ďalšie samovraždy, ktorým takisto nechýbal literárny charakter. Napríklad Johannes R. Becher, ktorý sa neskôr stal oslavovaným básnikom NDR, naplánoval v roku 1910 podľa Kleistovho vzoru spoločnú samovraždu so svojou milenkou Franziskou Fussovou, predavačkou cigariet, ktorá bola od neho o sedem rokov staršia. Fussová zomrela, Becher však prežil, a tak o rok, na sté výročie Kleistovej smrti, napísal svoj hymnus na Kleista, po ktorom nasledovalo aj niekoľko básní o Kleistovi.

No nielen Becher stojí za zmienku, ale aj oveľa významnejší spisovateľ Yukio Mishima; v jeho spoločnej samovražde s dvoma ďalšími priateľmi v roku 1970 tušíme aj tieň spoločnej smrti Kleista a Henriety Vogelovej. Nevie, či Mishima čítal Kleista. Pravdepodobne čítal; existuje viac ako tucet prekladov Michala Kohlhaasa do japončiny, popri Maďarsku vyšlo Kleistovo súborné dielo, včítane jeho korešpondencie, len v Japonsku. Mishima tak či tak má v sebe niečo z Kleistových hrdinov. Kohlhaasova zaťatosť a cieľavedomosť, Penthesileina neoblomnosť (*Penthesilea*), Alkmenin základný postoj „všetko alebo nič“ (*Amfytion*), cieľavedomosť grófa F., zameraná na jediný bod (*Markíza z O.*), Katarínkina nekonečná pokora (*Katarínka z Heilbronu*) – to všetko sú samurajské figúry alebo piloti kamikadze. No ešte dôležitejší ako priamy vplyv je topos *spoločnej samovraždy*, ktorý spája smrti v Tokiu, resp. pri Wannsee a ktorý sa klenie nad individuálnymi úmrtiami ako *nová interpretácia*. Pretože je možné, že Mishima Kleista nečítal, ale Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) mu nemohol byť neznámy. Chikamatsu napísal jedenásť divadelných hier o dvojitej samovražde, ktorú predstavil ako najvyšší dôkaz vzájomnej vernosti. Junzo Kawada, zasvätený znalec jeho diela, dokonca neváhal vyhlásiť, že dvojitá samovražda, aj keď sa vyskytuje vo všetkých kultúrach sveta, je predovšetkým japonským javom a pomáha pochopiť vzťah Japoncov k smrti. Chikamatsu v Európe nehrali; najmä nie v Berlíne na začiatku 19. storočia v Národnom divadle veľkého Kleistovho rivala Ifflanda. Napriek tomu je ťažké zahnať podozrenie, že Kleist dobre poznal tieto hry o „sebaspasení“. Možno k ich poznaniu mu dopomohli jeho sny – tie sny, v ktorých sa Katarínka z Heilbronnu alebo princ z Homburgu pohybovali po zemi istejšie než v bdelom stave. Alebo jeho schopnosti, vďaka ktorým sa Kohlhaasova manželka aj po smrti vedela zjaviť na zemi, aby sa postarala o osud svojho manžela, ktorý zostal nažive.

Kleist a Mishima, Werther a Emilia Galotti, Johannes R. Becher a Othello, Livius a Chikamatsu... ale môžeme uviesť aj ostatných, Novalisa a Keatsa, Chattertona a Trakla, a veľké postavy „smrti z lásky“ od Pyrama a Thisby cez Abélarda a Héloisu, Tristana a Izoldu po Pellea a Mélisandu; všetci sa tvária, akoby sa sústreďovali výlučne jeden na druhého, pričom potajomky sledujú aj ostatných a usilovne nacvičujú vzory a kopírujú osudy ostatných. Milujú, na smrť – a medzitým sa učia a čítajú; doslova sa zadúšajú v bezprostrednosti a v tom, čo sa označuje ako „živelný zážitok“; zároveň sú veľmi uvážliví, dbajú na to, aby sa to, čo je „bezpríkladné“ a „jedinečné“, prejavilo spôsobom, ktorý bude príkladom aj mierkou. Aj nemiernosť prezentujú ako mierku – z tej prostej príčiny, že keď sa smrť pozdvihne na príbeh, dielo, fikciu, parabolu, príklad, literárnohistorický prípad, nevyhnutne sa pretransformuje na kultúrnu udalosť. Živí ich fikcia „smrti ako vyzprávateľného príbehu“. Vďaka tejto fikcii sa tieto smrti stali emblematickými a patria do dejín európskej kultúry rovnako neoddeliteľne ako diela, ktoré týmto smrtiam predchádzali.

Wertherova smrť je „fiktívna“, Kleistova „skutočná“. Rozdiel je však relatívny. Obidva sú symbolické úmrtia, v tom zmysle, ako prívlastok symbolický používa Jean Baudrillard: to je to, čo uvoľňuje meravý rozdiel medzi reálnym a imaginárnym. V tomto prípade umožňuje, aby sme v Kleistovej smrti videli aj niečo viac než len smrť, aby sme si všimli

nielen vystúpenie (exitus), ale aj vstup – vstup medzi živých, s ktorými Kleist za svojho života nikdy nevedel nadviazať taký pevný kontakt ako po samovražde.

Zopakujme si: Najlepšie zdokumentovaná je z Kleistovho života jeho smrť. Cioran právom hovorí, že je nemožné prečítať si z Kleista čo len riadok bez toho, aby sme nepomysleli na to, ako skoncoval so svojim životom. Jeho samovražda takpovediac prebehla jeho životné dielo. Podobná predstava mohla viesť aj Hansa Dietera Zimmermanna, môjho obľúbeného biografistu Kleista, k tomu, aby svoju monografiu začal smrťou hrdinu; zrejme podobné dôvody viedli aj Güntera Blöckera, ktorý Kleista interpretuje v existencialistickom duchu, k tomu, aby Kleistovu smrť označil za autorovu „poslednú báseň“.

Okolnosti samovraždy možno zhrnúť stručne. V Berlíne Kleist navštevoval rodinu Vogelovcov a pravidelne muzicíroval s mimoriadne vzdelanou paňou domu Henriettou Vogelovou. Raz, keď Henriette osobitne krásne zaspievala nejakú pieseň, Kleist nadšene zvolal: „Zastreľte ma, je to také nádherné!“ Henriette sa ho neskôr rovno spýtala, či by bol naozaj ochotný urobiť túto najväčšiu službu, akú možno od priateľa požadovať. Kleist odpovedal kladne, na čo Henriette zvolala: „Tak ma teda zabite! Trýzeň ma doviedla tak ďaleko, že už nie som schopná znášať život.“ Takže Henriette „zvieďla“ Kleista; no sotva by sa jej to bolo podarilo, keby Kleist nebol duševne pripravený. Henriette totiž nebola prvá, s ktorou chcel spoločne umrieť. Uvediem zoznam tých, s ktorými by bol rád odišiel z tohto sveta: Carl von Pannwitz, Henriette von Schlieben, Ernst von Pfuel, Rühle von Lilienstern, Marie von Kleist... a ďalší, o ktorých nevieme. Akoby známku oddanosti bola u Kleista túžba po spoločnej smrti.

Popoludní 20. novembra 1811 si Kleist a Henriette Vogelová najali koč a odviezli sa k hostincu Neuer Krug pri Kleiner Wannsee, ktoré sa nachádza medzi Berlínom a Potsdamom. Ubytovali sa v dvoch izbách a objednali si kávu. Potom sa vybrali na prechádzku a prenocovali v hostinci. Neľahli si; noc strávili písaním, čítaním, rozhovormi a prechádzaním. Ráno o štvrtjej si vypýtali kávu, potom o siedmej ďalšiu. Neskôr zišli na prízemie, Henriette si objednala šálku vývaru a na hostinskej otázku, či si želajú obed, Kleist odpovedal nie, pričom dodal skôr pre seba: „Večer už budeme jesť niečo oveľa lepšie.“ Znova sa vybrali na prechádzku, v tej najlepšej možnej nálade; neskôr zašli k jazeru a Kleist objednal niekoľko rumov, potom si znova dali kávu. Na poludnie odovzdali poslíčkovi viacero listov, aby ich doručil na berlínske adresy, potom sa niekoľkokrát pýtali hostinského, či sa listy už dostali k adresátom. Popoludní Henriette objednala ďalší vývar, potom sa znova vybrali na prechádzku, pričom mali pri sebe košík prikrytý obrúskom, v ktorom boli pištole, ako sa neskôr ukázalo. Objednali si kávu, ktorú im mali doniesť na breh jazera, potom si od manželky nádenníka Riebischa vypýtali ceruzku. Žena vybavila, čo si želali, potom sa vrátila do hostinca. Cestou začula výstrel. Sotva prešla ďalších päťdesiat krokov, zaznel ďalší výstrel. Behom sa vrátila k jazeru, kde zazrela dve mŕtve telá. Kleist najprv strelil Henriette do srdca, potom znova nabil pištoľ a strelil si do hlavy. Zomreli presne tak ako Gustav a Toni, zaľúbený pár v poviedke s názvom *Zasnúbenie v Santo Domingu*. Večer dorazil na miesto činu Henriettin manžel a Peguilhen, rodinný priateľ; medzitým im doručili listy. Na druhý deň mŕtve telá preniesli do bočného krídla hostinca, kde sa konala pitva. Pochovali ich 22. novembra večer o desiatej na mieste samovraždy.

Peguilhen 26., resp. 28. novembra v dvoch novinách uverejnil spomienkové články, v ktorých okrem iného píše: „Prosím publikum, aby sa zdržalo odsúdenia a neprekĺnalo neláskavo tieto dve bytosti, ktoré boli stelesnením lásky a čistoty. Ide o čin, aký sa nevyskytne v každom storočí, a o dvoch ľuďoch, ktorých nemožno merať obvyklou mierkou.“ Friedrich Vilhelm III. 27. novembra vyzval Hardenberga, pruského štátneho kancelára, aby zakázal podobné oslavné nekrológy; Hardenberg tejto požiadavke vyhovel. Dovtedy však už dvojitá samovražda poriadne rozvírila vášne; referovali o nej nielen pruské a iné

nemecké noviny, ale aj zahraničné od Londýna po Rigu, od Paríža po Viedeň. V súlade s nariadením pruského kráľa sa však objavovali len kritické, neraz priam hanobiace články. Kritik Friedrich Weisser, ktorý do konca života neprepásol jedinú príležitosť, aby Kleista neznevažoval, napísal: „Heinrich von Kleist ako spisovateľ hrozným spôsobom poškvrnil toto meno, také sväté pre Nemcov.“ Jedno však bolo nepopierateľné: či už v Kleistovej samovražde vidíme dôkaz jeho neúspechu, alebo ju interpretujeme ako bezpríkladný čin, s akým sa v dejinách stretávame len výnimočne, Kleist prostredníctvom svojej smrti získal popularitu, akú svojimi dielami nevedel v živote nadobudnúť. Trocha zveličene by sme mohli povedať aj to, že cez svoju smrť dorástol na Kleista. Smrť mu dopomohla k tomu, čo v živote nevedel dosiahnuť – dokonca čo mu život a priori odoprel. „Smrť, ktorá ma oslobodí od sveta, ktorý ma zabíja,“ mohol povedať slovami Georgesa Batailla (*L'Expérience Intérieure* – Vnútná skúsenosť). Táto smrť potom žila akoby vlastným životom, oddelila sa od Kleista a nadobudla symbolickú silu, ktorá dodnes živo pôsobí.

Čo je toho príčinou?

O Kleistovi (aj o Hölderlinovi) Nietzsche napísal, že tí dvaja „nevydržali klímu takzvanej nemeckej vzdelanosti“ (*Nečasové úvahy*). Samovražda (a Hölderlinovo šialenstvo) však neboli zadarmo; Kleist sa musel dlho boriť s ideálom vzdelania, ktorý mu ponúkala jeho doba, a dlho sa chlácholil ilúziou, že aj preňho existuje v meštianskom svete miestečko. Spočiatku ako prívrženec osvietenstva až priveľmi veril v spasnú silu vzdelania – pravda, len dovtedy, kým nezačal písať. Už vo svojej prvej práci (1799), ktorej titul je vo svetle neskoršej samovraždy viac než výrečný (*Pojednanie o tom, ako môžeme nájsť bezpečnú cestu ku šťastiu a ako sa mu môžeme nerušene tešiť aj uprostred najväčších úzkostí nášho života!*), sa preriekol. Vyjadruje tu svoju vieru v oblažujúcu „strednú cestu“, ktorá je podľa neho základom vzdelania, životného projektu, a ktorá nám pomôže nájsť naše poslanie. Uvedomuje si, že stredná cesta je nenahraditeľná; zároveň však z akéhosi záhadného dôvodu predsa len nenávidí myšlienku jej existencie, „lebo prirodzený a prudký pud v hĺbke duše ma láka niekam inam“. K zmiereniu *poznania* a *prudkého pudu* nikdy nedošlo. Naopak, priepasť medzi nimi sa časom prehlbovala. Keď sa stala neprekonateľnou, Kleist začal písať divadelné hry a novely.

Za protikladom „poznania“ a „pudu“ sa však skrývajú ďalšie protiklady. Jedným z nich je protiklad spoločenskej bytosti („zoon politikon“), prijímajúcej meštiansku formu života, a individua, do krajnosti prežívajúceho svoju jedinečnosť, výnimočnosť, „nevyсловiteľnosť“. Ďalším je protiklad viery v účelnosť a usporiadanosť bytia, resp. bezradnosti a chaosu, ktorý sa z nej vynára. V priebehu krízy na začiatku roku 1801, ktorá do odbornej literatúry o Kleistovi vošla pod názvom „kantovskej krízy“, sa rozplynula Kleistova viera vo veľkú súvislosť bytia. Sestre Ulrike napísal: „Myšlienka, že tu dolu nevieme o pravde nič, ale vonkoncom nič, že to, čo tu nazývame pravdou, sa po smrti nazýva celkom inak, a tak všetko naše úsilie, aby sme získali niečo, čo nás bude nasledovať aj do hrobu, je márne a neplodné, táto myšlienka otriasla najsvätejšími základmi mojej duše – stratil sa môj *jediný a hlavný cieľ*, a nemám namiesto neho iný.“ (23. marca 1801.) Tu už ide o viac než o to, či Kleist zniesol klímu nemeckého „vzdelania“ alebo nie. Viera vo veľkú súvislosť bytia bola totiž príznačná nielen pre osvietenstvo (ktoré sa v Nemecku neprejavovalo ani tak na poli politiky, ako skôr v osobitnom dôraze na vzdelaní), bola na nej postavená celá európska tradícia, vrátane platónstva aj kresťanstva. Pád tejto tradície bol príčinou Kleistovho hlbokého zúfalstva.

Sčasti to vysvetľuje jeho osobitný záujem o smrť. „Túžba po smrti“, „inštinkt smrti“, ktoré takmer každý bádateľ vykazuje v Kleistových dielach, neznamená jednoducho túžbu po zániku a túžbu všetko opustiť. (Pravdaže, znamená aj toto.) Smrť sa v jeho očiach stáva skôr akýmsi pozitívnym záchytným bodom; jedinou nevyvráťiteľnou pravdou, jedinou neodškriepiteľnou istotou, ktorá sa s ňou bralo vypína zo stvorenstva,

ktoré stratilo zmysel. Smrť je „večným refrénom života“, znie jeho slávny a často citovaný výrok (z júna 1807); jej pravda podfarbuje všetko a vytvára smrteľnú súvislosť – keď už tá súvislosť zo života chýba.

Smrť je hlavným dôkazom istoty, ktorá životu chýba – je logickou nemožnosťou, nezmyslom poskytujúcim zmysel. Kleist tým, že na to pritakal, pokúsil sa spojiť dve radikálne odlišné, zdanlivo nezosúladiateľné tradície. Pokúsil sa na jednej strane písať ako Goethe, čiže mal neustále pred očami ideu istoty – chcel mať pod rukou svet ako Celok. Vlastne sa usiloval presne o to, o čo aj jeho súčasník Hegel: dosiahnuť naplnenie univerza. Túžil po totálnosti. Na druhej strane v rámci takzvanej kantovskej krízy zistil, že cenou za myslenie vo Veľkom Celku, v totálnosti, je to, že individuálne sa napokon vytráti, rozmrví, zomelie, stratí právo na definitívnosť. Kleistovým veľkým snom bolo dať individuálnemu jeho práva, chvíľkové zmeniť na definitívne. Pokúšal sa uchopiť Celok tak, aby zároveň aj časť, teda individuálne, osobné, jednotlivé, neopakovateľné, nevysloviteľné, malo večnú platnosť. Chcel zosúladiť riadne a mimoriadne, navyše tak, aby ani jedno z nich neutrpelo ujmu. Inými slovami, pokúšal sa spojiť klasické a romantické bez toho, aby sa on sám upísal niektorému z nich.

Nečudo, že to dlho nevydržal. Chcel spojiť oheň a vodu – chcel pretvoriť smrť na životodarnú pravdu, pričom v živote, kam len dohliadol, vnímal len neistotu, úpadok, alebo hoci aj záhubu. Preto mohla jeho smrť nadobudnúť silu symbolu. To, čo sa v rovine súkromného života javí ako neodškriepiteľný krach, v rovine symbolu pred nami stojí ako zvláštne gesto. Nedopustil, aby sa smrť stala prvkom veľkého systému bytia, nezmieril sa s tým, že má splnúť s totálnosťou. Je veľký rozdiel, či niekto zomrie na život, alebo pri taká smrti. Kleist urobil to druhé. Namiesto *strachu* zo smrti v ňom horela *vášeň* smrti.

„Niet pochýb, že každý musí zomrieť,“ píše Ernst Jünger, „ale o tom, prečo je aj *schopný* umrieť, sa doteraz uvažovalo len málo.“ Kleistova smrť mohla nadobudnúť silu symbolu aj preto, lebo tým, že si zvolil smrť, poskytol svedectvo o *schopnosti* umrieť. Medzitým, čo stratil dôveru vo veľké súvislosti, odmietol aj neosobnú smrť, ktorá sa stala dominujúcou v novodobej európskej kultúre. Smrť neutrpel, ale ju aktívne konal, a tým z nej urobil niečo žiarivo *osobné*, jedinečné. To vysvetľuje, prečo sa práve smrť stala najlepšie dokumentovaným úsekom jeho života. V tomto prípade je okolnosť, že bol pomerne mladý, vedľajšia. Mnohí jeho rovesníci umreli podobne mladí, alebo ešte mladší: Novalis (28-ročný), Wackenroder (25-ročný), Körner (21-ročný), Hauff (24-ročný), Büchner (23-ročný), Grabbe (34-ročný), Wilhelm Waiblinger (25-ročný), Karoline von Günderode (26-ročná), Platen (39-ročný), nehovoriac o Angličanoch (Chatterton, Burns, Shelley, Keats, Byron, sestry Brontëové). Smrť ani jedného z nich nerozhýbala fantáziu súčasníkov a nasledujúcich generácií tak ako Kleistova. Nepochybne v tom zohrala rolu aj spektakulárna *réžia* dvojitej samovraždy. No táto *réžia* je aj sama osebe významonosná: šiel v ústrety smrti a zomrel tak, že pritom symbolicky smrť premohol.

Kleistova smrť sa pred nami týči ako veľký symbol. Nie on sa stal zajatcom smrti, naopak, smrť bola vydaná napospas jemu. Svojou smrťou dokázal, že v človeku existujú skryté rezervy, ktoré smrť nikdy neovláadne – ani vtedy, keď tieto rezervy vyjdú na povrch pomocou smrti. V európskej kultúre sa stali reprezentatívnymi tie úmrtia, ktoré podali dôkaz o existencii týchto rezerv. Čo tvorí tieto rezervy? Zakaždým niečo iné. U Empedokla to bola viera v sebaspasenie. U Sokrata presvedčenie, že človek aj v smrti zostáva členom spoločenstva – aj jeho najosobnejšie gesto môže poslúžiť ako mierka. U Ježiša to bolo presvedčenie, že nik nie je celkom totožný sám so sebou. U Senecu alebo Boethia to bola schopnosť vidieť smrť ako súčasť života, a upozorniť tým na kozmické dimenzie života. U Werthera to bola *vášeň*, ktorá negativitu rezignácie premieňa na pozitivitu gesta obety. V prípade veľkých smrtí z lásky (Abélard a Héloise, Tristan a Izolda, Pelléas a Mélisanda) je to istota, že Ja sa môže naplniť len cez okľuku cudzoty, straty seba samého.



PAVOL **MACHO**



Marginália  
k výtvarnému dielu  
PAVLA MACHA  
.....

Pôdorys umeleckého myslenia výtvarníka Pavla Macha bol načrtnutý jeho umeleckým školením. Najprv absolvoval *Strednú školu umeleckého sklárstva* v Kamenickom Šenove (1983 – 1986), kde sa dôkladne oboznámil s možnosťami využitia farieb v sklárskej tvorbe. Potom absolvoval *Vysokú školu výtvarných umení* v Bratislave (1989 – 1995), ktorá mu umožnila dôkladne spoznať možnosti a hranice sklárskej tvorby v celej jej šírke a rozmanitosti.

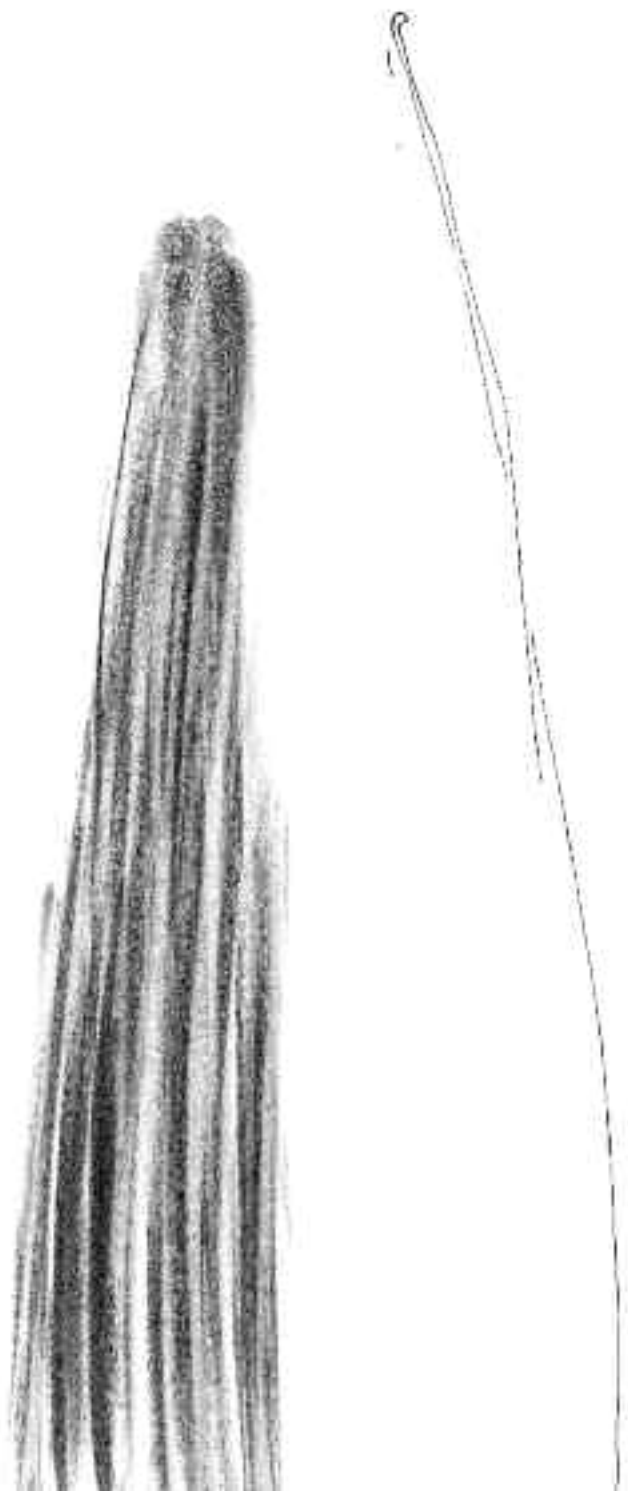
Po ukončení umeleckého školenia sa vydal cestou, ktorá je v našom výtvarnom umení do veľkej miery neznáma. Systematicky, takmer už desaťročie, vytvára obrazy zo skla. Jeho záujem o farbu zo strednej školy sa nestratil, naopak, pokúsil sa farbe nájsť iné použitie, než na aké sme boli v prípade skla zvyknutí. Farba sa nenachádza len na povrchu, vstupuje priamo do hmoty, vďaka čomu sa farebné plochy môžu vrstviť a tak vytvárať hĺbku, ktorá už nie je len ilúziou hĺbky. Popri farbe tak Macho cieľavedome pracuje s prepojenými a skĺbenými rovina-  
mi, ktoré tvoria jeden integrovaný celok.

Machove obrazy zo skla sú skutočne variabilné. Raz sa dostane k „slovu“ len úsporná linka či odtieň jednej farby, napríklad čiernej, inokedy zase zaujmú bohatou farebnosťou. Podobne je to aj s figúrami. V poslednej dobe sú figúry dôsledne vytláčané abstraktnými geometrickými tvarmi, ktoré jasne dávajú na známosť, že ich nemožno považovať za kópie vecí reálneho sveta. Predtým sa však dostávali do popredia figúry, ktoré však ťažko možno považovať za obraz nejakej konkrétnej živej bytosti alebo neživej veci. Linka týchto figúr je síce jasná, avšak plocha ohraničená touto linkou ponúka interpretovi širokú škálu interpretačných možností. Sám autor situáciu divákovi neľahčuje, o čom svedčí aj fakt, že artefaktom zásadne nedáva názvy. Nie je to samoučelná hra, nemožno to pripisovať ani lenivosti autora, je to premyslená stratégia, ktorej zmysel spočíva v tom, aby pohľad diváka nebol ontologicky heterogénnou súčasťou diela – čiže názvom – vedený jedným smerom na úkor iných možných pohľadov.

Kresby Pavla Macha predstavujú vzácne svedectvo o tom, odkiaľ sa tieto „figúry“ na obrazy zo skla dostali. Sú výsledkom experimentu, spočívajúcom v súhre abstrahujúcej činnosti mysle a pohybe ruky. Sú to kresby subtílné, nútia diváka k zaujatiu postoja, nútia ho, aby sa pokúsil vysvetlením nájsť ich možný význam. Sú to kresby, ktoré na jednej strane dokazujú, že sú výsledkom cieľavedomej činnosti človeka, a na druhej strane rovnako naliehavo dokazujú, že moment náhody má v tvorbe dôležité miesto. V každom prípade na kresby Pavla Macha sa ľahšie pozerá než sa o nich rozpráva, a preto by bolo nezmyselné tento krátky text predĺžovať.

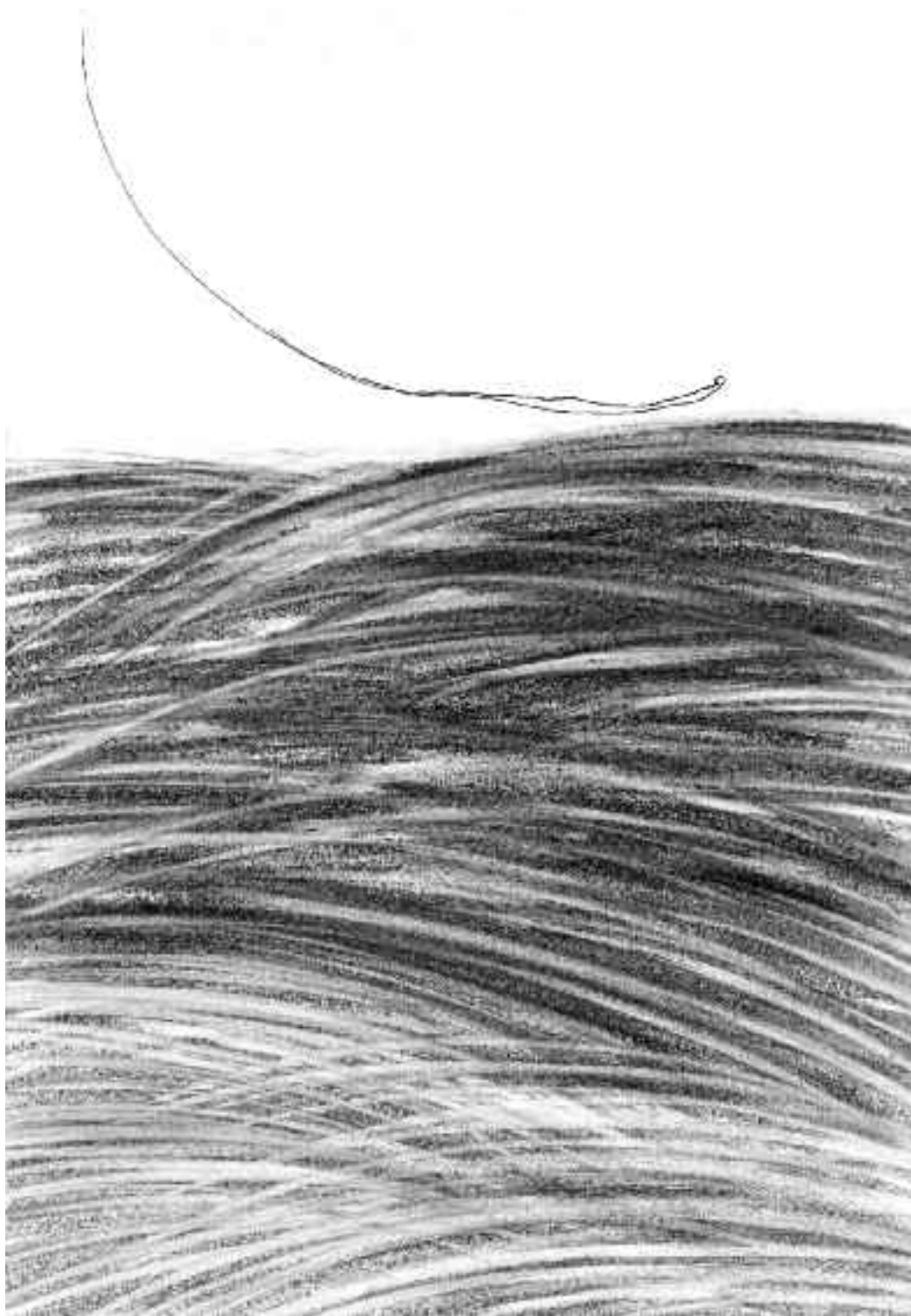
**Peter Michalovič**

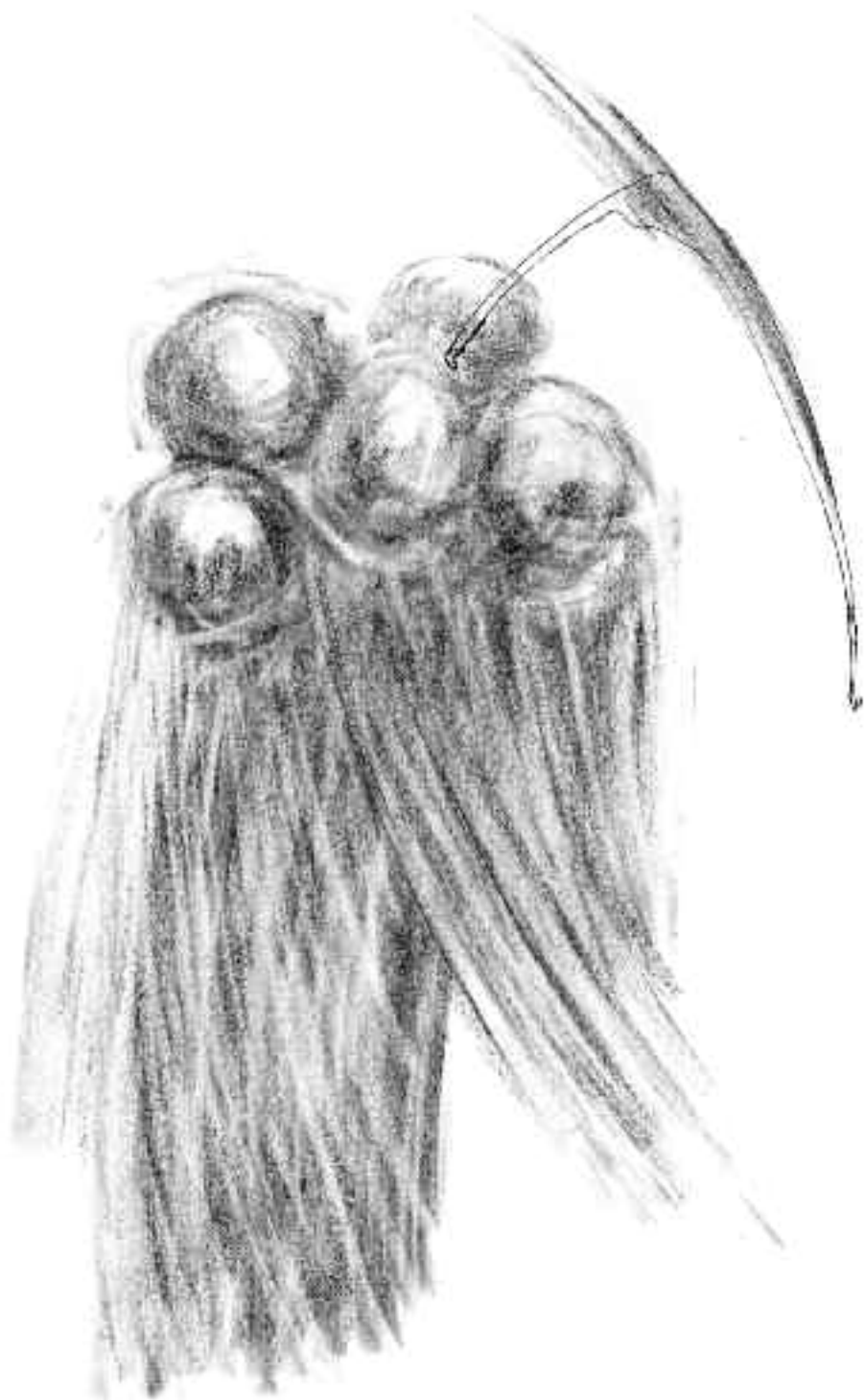




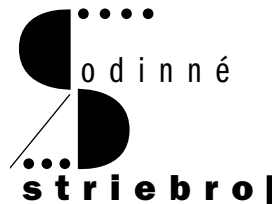








# Kolmica, pretínajúca pevný bod v strede Zemegule alebo *Nebeské kvety* Jána Zoričáka



**PAVOL MACHO**

Kolmica smerujúca k stredu Zeme, smerujúca k tomu jedinému bodu, ktorý sa nehýbe, keď sa Zemeguľa otáča okolo svojej osi. Na tejto kolmici leží polopriamka, ktorej začiatok je ohraničený spomínaným pevným bodom a smeruje do nekonečnosti vesmíru. Po nej sa pohybuje pomyselná „chrbtová kosť“ každého Zoričákovho *Nebeského kvetu*. Vertikálou môže byť aj do snehu zapichnutá lyžiarska palica alebo veža gotickej katedrály, snažiaca sa dotknúť nebies – na ich slávu alebo pichľavo vystrkujúc hrot proti nim. Priznám sa, že osobne mám radšej horizontálu ako vertikálu. Pre Zoričákovu tvorbu spojenie Zeme s nekonečnosťou vesmíru je bytostne dôležité.

V januári 1991 som mal možnosť vidieť a dotýkať sa jeho prvých *Nebeských kvetov*. Pre mňa prvých, v rámci jeho tvorby posledných, pretože 25. 11. 1991 sa rozhodol tento výtvarník ukončiť „výsadbu“ kvitnúceho záhonu. A ja som mal šťastie a pomerne dosť času pozorovať, ako rozkvitajú jeho posledné kvety. Bol som nimi nadšený, ale aj zmätený a zaskočený. Tvar plastiky a jeho optické vlastnosti umožňovali otáčanie sa kvetu okolo svojej osi.

Obchádzal som ich a oni sa menili, odrážali, objavovali sa a mizli, násobili sa okolo tej spomínanej kolmice na pevný bod v Zemeguli, okolo svojej „chrbtovej kosti“. V roku 1994 bola v Bratislave inštalovaná a v niekoľkých galériách na Slovensku reinštalovaná výstava *Cesty kvetov*, v koncepcii Kataríny Bajcurovej. Absolvovali sme túto cestu spoločne. To, že sa mi páčili nebolo pre mňa bezproblémové. Všetky tie informácie o Zemeguli a nekonečnosti vesmíru neboli pre mňa témou, ktorá by ma zaujala. Ani Gagarin a ani pristátie na Mesiaci nevzbudzovali vo mne tvorivú eufóriu. *Nebeské kvety* sa mi páčili také aké boli – pre ich estetickú silu. V osemdesiatom deviatom som nastúpil do prvého ročníka VŠVU. Po revolúcii sa zamknuté dvere otvorili a začalo sa nimi valiť všetko, čo sa dovtedy nemohlo, nedalo, nestíhalo... Bola to úžasná doba, všetko sa mohlo, ťažko sa hodnotilo, pretože sa nelahko hľadali spoločné kritériá hodnotenia, uprednostňovalo sa to, čo tu dovtedy nebolo, čo sa nesmelo. Pedagógovia často transformovali svoje nesplnené vízie cez svojich študentov. Prednosť mali diela, ktoré prezentovali inú ideologickú hodnotu než bola dovtedy povolená, o kráse sa nehovorilo vôbec. Zoričákov *Nebeské kvety* sa dali označiť aj za krásne. Často som sám so sebou viedol rozhovor o tom, koľko je v nich remesla, koľko je v nich fascinácie samotným materiálom, koľko posolstva, výpovede... Vtedy som ešte nevedel, že je tam toho toľko, koľko som sám schopný prijať, odhaliť, koľko toho všetkého mám v sebe. Veľmi ťažko som si obhajoval kategóriu krásna voči vtedajšiemu angažovanému, anti-angažovanému, anti-estetickému, ale hlavne „slobodnému“ umeniu. Krása vtedy rozhodne nepatri-

la k prejavom slobody v umení. Táto obhajoba krásy a zároveň aj *Nebeských kvetov* pred sebou samým mi trvala až do roku 1997, keď vyšla knižka Milana Knížáka *Jeden z možných postojů jak být s uměním*. Bol to práve Milan Knížák, ktorý mi vtedy pomohol ujasniť si a potvrdiť, okrem iného, aj môj postoj ku kráse. V jednej kapitole o kráse píše: „Dokonce se (i když nesměle a křečovitě) začíná hovořit o kráse, což před nedávnem nebylo vůbec možné a působilo to vždy jen jako vtip nebo naivita.“ V tom období mi to pomohlo uvedomiť si, že nie všetko kvalitné musí byť zároveň aj škaredé. Hovorím samozrejme o kráse a o škaredosti z môjho subjektívneho pohľadu. Nevedel som si vtedy jednoznačne povedať: páči sa mi to, to stačí. Netreba špekulovať. Dnes sa sám nad sebou musím pousmiať.

Ako som už spomenul, mal som možnosť pozorovať ako rozkvitajú posledné *Nebeské kvety*. Trošku romanticky to vyznieva v texte, ale sadrové formy, kusy skla v nich, horúca pec a samotný proces tavby nie je romantika. A tie hodiny a hodiny brúsenia, merania, počítania otáčok jedným smerom, potom druhým, tretím, aby sa sklo rovnomerne odbrusovalo... Následné sústredené, namáhavé a nebezpečné leštenie plastiky. Dávať pozor, aby sa neprehriala, čo by malo za následok prasknutie skla, aby sa leštením nezdeformovala, čo by malo za následok deformáciu optickej plochy, aby sa ani jeden ostrý hrot nezapichol do rýchlo sa točiaceho filcového kotúča, čo by malo za následok odtrhnutie a pristátie na prvej prekážke v miestnosti. Tento proces musí prebehnúť až dokonca, aby sme mohli vidieť vnútorný priestor sklenenej plastiky. Mňa zaujal od začiatku Zoričákov spôsob hľadania formy. On naozaj tvorí ako mág. Pracuje so žravou sklenou hmotou, v ktorej vytvára vnútorný priestor. Aby mohol urobiť jeden excelentný kus, potrebuje mať za sebou niekoľko ďalších, ktoré možno nie sú až také dokonalé. Tento spôsob tvorby nesie so sebou obrovské riziko, nielen kompozičné, ktoré treba zvládnuť počas samotnej tavby sklenej hmoty. Preniesť kompozíciu z papiera a znovu ju vybudovať priamo v žeravej hmote skloviny. Zorganizovať túto hmotu, ktorá páli, vtlačiť do nej svoju myšlienku cez kompozíciu, farebnosť, keď aj farba pri tejto taviacej teplote vyzerá úplne inak. Vybudovať v horúcej hmote komponovaný priestor, to chce trpezlivosť, súhru s materiálom a skúsenosti. Sklo musí slúžiť, nesmie pracovať za výtvarníka. Preto je nutná akási nadprodukcia. Nedá sa robiť menej – a iba dokonalé diela. Je len jedna cesta: systematická tvorba. Bez nej by tie jedinečné sklenené sochy nevznikli. Tým, ktorí poznajú iba časť tvorby, sa to môže zdať čudné, ale Zoričákov *Nebeské kvety* sú zenové. Niektoré majú charakter japonských záhrad, niektoré sú ako dych... A za tie by som chcel povedať: pán Zoričák „Chapeau.“

KENNETH

# PATCHEN

## 23. ulica sa končí v nebi

KENNETH PATCHEN sa narodil 13. decembra 1911 v Nilese v štáte Ohio v britsko-francúzskej rodine, v ktorej muži zvyčajne pracovali v robotníckych povolaniach, najmä v uhoľných baniach alebo v oceliárňach. Od 12 rokov si písal denník, začal čítať Danteho, Homéra či Melvilla. Podľa rodinnej tradície sa Patchen už ako sedemnásťročný zamestnal pri otcovi v oceliarni. Čoskoro však v dôsledku hospodárskej krízy prácu stratil a začal študovať v experimentálnej škole Alexandra Meiklejohna a potom rok na Wisconsinkej univerzite. Štúdium nedokončil a vybral sa na potulky naprieč Amerikou a Kanadou, ktoré trvali niekoľko rokov. Na začiatku tridsiatych rokov minulého storočia začal písať a v ich polovici aj poéziu publikovať. Za svoju prvú zbierku nazvanú *Pred statočnými* v roku 1936 získal Guggenheimovu cenu. Tonalitou a zacielením svojich básní sa zaradil k radikálnemu krídlu americkej literárnej ľavice. Jeho prvé texty boli básňami protestu proti sociálnej nespravodlivosti a vychádzali z autentickej pracovnej a životnej skúsenosti. Neskôr v jeho poézii dominovali témy odporu proti vojne, vzdoru voči spoločenskej nespravodlivosti akéhokoľvek druhu a početnú skupinu tvoria básne o láske. Niekoľkokrát bol v centre záujmu čitateľov i literárnej kritiky, ale väčšiu časť života prežil v ich nevšímavosti, ponorený do písania a bojujúci s ťažkou neliečiteľnou chorobou chrbtice, ktorá ho napokon pripútala na invalidný vozík. Aj napriek tomu vydal viac než 40 knižných zväzkov poézie, prózy a drámy. Umrel ako šesťdesiatročný v Palo Alto v Kalifornii.

Literárny kritik Karl Young o Patchenovi výstižne napísal: „Počas svojho života ostal verný pacifizmu, anarchizmu, a viere v zmysluplnosť rebélie proti útlaku každého druhu – od literárneho po politický. A možno to je jeden z dôvodov, prečo jeho poéziu vyradovali z antológií v druhej polovici 60-tych rokov a prečo sú jeho texty obľúbené najmä medzi beatnickými čitateľmi. Dokonale si uvedomoval nebezpečenstvá represie a potrebu vyjadriť hnev v premyslenej forme.“ Po rokoch mlčania a zabudnutia v období po II. svetovej vojne sa mu dostalo azda najväčšieho uznania na konci 50-tych rokov, keď ho mladá beatnická generácia, ktorú z celej sily podporoval, označila za svoj symbol – symbol neustávajúceho vzdoru a vnútornej slobody. Už na invalidnom vozíku sa zúčastňoval večerov čítania poézie, ktoré sprevádzala džezová hudba. Na dobových nahrávkach je zachytený ako číta svoje verše spolu s Ginsbergom, Corsom, Snyderom či Ferlinghettim.

Niektoré Patchenove básne s tematikou lásky sú písané priamo ako záznamy milostných udalostí vypovedaných s ešte chvejúcim sa srdcom, s nadšením po prežitom zázraku. Plynú pomaly, aby z nich nevyprchalo kúzlo stvoreného „teplého domova“, v ktorom sa o verejnej opierajú „ospalí anjeli“. Občas sú šokujúco otvorené, pripomínajú a pomenávajú aj telesný rozmer lásky. Hebké vlasy, pery, krivky bokov ako o nich píše, pomáhajú vyvolávať úplne hmatateľné predstavy. Odpor voči krutosti a násiliu možno predsa vyjadriť nielen upozorňovaním naň, ale aj vyzdvihovaním toho, čo je krásne a krehké, a preto by sa mohlo zo sveta navždy vytrátiť. Vari nie je zrýchlený dych po milovaní tým najpresvedčivejším potvrdením bytia, existencie, jestvovania? Jeho verše sú však neraz i sentimentálne, ba až patetické, čo možno vnímať ako autorom dobrovoľne odovzdanú daň za úsilie vypovedať nesprostredkovane, priamo, s čo najväčšou prostotou, daň za snahu nebyť básnikom, ale milujúcim rebelantom.

## MUSÍME BYŤ POMALÍ

Lebo ty a ja sme vykúpaní v mlčaní:  
Tu, kde je krajina ponorená  
do ticha a spí v hebкости  
Večernice trblietajúcej sa  
Na zápästí noci. Svetlá dediny, ako  
Starodávni bardi v modlitbách, prichádzajú  
Nehlučne k nám cez kukuričné polia,  
Pomedzi krotké ovce. Chceli by sme sem  
Patriť, tu spánok nemá mestskú tvár,  
Hlbokú, ľahkú a neodkrytú  
Ako obrys lístka v pohári čaju; ibaže  
Poznanie v srdci nám  
Na hlave zastrelo oči plesňou:  
Nemáme na výber: vidíme  
Všetko, čo narieka, mizerné dni  
Na tejto poníženej zemi, v ktorých sa mieša  
Trúbenie taxíkov a nesmierna beznádej  
S každým kúskom zeme, tu či kdekoľvek inde.

## 23. ULICA SA KONČÍ V NEBI

Stojíš pri okne a svetlá prebleskujú  
Ulicou. Rachotí trolejbus, čo v podvečernom  
Sabate zväža domov predavačky  
A úradníkov. Nad zatvorenou nádobou  
Na odpadky zakvíli túlavá mačka. Vyrážajú kameloti  
A správy o vraždách vymieňajú za pár drobných.

A my dnu, zamknutí, na chvíľu v bezpečí,  
Do zajtra. Vykĺzneš zo šiat, stočíš si  
Pančuchy, opatrne proti pustenému očku. Taká  
Nahá, s hebkým svetlom na hebkej koži, na chvíľu  
Zaváhaš. Potom sa ku mne otočíš a  
Usmeješ tak, ako to vedia iba ženy,  
Ktorým po dlhom ležaní so svojím milencom  
Pribúda panenskosti.

Naša večera je prostá, ale my sme úžasní.

## MILUJ MA TAK

Miluj ma tak  
Ako strom, strom,  
Na ktorom spievajú  
Vtáci a vietor hoci vedia  
Aká skutočná je noc,  
A nik nedokáže  
Dlho pretrvať,  
Za žiadnu cenu.  
Miluj ma tak.

Miluj ma tak  
Ako dážď, dážď,  
Ktorý ukrýva hlasy  
Vyvolených i bláznov,  
Úbohých mŕtvych  
Zo starých čias -  
Životy, zvažované  
A zavrnuté,  
To čaká aj tie naše.  
Dážď padá  
A kvety rastú  
Na hroboch  
Našich nepriateľov.  
Miluj ma tak.

## LÍŠKA

Pretože sneh je hlboký  
A bez škrvny kým biela padá bielym vzduchom

Pretože trochu kríva - krváca  
Z miesta kde ju postrelili

Pretože lovci majú pušky  
A psy nohy katov

Pretože by som ju chcel vziať do náručia  
A ošetriť jej ranu

Pretože nemôže ustúpiť smrti  
Aby nezabila mláďa v sebe

Neviem čo povedať o umieraní vojaka  
Lebo smrť je to čo nemožno prirovnávať

## **VARI VIE HARMONIKA SVOJIMI TRYSKAMI STRIEĽAŤ?**

Už som to mal načisto napísané

*toto je tajomstvo*

*tvojej zeme: jej jediný zelenší strom;*

*jej jediná hlboká obloha*

pekne usporiadané – a držal tak  
ako držíme milú; tvrdošijne z nedostatku  
hanby – avšak slepec, ktorý sa kamsi  
veľmi náhlil, mi buchol do ramena a posunul  
moje slová prašnému vetru

A teraz tu ticho stojím, pokým mi prekliate beštie  
celým svojim dychom oňuchávajú prázdne ruky  
nevediac, že spôsob, akým tvorím, nie je vhodný  
na návrh ponorky alebo bombardovania mesta.

## **LEVY OHŇA BUDÚ ĎALEJ LOVIŤ**

Levy ohňa

Budú ďalej loviť v tejto čiernej krajine.

Ich zuby vám prehryznú mäkké hrdlá.

Ich pazúry budú zabíjať.

Ó, levy ohňa budú v strehu,

Údolia zaplnia svojou zúrivosťou.

Lebo ste ochoreli zo špiny vašich peňazí,

Lebo ste svine ryjúce v pomyjach vlastnej vojny,

Lebo ste podlí a zlomyseľní a plní hnisu

z vašich farizejských vrážd,

Lebo ste odvrátili svoje tváre od Boha,

Lebo ste všade rozniesli to vaše svinstvo.



Ó, levy ohňa  
Čakajú v plazivých tieňoch vášho sveta  
A ich desivé oči vás pozorujú.

## **PASTORÁLA**

Holubica kráča lepkavými nôžkami  
Po zelených korunách mandľovníkov.  
Jej perie znivočené horúčavou,  
Ako med,  
Ktorý lenivo kvapká do tieňa...

Ktokoľvek by stál v tom sade,  
Naplnený mierom a pokojom,  
Sotva by si všimol kopec  
Nablízku  
S troma čudnými drevenými ramenami  
Vztýčenými nad zástup nehybných ľudí,  
Nad prilby Pilátových vojakov, ktoré sa  
Na slnku blýskajú ako strieborné zuby.

## **KRÁSNA SI**

*Večer v katedrále, cinkanie sviec  
O zmrznutý vzduch  
Krásna si  
Krásne tvoje oči, pery, vlasy*

## **ACH, BEZ USTANIA PRICHÁDZAJÚ**

Večery ako kalichy  
Z ktorých pijú malinké strechy a stromy  
Až kým ich drsná ruka  
Nerozmláti jeden za druhým

*Ó, krásna si*

*Moja vlastná  
Zem svätosti, nepoškvrnená milosť  
Moja jar  
Tu, kde vládne zima  
Ó, tam v žiare sviec  
Krajšie  
Než na akejkolvek tvári z legend*

Sú tvoje oči, tvoje vlasy

**UKRÝVALA HO V HLBOKEJ TMAVEJ JASKYNI,**  
vytesanej do skaly, len ona jediná na svete poznala  
vchod, a svah bol taký zradný a neistý, že muži zákona  
a dedinčania prechádzali po rozľahlých poliach hore  
nad jeho hlavou, čím mu poskytovali bezpečnosť,  
ktorej sa oddával

Ukladáme sa do posteľe  
a keď už je po tom  
Ležíme spolu ticho v tme

Teplé domy v nás stoja  
Ospalí anjeli sa usmievajú vo dverách  
Malé vyšperkované kone precvávajú nehučne okolo  
Každý je bohatý no peniaze nemá nik  
Môžem ťa milovať Vďakabohu Môžem ťa milovať  
O všetkom čo sa nám prihodilo nemôžu mať pušky ani tušenia

Nespíš milá?  
Neusínaj ešte  
teraz by spánok mohol vyzerať ako návod na ľahkú smrť  
a smrť je čímisi čo sa musí objaviť v básni

okrem toho ako sa naše telá premenili na krídla  
a navzájom do seba vlietavali a vylietavali...

## KEĎ SME SA TAK KRÁSNE NAVZÁJOM UROBILI

Keď sme sa tak krásne navzájom urobili  
Môžeme odplávať do svojich oddelených snov  
Po dlážke z hudby, na ktorej leží bielučký plášť detstva

Ó, láska moja, slávik zo zlata, moja hebká dlhá bábika  
Obrázkami kvetov vyzdobili tvoje pery môj ponurý dom  
Mám ruky zahnuté tam, kde ti skĺzli po dráždivých bokoch

Je dobré byť unavený z takej skvelej práce  
Som ako Boh, keď ťa cítim pod sebou dýchať

Pohár na stolíku sa naplňa ránom...  
Nedovoľ nikomu, aby vošiel a zobudil nás

## PRIEZRAČNOSŤ TICHÁ

V priezračnosti ticha  
Prevraví to, na čo niet odpovede  
A dá odpoveď.  
V priezračnosti ticha

Sa hlavy ovenčené vavrínom

Odvracajú od smrti  
Od života a každého  
Ďalšieho bežného malého rozkladu.  
V priezračnosti ticha

Spia hlavy ovenčené vavrínom.

To ticho  
Okolo nás stále hovorí; no  
Nikto  
Nevie, čo povedalo.  
V priezračnosti ticha  
Hovorí realita...  
Možno z plášťa prehodeného

Cez hlavy ovenčené vavrínom.

## NECH JE TAK

Niet tu viac miesta na život  
Lepšie by bolo pokračovať v tom  
Svetlo sa už nezjavuje  
Tento svet je odrovnaný, hotový

Nech vstúpi temno

Nech udrie noc  
Nech neostane kameň na kameni  
Nech je koniec  
To lož sa vraví viac než často

Pravda sama je zranená

Nech teda  
Skape a dá pokoj  
Navždy  
Domy pre údesné kurvy  
Pohrebné sprievody od svitu do svitu  
Nech sa to konečne  
Skončí a odpíše

Každému z jeho veľkej viny

*Preložil a úvodnú poznámku o autorovi napísal PETER MILČÁK.*



Nič nenasvedčovalo tomu, že Robert Rauschenberg (1925) bude výtvarníkom. Tobôž nie, že rok pred štyridsiatkou ho označia za najoriginálnejšieho žijúceho amerického výtvarného umelca. A že pritom aj zostane, len s označujúcim sprnesením: epický umelec.

Lenže sa kvôli tomu „ornamentu“ nestal ani popicassovským rozprávačom v línii amerických modernistov, ani nasledovníkom amerických abstraktných expresionistov, ktorí načas ohúrili svet. Zo všetkých príbehov rozprávačov „zopakoval“ príbeh jediný, bezbožný skutok Prometheov: svätokrádež.

## I

Na začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia maliara Petera Blakea očividne potešila otázka, či v Londýne „zúrili“, keď sa na jar 1959 generačný kritik Lawrence Alloway z nevelkého ale vplyvného okruhu mladých výtvarníkov z Royal College of Art pobral do New Yorku. Totiž Alloway len nedávno vymýšľal názvy ako *pop koláž*, *pop montáž*, *pop konzum*, najmä však *pop art*, pre označenie tvorby anglických umelcov, sústredených v *In-dependent Group*. A všetko vymyslené publikoval začiatkom roka 1958 v es-eji *The Arts and the Mass Media*. Tak vošli do sveta interpretácií pojmy masová kultúra, poézia opotrebovaných vecí, kultúrny konzum a krása nízkeho umenia. Peterovi Blakeovi, kľúčovej postave anglického pop artu, sa zrejme pozdávalo expresívne označenie „zrada“ pre Allowayov odchod do Ameriky. Pochválil otázku ako veľmi dobrú a ďalej sa k nej už nevyjadril. Sochár Jozef Jankovič, ktorý veľmi dobre vnímal dôležitosť Blakeovho „ukotvenia“ pop artu, ma utešoval: „Vieš, on nemôže pripustiť, že by nebol prvý.“ A pritom aj zostalo.

„Zradca“ Alloway po príchode do New Yorku bol okamžite medzi spolupracovníkmi Lucy Lippardovej pri vydaní (dodnes) pozoruhodnej monografickej práce *Pop art* (1966). Niet sa čomu čudovať, veď expanzia konzumu bola práve v New Yorku tou novou brutalitou *masscultu*. Pravda, pre nadchýnajúceho sa Allowaya akurát tak „*brutálnou vizuálnou poctivosťou*“. Dokonca všetko fajn zapadalo do pretrvávajúcej diskusie o troch úrovniach *demokratickej kultúry*. Vysoká, stredná a nízka kultúra sa práve vtedy začali chovať nepatrične, začali sa zmiešavať. Univerzitní profesori čítajú komiksy, smial sa Umberto Eco. Vykladač manifestov avantgárd, ľavičiar Gillo Dorfles, hromžil na moderné gýče, republikán Bernard Rosenberg zasa obraňoval masovú kultúru ako tajné pokušenie vysokého umenia. Dnes však čosi pod-

statnejšie rozprávajú fotografie Kena Heymana zo skvelej knihy Johna Rublowského *Pop Art* (1965). Napríklad zábery newyorských ulíc, kde do výšky 20-25 metrov sa vypínajú textové a obrazové reklamy. Zábery radu automatov, nadžganých nápojmi, sladkosťami aj varenými pokrmami rýchleho občerstvenia. Veľavravné sú aj fotografie ateliérových priestorov neveriteľnej rozlohy, ktoré nielen Warhol mohol premenovať na *factory*. Totiž tie rozmerné šalandy sa nachádzali v nájomných domoch odsúdených na postupnú demoláciu. Práve preto boli legendárnym starostom mesta ponúknuté „na dožitie“ chudobným mladým umelcom. Na iných záberoch ale ich diela sú už umiestnené v zbierkach galeristov Lea Castellioho, Ileany Sonnabendovej, Sidney Janisa, či zberateľov Roberta Wattsa, Bena Birilla, Geralda Foystera, Ivana Karpa, Leona Kraushara, Leona Manuchina a mnohých iných, ktorí z chudobných umelcov urobili boháčov. Dôvod nezvyčajnej „nákupnej horúčky“ bol prostý. Keď roku 1964 americké výtvarné umenie aj na starom kontinente po prvý raz vysoko bodovalo v podobe Rauschenbergovej hlavnej ceny na benátskom Bienále, už niekoľko rokov ozdravujúco fungoval tzv. *Kennedyho zákon*, poskytujúci 100% daňovú úľavu pri zakúpení diela od žijúceho amerického umelca. Táto ozaj zlatá injekcia ovplyvnila americké umenie „šesťdesiatych“. Natoľko až, že sa začalo písať o „sťahovaní“ Paríža do americkej metropoly a o dovtedy nevídanom boome newyorskej umeleckej scény.

Listujem v katalógu Rauschenbergovej výstavy v parížskej galérii Sonnabendovcov zo začiatku roka 1963. Uvádzal ju Alain Jouffroy, v *Arts* vyšiel umelcov rozhovor s André Parinaudom, do *Cimaise* napísal Michel Ragon, do *Art International* Françoise Choayová, v časopise *Metro* vyšiel text Johna Cagea. Všetko to boli vplyvné, mienkotvorné umelecké časopisy, nemenej vplyvní boli aj uvedení kritici umenia. O rok sa v súvislosti s tvorbou Roberta Rauschenberga bude písať už len v superlatívoch. Vtedy, roku 1963, najmä v Európe, sa formulácie ešte len hľadajú, tvrdenia podopierajú faktami, ale aj banalitami. Fakty boli ozrejmované, banality rozširované. Lawrence Alloway ponúkol kľúč na diskusiu. Zaradil Rauschenbergove *combine-paintings* na aktuálny koniec vývinového radu: od koláže a duchampovských *ready-madeov* k materiálovým kolážam, pre ktoré sa ujal termín *assembláž*. Išlo o výtvarné objekty, na ktorých sa postretali banálne, výrazne nehomogénne materiály, pravda, rafinovane prezentované. Preslávili sa na priekopníckej výstave Williama Seitzu *Art of assemblage* v newyorskom Múzeu moderného umenia roku 1960. Nezabúdajme, že sa preslávili nezabudnuteľne, čiže šokujúco.

Aj kľúčové slová, velebiace vecnosť *assembláží*, chceli šokujúco hovoriť o multiplicitnom i promiskuitnom použití materiálov a predmetov, ale hlavne o ich transformatívnom či kontrastnom využívaní. Tými istými slovami však zároveň mala byť oplývajúca metafyzická vznešenosť umenia abstraktných expresionistov, navyiac ich umenie začali obviňovať zo sociálnej vyblednutosti. Slovníkom Lucy Lippardovej len *nová estetika každodennosti* bola schopná vidieť *súčasný svet z pozitívneho hľadiska*. Lenže roku 1963 sa frekventovane spomínal ešte jeden rozmer *novej estetiky*, humor. Zdôrazňovaný humor *kombinovanej maľby* veľa hovoril o tom, prečo sa *assembláž* dožaduje dadaistického, teda znevažujúceho gesta. Pravda, tým, že pri „kombinovanom maľovaní“ v ozaj bohatom registri „citovali“ gestuálne akty abstraktnej maľby, hovorili aj o manierizme a neaktuálnosti predchodcov. Nesprávajú sa však apelatívne, hoci už poriadne poobracali ikony národného konzumu (Coca-cola, komiks), aj ikony národných portrétov (prezidenti, hviezdy a pruhy na americkej vlajke). Humor? Rauschenberg v spomínanom rozhovore s Parinaudom dokonca z pamäti vyhrabal Bretonov termín *objektívny humor*. Čiže čierny humor. Významnejšie sa však dovoľával osudového súznenia s bitníkmi.

Ale keď sme sa roku 1964 stretli počas Rauschenbergovej pražskej zastávky na ceste okolo sveta s Cunninghamovou tanečnou skupinou, z objektívneho humoru

preferoval už len vecnú *íroniu*. Nemusím trápiť pamäť, môžem citovať Ivu Mojžišovú z tretieho čísla Slovenských pohľadov (1965): *Kritika označila Rauschenberga za zakladateľa a umelecky najcennejšieho predstaviteľa amerického pop-artu. On sám sa tomuto označeniu odpočiatku bránil. Zmienil sa o tom, aj keď sme sa s ním zhovárali začiatkom jesene roku 1964 – spolu s Ivanom Štěpánom, bratmi Havlovcami, Liborom Fárom a Jurajom Mojžišom – v pražskej poetickej vinárni Viola. S íroniou seba vlastnou vtedy potvrdil, čo bolo o ňom známe, že si vyjadrovacie prostriedky vyberá spomedzi skutočných vecí podľa toho, čo práve pôsobí na jeho vnímanie. Dôkazom boli štyri kresby stvorené pred našimi očami z toho, čo mal po ruke: z obrysových kontúr noža a vidličky, z chleba, z rozmliaždeného červeného kvetu klinčeka, zo zvyškov zemiakov. „Nie je rozhodujúce“, hovoril, „akými prostriedkami sa umelec vyjadruje, či je maliar, spisovateľ alebo muzikant. Nie „čím“, ale „čo“ a „ako“.*

Spomínam si veľmi presne na to popartovské pokúšanie humoru, ktoré oceňoval aj Breton, uvádzajúci parížske výstavy Konrada Klaphecka či Hervé Téliémaquea. Alebo sme o ňom čítali u Johna Cagea, keď napísal ako Rauschenberg prežíval západy slnka. Vždy ich kritizoval a navrhoval iné farby a iné polohy stromov. V Európe sme však úsmev pop artu okamžite vykřivili do úškrnu. Čím bližšie k strediu Európy, tým bol úšklabok ťaživejší, osudovejší, absurdnejší. Vlastne sme „len“ dôsledne aplikovali logiku *objektívneho humoru*. Totiž jeho čiernu farbu.

## II

Robert Rauschenberg sa narodil v Port Arture, v meste, kde sa okrem prehnanej hrdosti na naftárske texasanstvo nič iné neakceptovalo. Nechytíť sa do tejto pasce muselo mu byť cieľom. Predpoklady mal priamo v rodine. Otec bol nemecký emigrant, matka Indiánka z kmeňa Cherokee. Otcovi mal pomáhať pri chove poľovníckych psov. Nemal rád strieľanie a nemal rád ani poľovníckych psov. Nebol otcovým najlepším synom, ale bol jediným. Štúdium na škole Thomasa Jeffersona ho očividne nebavilo. Devätnásťročného mládenca určite viac pobavil odvod k vojnovému námorníctvu. Nenudil sa, zo zábavy kreslil portréty kamarátov a keď ho prevelili do Kalifornie, jednej upršanej nedele na konci roka 1944 zašiel do Huntingtonovej knižnice. V miestnostiach galérie na prízemí videl prvý raz originály obrazov, ktoré poznal z reprodukcii na balíčkoch hracích kariet. Kúpil si farby a staral sa, aby bol čím skôr demobilizovaný. V Kansas City začal študovať na Inštitúte krásnych umení, ale po roku sa vybral na „tovarišskú cestu“ do Európy. V Paríži už po dvoch týždňoch zistil, že mešká štyridsať rokov, že sa ocitol v nesprávnom čase na nesprávnom mieste. V Európe ešte zostal, cestoval po francúzskych a talianskych mestách, bol aj v Afrike, ale pochopil, že súčasné umenie sa rodí v Amerike. Chcel byť pri tom. Po návrate začal na jeseň 1948 študovať na najliberálnejšej umeleckej škole na americkom kontinente, na Black Mountain College v Severnej Karolíne. Tú školu založili roku 1933, teda v roku, keď do USA emigroval maliar Josef Albers (1888-1976) slávny pedagóg z nacistami zlikvidovaného Bauhausu, a stal sa jedným z prvých učiteľov na Black Mountain. Skladateľ John Cage ešte po rokoch tvrdil, že práve Albers do života školy vniesol nesmiernu liberálnosť, musel však pripustiť aj to, že Albers bol zároveň schopný viesť svojich žiakov podľa akejsi nemeckej predstavy: každý mal zraziť opäťky, stáť v pozore a brať ho vážne (Cage, John; Feldman, Morton: *Rozhlasové hap-peningy I-V*. Bratislava, Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu 1966). Presne to sa stalo Robertovi Rauschenbergovi, keď na Black Mountain prišiel hľadať ideu skladateľa Johna Cagea, ktorý „svojou hudbou mienil zaplniť trhlinu medzi umením a životom“ (Rottenbergová, Anna: *De Kooning i Rauschenberg – podwójność niesymetryczna*. Varšava, Arkady 1984). Ani Rauschenberg nemyslel na nič iné. Preto jeho stretnutia s Albersom boli čoraz napätejšie. Ten voči Rauschenbergovým experimentátorským

chúľkam zaujal onen *nemecký postoj*, lenže Rauschenberg *nezrazil opäťky* a zo školy odišiel.

Vlastne to celé muselo byť úsmevné. Keď učiteľ vošiel do ateliéru a zazrel Rauschenbergove obrazy maľované rukami, lebo do nich odmietal vziať štetec, zakričal: „Nechcem vedieť, kto to spáchal.“ Rauschenbergovi napokon neučarovali ani Albersove lamentácie, že umenie je švindeľ, optický klam a umelec musí byť kúzelník. Učarovala mu však Albersova disciplinovanosť a pracovitosť. S noblesou je tento spor/rozpor popísaný v štúdiu Bitite Vinklers (*Why not Dante? Art International*, r. 12, 1968 č. 6): „Rauschenberg reagoval na Albersove teórie prevažne ich popretím. Nezmenšuje to ale Albersov pedagogický význam pre Rauschenberga, veď aj sám o tom povedal, že *Albersovým pravidlom bolo ustanoviť poriadok. Ja považujem svoje úsilie za úspešné len vtedy, ak vytvorím niečo, čo sa ponáša na nedostatok poriadku, ktorý cítim. Albers bol skvelým učiteľom a nemožným človekom. Jeho kritika pre mňa bola mučivá a zničujúca. Avšak po rokoch sa stále učím, čo ma naučil on, pretože to, čo ma naučil, týka sa celého vizuálneho sveta. Neučil ako ‘robiť umenie’. Dôraz vždy kládol na osobný zmysel videnia. Albersa považujem za svojho najdôležitejšieho učiteľa. Myslím, že si nikdy neuvedomil, že som vyšiel práve z jeho disciplíny.*“

Rauschenberg sa ešte na škole oženil s kolegyňou Sue Weilovou, ale o tri roky sa rozvedli. V 1949 sa teda usadil v New Yorku a čoraz častejšie ho bolo vidieť v hlučnej spoločnosti abstraktných expresionistov. Pil s nimi, ale pretože sa nevnucoval, radi ho medzi sebou vítali. Rauschenberg sa vyjadril lakonicky: „Bola to absurdná, ale hlbokomyseľná parta. Maľoval som však úplne inak, nebrali ma vážne, nebol som konkurentom.“ Za najinšpiratívnejšieho z nich považoval Willema de Kooninga (1904 – 1997), ktorý žil od roku 1926 v Amerike a práve počas Rauschenbergovho štúdia na Black Mountain College of Art po prvý raz uviedol cyklus prednášok o európskej tradícii a americkej avantgarde.

Nasledujúca historka patrí medzi tie, ktoré si dovoľujem uviesť len preto, lebo ich vo filmovom portréte režiséra Chrisa Granlunda (1997) vyrozprával sám Robert Rauschenberg.

Príbeh prvý.

V čase krčmových debát s abstrakcionistami Rauschenberg mal za sebou cyklus bielych obrazov ešte z Black Mountain, a cyklus čisto čiernych obrazov na výrazne štruktúrovaných podkladoch. Zbrázdenu textúrou prerážali fragmenty starých tlačí a vlastne boli podvedomou polemikou s vžitými regulami umenia *action painting*. Cyklus *Bielych obrazov* uviedol na svojej prvej výstave v galérii Betty Personovej roku 1951. Keď mu po výstave napadla otázka, kam až v tomto smere sa dá zájsť, uvedomil si, že o tom ozaj nič nevie. Zato veľa kreslil, zároveň nakreslené často gumoval a tvrdil, že gumovanie je preňho rovnako dôležité ako kreslenie. Aby sa tento akt stal ozaj dôležitým, musel sa pokúsiť vygumovať dôležité dielo. Roku 1953 dôležité diela vytváral de Kooning. Navštívil ho s fľašou whisky a s presvedčením, že so svojim nápadom nepochodí. Ale pochodil. Po chvíli prekvapenia a váhania mu de Kooning vybral obraz, o ktorom mu povedal, že má pocit, že mu bude chýbať. Obraz bol kombinovanou maľbou olejom a kresbou uhlom, ceruzou a pastelom. Rauschenberg ho po mesiaci horko ťažko vygumoval a podpísal: *Vygumovaný obraz de Kooninga. Robert Rauschenberg 1953*. Nazdávam sa, že pokojne môžeme potvrdiť: áno, išlo o dôležitý výtvarný počin. Prečo? Pretože „sparafrázoval gesto Marcela Duchampa, ktorý roku 1919 primaľoval fúzy Mone Lise na reprodukcii da Vinciho obrazu“ (Rottenbergová). A Rauschenberg na ceste duchampovských neodadaistických provokácií pokračoval bravúrne, ale aj poeticky.

Príbeh druhý.

Ešte stále bolo treba brať do úvahy silu abstrakcionistov a ich nesmiernu slobodu používania farieb, ďalej pôsobivú expresiu gesta, sprítomňujúceho priestor maľby.



Trápil sa s tým viac ako iní mladí umelci. Našťastie mu napadlo, že ak odtiahne obraz od steny, zmení dynamiku priestoru. Aspoň trochu od steny, nazdával sa, a pomalovo veraje pootvorených dverí a ich vecnosť zvečnil primontovaním ďalších vecí, na ktoré nakoláždžoval stránky z komiksov. Potom ho zaujali takzvané obyčajné veci, jednoducho opracované kamene, kusy železa, drevená kocka. Priložil ich k stene, odtiahol od steny, položil na podstavec a nazval ich *Elementárne objekty* (1953). Stretol sa a spriatelil s Johnom Cageom, o dva roky neskôr s mágom moderného tanca Merce Cunninghamom a všetci traja spoločne vytvorili predstavenia, dodnes označované ako vynález tanca, ktorého „svojrázna dekorácia z Rauschenbergovej maľby je akousi grafickou partitúrou pre Cunninghamovu choreografiu“ (Nina Vangeli). Cunningham bol uchvátený Rauschenbergovou úžasnou predstavivosťou. Dobre si zapamätal, čo mu Cage povedal, keď ho zoznamoval s Rauschenbergom: *Stačí aby Bob otvoril okno a dielo mu dnu vlietne*.

Táto metafora fungovala akosi doslova. Rauschenberg tvrdí, že všetko sa začínalo na ulici. New York bol nesmierne bohatý na veci, opotrebované a odložené veci, ktoré on zbieral a transfiguroval. Len musel prekonať lenivosť, obísť blok a pozbierané veci doniesť do ateliéru. Niekedy, pravda, musel obísť aj dva bloky. Mal ideu, že tým privlastnením veciam predlžuje život. Preto ho fascinovali vypchaté zvieratá. Lebo takému vypchatému zveru „predĺžiť život“ znamenalo, že život ďalej pokračuje. Metafora, že všetky príbehy sa začínajú na ulici, znie veľmi dobre, najlepšie však v príbehu o preslávenom objekte *Monogram*.

Vročenie objektu objímajú štyri roky medzi 1955 – 1959. Prvý patrí zakúpeniu vypchatého capa, za ktorého si starinár pýtal 35 dolárov. Rauschenberg mal pri sebe 20 a sľúbil, že zvyšok prinesie, až si čosi zarobí. Lenže o tri mesiace sa po starožitníkovom kšefte zľahla zem. Perfektne umiestnený cap odpočíval na veľkom štvorci (183x183 cm) „kombinovanej maľby“ v kúte veľkej miestnosti na Pearl Street. Štyri roky to vyzeralo ako „umenie s capom“, ale keď mal Rauschenberg z ateliéru vyhodíť jednu z naskladaných starých pneumatík a vyhodíť ju nechcel, jednoducho ju rozrezal a capovi opásal ako hrubočizný remeň. (Jánošík by mal pochopenie.) Objekt zrazu prestal vyzeráť ako umenie s capom. Odvtedy, tvrdí umelec, sme si už žili šťastne.

Dnes sa za *Monogramom* Roberta Rauschenberga cestuje do Moderna Museet v Štokholme. Za *Odaliskou* do Ludwigovej zbierky v Kolíne nad Rýnom, za *Postelou* do najpreslávenejšej zbierky popartistov manželov Castelliovcov v New Yorku. Ale roku 1955 akurát tak na Perlovú ulicu do Rauschenbergovej šalandy, na prasknutie zapratanej vecami a vypchatými zvermi. Je teda dosť logické, že vročenie 1955 má aj niekoľko ďalších Rauschenbergových obrazov/objektov. Vypchatý kohút si tróni v dvojmetrovej výške na objekte *Žena z háremu (Odaliska)*. Na inom *combine painting* je namiesto zvera vypchatý a potom zúrivo pomalovaný vankúš. Tentoraz Rauschenbergovi názov objektu utkala hotová pavučina náhod. Náhodou mu výtvarníčka Dorothea Rockbourneová darovala peknú prikrývku, pochopiteľne, na prikrytie. Vlastne to bol starší, ale výrazný *patchwork*, vzácna vec, ktorej hornú polovicu zvečnil prudkou gestickou maľbou a rovnako pomalovaným vankúšom. Prikrývku s vankúšom pripevnil na trojcentimetrovú drevenú podložku a obraz/objekt (188x74 cm) zavesil na stenu. Názov *Posteľ* si už vypýtal obraz sám. Prvé ohlasy však nie. Nieкто napísal, že je stopou po traumatických snoch, nieкто iný, že tadiaľ prešla tragédia. Rauschenberg protestoval s úsmevom. *Kdeže, je to prívětivý obraz, žiadna scéna z drámy*. Len ešte kolegyni Rockbourneovej, ktorú pohoršil pohľad na *Posteľ* v galérii Lea Castelliiho, musel vysvetliť, že práve vtedy nemal na plátno, ale mal od nej *patchwork*. Napokon to všetko zhrnula Barbara Roseová, ktorá Rauschenberga označila za najoriginálnejšieho žijúceho umelca, presvedčivo dodala, že epického umelca. Ba niekedy to vyzeralo ako keby ju naslovo počúval. Keď z obyčajnej metly

nechal zhotoviť krásnu sklenenú metlu, rozprával o nej príbeh, ako tridsať rokov pred ich domom zametala chodník. *Nie, nebola to volajaká nevzdelaná metla, videla kus sveta.*

Témou mnohých úvah sa stala otázka, čo pre umenie druhej polovice 20. storočia znamenal záujem o explozívnu činnosť takzvaných obyčajných predmetov? Odpovedať na otázku, prečo je medzi nimi až také závažné uvažovanie o Rauschenbergovi ako o epickom umelcovi, nech je obsahom (tretieho) príbehu o Rauschenbergových ilustráciách Danteho *Inferna*.

Zrejme si napísané žiada aký-taký popis „metódy“, ktorou súčasný výtvarník ponad stáročia oslovil Danteho súčasnosť. Prítomnú súčasnosť. Dve prítomné súčasnosti.

Z kresby k XXXI. spevu, napríklad, sa z rôzne hustých šrafúr vypupujú fragmenty obrazov utrpenia, zachyteného v tvárach vrcholových športovcov pri maximálnych výkonoch, niečo z vybičovaných emócií v tvárach divákov, portrét flaše, portrét hrnca, možno krhly, ale predovšetkým traja reprezentanti niektorej z disciplín ťažkej atletiky na stupni víťazov. Spev XXX. zasa zaľudnili figúry iných héroov, kozmonautov vo vesmírnej „haubni“ s veľkým priezorom, frotážové odtlačky strieborných poldolárov, tvár niekoho, kto bol roku 1959 alebo 1960 súčasťou žurnálovej skutočnosti, čiže hrdina svojich *zopár minút na celú večnosť*. Inde niečo iné, všade všetko o Amerike automobilov, osobných aj svetových rekordov, strelných zbraní na počkanie, čiar, šmúh a škvŕn.

Už spomínaný text Bitie Vinklers má názov *Prečo nie Dante?*, ale má aj motto, ktoré cituje Rauschenberga: *Nejestvuje žiadna zlá téma (každý podnet pre maľovanie je rovnako dobrý ako iný). Dante je podnetom, poskytujúcim rozmanitosť, užitočnú rovnako ako kura alebo stará košela*. Nepochybne ten najlepší dôvod, pre výtvarníka ktorý zo dňa na deň prešiel od niekoľkokmetrových formátov k výkresom 36x29 centimetrov, od „palety“ s totálnym rozsahom použitých materiálov k použitiu veľmi obmedzených prostriedkov. Bolo zrejme, že akonáhle bude prijatý slovník vypchatých vtákov a zvierat, vankúšov, prikrývkov a činných radioprijímačov, ďalšia sloboda v rovnakom smere by bola bezraničná, a Vinklers prezieravo dodáva, že možno aj zbytočná. Najčastejšou alternatívou v takomto štádiu býva obrat k disciplinovanejšiemu, zjednodušenému výrazu. V tejto súvislosti by mohla byť pozoruhodná aj jedna z Rauschenbergových „včasných provokácií“: *Ozaj by som rád uvažoval o umelcovi len ako o ďalšom druhu materiálu pre obraz, ktorý pracuje v súčinnosti so všetkými ostatnými materiálmi. Pravda, je mi jasné, že v skutočnosti to nie je možné. Viem, že napokon umelec robí všetky rozhodnutia. Ale ak môžem vytvoriť dostatok prekážok môjmu osobnému vkusu, potom možno už nebude taký všemocný a v dôsledku toho sa stane obraz zaujímavejším.*

Prekážky? Aké prekážky?

Po prvé. Chcel, povedal, že veľmi chcel veriť novému optimizmu, ktorý šírila Kennedyho éra. Zhnusili sa mu, veľmi sa mu zhnusili lži, ktoré sa po krajine šírili s naivnou vierou, že sú v rukách veľmajstrov spracovávaná pravdy. Po druhé. Rauschenberg experimentoval s materiálmi, aj s priestorom diela experimentoval, neobišiel ani kategóriu času, pretože jeho spôsob prezentácie diváci čoskoro vnímali prizmou epickej narácie. Direktívne presadzovanie fragmentov skutočnosti v priestore obrazov neznamenalo len obohatenie povrchu zaujímavou faktúrou, ale priestor obrazu doslova poprepichovali desiatky iných priestorov, uvedených na fragmentoch reprodukcií obrazov, alebo reportážnych záznamoch médiami milovanej zosurovanej skutočnosti. Čoskoro jeho pôsobivé panoramatické kombinované maľby kritici začali prirovnávať k filmovému zostrihu atraktívneho televízneho šotu. (Nezabúdajme, že vplyv printových médií bol ešte značný, rovnako aj profesia kritika.) Epického umelca by si nikto nevedel predstaviť bez príbehov. Na Roberta Rauschenberga sa príbehy priam lepili. Nečudo. Američanov stredných vrstiev oslovilo umenie, ktoré pracovalo

s fragmentami ich vlastnej každodennosti. Boli teda pripravení uctiť si najrôznejšie – i rozporuplné – citovanie výbušnej sily predmetov, pravdu jazyka vecí. Navyiac dobre zvládali rituál „predstavenia“ z vecí zrežimovaných pred kulisami z iných vecí. Vážili si ich prívetivosť, aj ich pluralitu. Vlastne si po rokoch privalov drásajúcej metafyzickosti abstraktných expresionistov vydýchli, lebo zrazu rozumeli – takým istým – veciam, aké vyrábali, aké predávali, ktoré s nimi žili a dožili. Američanom sa vrátil americký umelec a bol to priateľský návrat. Rozumel americkému umeniu kinematografie a americkému žánru horor, rozumel hlbokému sentimentu povrchu. Gýč preňho nebol „zá-morskou“ traumou, ale milou spomienkou na biedermeirovské bábiky statných pionierov západu.

Rauschenberg sa ale na šviku 50. a 60. rokov minulého storočia vybral do sveta kultúrnej pamäte. Výpravu do „iného“ sveta podnikol k pocte *Inferna*, monumentálneho vstupu do imaginatívnosti *Božskej komédie* Dante Alighieriho. Podujal sa na ňu umelec, ktorý dovtedy frľfal na ideu „konceptia-realizácia“ a za svoju metódu označil improvizáciu a „spoluprácu“ s použitým materiálom. Čiže, výtvarník, ktorý ilustrovanie literárneho diela nemohol nepovažovať za vedomú manipuláciu a nevyhnutné podriadenie sa nadvláde textu. Pravda, bez „prekážok“ by nevzniklo ani 34 ilustrácií pre jednotlivé spevy *Pekla*. Prvou „prekážkou“ boli kresby pre každý spev zvlášť, dokonca bez prečítania nasledujúceho, kým predošlý nebol dokončený. „Tento prístup mu umožňoval určitú mieru improvizácie, pretože nemusel čeliť problémom celosti a jednoty, ale len sa vyrovnávať s bezprostrednou situáciou“ (Vinklers). Druhá „prekážka“ ležala na Rauschenbergovom stole v podobe žurnálovej prítomnosti, ktorou zaľudnil renesančné *Peklo*. O zvláštnej jednote každodennosti aj takých rozdielnych storočí čosi významné povie odsudok benátskeho humanistu Pietra Bemba, ktorý obvinil Danteho, že v *Božskej komédii* porušil pravidlo o vzťahu medzi formou a obsahom, lebo „síce sa chopil vznešeného námetu, zaviedol však doňho najnižšie a hanebné veci“ (Peter Burke v práci o Talianskej renesancii). Fragменты súčasnosti a ich materiálová doslovnosť boli pre Rauschenberga tým istým, čím boli pre Danteho chýry z kroník a letákov, šírených toskánčinou vzdelancov. Dante – akosi navyiac – bol aj umelcom, čo experimentoval so súčasným ľudovým jazykom a originálne pracoval so súdobým tematickým materiálom. Obaja, Dante aj Rauschenberg, však nezvyčajne vyjadrili imagináciu reality. Vyslovili (dovtedy) nevyсловiteľné.

Rauschenberg pri tvorbe cyklu ilustrácií využil skúsenosti s vlastným „frotážovým konceptom“ (frottage-transfer concept). Niečo pritom zostalo z nedávneho princípu vytvárania tých najextravagantnejších kombinovaných maliieb. Disciplinovane použil geometrické tvary vkolážovaných prvkov, ale nevzdal sa pritom „trúfalého“ zaobchádzania s expresívnym gestom, či slobodným používaním farieb a nekonvenčných materiálov. Kontrapunkt poriadku a anarchie, presnosti a náhody vyvoláva nielen napätie medzi geometrickým delením plochy, voľne umiestnenými farebnými nátermi a vyšrafovanými miestami, ale aj kontrast medzi experimentálnym použitím všemožných materiálov a použitím veľmi obmedzených maliarskych a grafických prostriedkov. Pri kresbách inšpirovaných jednotlivými spevmi *Pekla* sa vrátil do obdobia *Bielych maliieb*, do čias, keď svoju citlivosť voči textúre obrazu musel obmedziť na pozorovanie zložitej súhry medzi matnými a lesklými povrchmi (sú)časť jednej a tej istej (ne)farby. Aj teraz voľbu prostriedkov vymedzil kombináciou vodových farieb, gvašu, ceruzky a frotáže. Kontrastné textúry zjemňuje prelínanie matných a lesklých povrchov, alebo povrchov priehľadných a nepriehľadných. Ale najmä dôraz na prostredie, ktoré Danteho rozprávanie prerozprávalo súčasnými vizuálnymi motívami. Frotážová technika na „pretláčaných“ obrázkoch z časopisov bola takisto jemným pripomenutím použitia nájdených objektov alebo kolážových prvkov. Frotážové reprodukcie Rauschenberg neskôr použil pri kombinovaní kolážových materiálov s tro-

jrozmernými objektmi. Dnes je Rauschenbergov cyklus ilustrácii Danteho *Pekla* majetkom newyorského Múzea moderného umenia. Pre Američanov bol jeho celosvetový úspech jedným z vynikajúcich príkladov *udomácnenia* európskej klasiky. Sám autor tieto kresby uviedol medzi dielami, ktoré boli radikálne nové, aspoň pre mňa, múdro dodal. Veď dobre vie, a často tvrdí, že *jediné, čo majú ľudia spoločné, sú ich odlišnosti*.

Keď Robert Rauschenberg určoval dimenziu jedného z dôležitých obratov v modernom umení, svet scitlivel svetom vecí. Našťastie Rauschenbergovo dielo vecne polemizovalo s marxistickou poučkou o umení ako odraze skutočnosti. Naopak, dokázalo – ak umenie vôbec čosi dokazovať má – že realitu do sveta (umenia) prenáša jedine imaginácia a jedine ako udalosť. Rauschenberg túto udalosť prezentoval ako existenciálnu situáciu vecí. Nepochybne preto, lebo ju chápal ako závažnú udalosť. Musel si vľúdne všímať znásobenú prívetivosť povrchu vecí, povrchu obrazu a povrchu obrazu človekovho tela. Musel, lebo obrat bol obratom od obrazu, vypovedajúceho o človeku velebenom, alebo naopak utláčanom, vždy však Obrazom Človeka s veľkým „O“ a veľkým „Č“. Totiž len tie veľké boli súčasťou prípustných kontemplácií i vhodných interpretácií.

Lenže. Hlavným vchodom obratu sa vkrádal aj hlučný hŕf postmoderny. Ono *označujúce* pomenoval citátom a ono *označené* rovnako citátom. Sľuboval zábavu znudeným, sľuboval, že morálny diskurz oslobodí od dobra i zla, od sociológie aj politológie, od červenej i modrej farby. Sľuboval, že už naveky bude farbám kráľovať hlučná žltá, pri ktorej sa nikto nikdy nudiť nebude. Lenže jazyk týchto sľubov bol a zostal podozrivý. Prečo? Lebo patril minulým jazykom zvodcov, vodcov a zlodejov, skrátka, patril starému textu umenia a jeho vedy. Patril znakom „zobrazujúcim“ čudnú pýchu archívu Ľudskej i Božskej komédie človekových dejín umenia. Zľakli sme sa ich? Ale nie. Len nás viacej uspokojuje, že im akosi lepšie rozumieme, keď si z „citátov“ môžeme navliekať na špagátik tú či onú anekdotu a celou tou anekdotickou retiazkou si môžeme opásať dušu každého nášho príbehu. Aj príbehu obratu.

### III

Poznávanie hraníc platnosti – funkčnosti a využiteľnosti – umeleckej, ale aj teoretickej metódy, zároveň ozrejmuje jej zdroje, motivácie aj inšpirácie. Presnejšie: inšpirácie vlastné i inšpiratívnosť vlastných koreňov. Pre voľné oko by potom mohlo byť zvodné vybrať si niektorú z nepreberného množstva analytických metód a – *podmeho* (!) Nezašli by sme ďaleko. Po prvé, sama neprebernosť je ohraničená, po druhé, popísateľná je ako (1) kumulatívna metóda, (2) metóda aplikovaných modelov, (3) dielčia teória, ktorá prezentuje jednoznačnú voľbu (určitého) východiska.

Voľné oko napokon môže byť zacielené na bežné dotýkanie sa človekovej kreativity v dielach a dejoch kultúry. Zhodou okolností diel aj dejov, ktoré fungovali ako unikátne či delikátne významové *zauzlenia*. V našom prípade ako modernistické, avantgardné aj postmoderné provokácie, rúhanie sa, zlomy, ale aj nové aktualizácie, viac či menej objavné redefinície. Keď to napíšem v podobe hrubého zjednodušenia, potom ide o určité diela, ktoré v určitých dejoch *preladovania* fungovali ako „vynálezy“.

Tie chvíle *preladovania* jedna časť moralistov zvykne častovať prívlastkami, čo majú dosvedčiť vyčerpanosť, dych v koncoch, nudu, erupciu starú – a chabú – tridsať rokov, skrátka schizofrenické božie dopustenie. Iní moralisti zasa budú mať po ruke odsudky z cukorničky narcizmu, hedonizmu, kríz a recyklácií. Čo už, vždy budú mať. Voľné oko však zvedla jediná entita – v doslovnom slovníkovom význame *podstaty*. Objavu, ešte presnejšie podstaty vynálezu: Vasilija Kandinského, Marcela Duchampa, Man Raya, Joana Miróa, Lucia Fontanu, Alberta Giacomettiho, Jeana Dubuffeta,

## CUDZIE V CUDZOM ALEBO SLASTI MINIMALIZMU

### SVETLANA ŽUCHOVÁ: YESIM

Koloman Kertész Bagala, L.C.A., 2006

Tuším niekto niekde, v jednej z koncoročných ankieta o najpozoruhodnejších knihách minulého roka napísal, že veru próza Svetlany Žuchovej *Yesim* by obstála aj na medzinárodnej (rozumej: európskej) úrovni. Aké kritériá (parametre) musí spĺňať (hocijaké) slovenské dielo, aby bolo o ňom možné napísať, že je európske? V prvom rade by – zrejme svojou atmosférou a poučenosťou – malo pripomínať väčšími kanonizovanými výtvormi západného ducha, než slovenské, košiaristicko-zápečnícke introspekcie. Túto požiadavku Žuchovej próza spĺňa po formálnej i obsahovej stránke. *Yesim* neprekypuje nijakými špecifikami slovenského jazyka, čitateľ môže žasnúť skôr nad lyrickou vynachádzavosťou autorky, než nad rozpestrovaním, rozbuňovaním lexiky. Zo Žuchovej prózy cítiť úžasnú disciplinovanosť, nikdy, ani na okamih nepodľahne gramatickým či zvukoherným pokúšeniam. A to zvyšuje mieru prekladateľnosti, čiže prístupnosti textu aj inému jazykovému a kultúrnemu prostrediu. Či aj toto bol autorkin zámer – nevedno. Ale aj keby to tak bolo: sprievzdušňovanie jazyka s úmyslom uľahčiť prácu prípadnému prekladateľovi (dnes už) rozhodne nemožno považovať za čosi nepatrične ambiciózne. Naopak – je v záujme nielen autorov, ale aj celého slovenského kultúrneho spoločenstva, aby sa správali „dravejšie“ a urobili všetko pre to, aby sa slovenská literatúra na zahraničný knižný trh dostala.

Nielen jednoduchosť jazyka, ale aj „medzinárodná“ zrozumiteľnosť obsahu novely *Yesim* prispieva k dojmu, že sa Žuchová pokúša vyrovnáť s dielami európskej prózy. Veď výsek zo života tureckej imigrantskej rodiny, ktorá skúša svoje šťastie v jednej z európskych metropol, je téma pre niekoho možno neatraktívna, no priznajme si, že čoraz aktuálnejšia. Predovšetkým Slovákom (a neskôr možno aj obyvateľom kozmopolitných európskych veľkomiest) sa Žuchová snaží ukázať, že aj Turci sú „len“ ľudia, ktorí majú svoje radosti,

bolesti, úzkosti, úspechy a sklamanie. Tu sa samozrejme otvára možný klepec propagandistickej prvoplánovosti či lovu na konjunkturálne témy – Žuchová však oň nezavádí, osídla sa baletným krokom vyhne. Novela *Yesim* nie je agitačným textom, ktorý sa prihovára za prijatie Turecka do EÚ; Turecko je v celom texte – a z hľadiska toho, čo sa próza usiluje komunikovať – úplne podružné; hlavná postava a jej rodina by pokojne mohli pochádzať aj z inakadiaľ, napríklad z Afriky alebo Ruska. To, čo považujem v tejto útlej knihe za najvýznamnejšie, je – pokiaľ správne viem, tak v súčasnej slovenskej literatúre zatiaľ nevidané – nastolenie kontrastu cudzie-domáce.

Otázka domáceho a cudzieho sa v Žuchovej próze znásobuje ako v nejakom zrkadlovom labyrinte: raz je to cudzie predstavované Viedňou, v ktorej sa turecká rodinka ocitá, potom je cudzím elementom *Yesim* (protagonistka a rozprávačka), ktorá je citlivá a priveľmi individualistická, a preto sa bude cítiť viacnásobne cudzinkou – vo svojom privátnom živote, voči svojmu chladnému milencovi či vo vzťahu k ostatným tureckým prisťahovalcom, ktorých hodnotový rebríček je pre ňu už čímsi cudzím. Vo Viedni, v Európe, by sa chcela cítiť definitívne doma, no uvedomuje si, že doma sa môže cítiť len vo večnom nomádstve, vo vyhnanstve, na periférii citov, života, mesta... Jej brat Fatih, ktorý usúdil, že sa mu do nového prostredia nikdy nepodarí začleniť, sa vrátil do Turecka. Zodpovedanie otázky, či ho tam pod tlakom pocitov samoty a nezakorenitosti bude nasledovať aj *Yesim* – prenechala autorka čitateľovej predstavivosti a jej fabulačnej ochote.

Svetlana Žuchová sa podujala v tejto knihe na uskutočnenie vskutku náročného projektu. Vystavila sa niekoľkým „nášľapným mínám“, no všetko nasvedčuje tomu, že prechod nebezpečným poľom v konečnom dôsledku (výsledku) úspešne zvládla. Riskantné bolo už len to, že dej umiestnila do ne-

domáceho prostredia, a navyše do moslimskej rodiny (zo slovenského pohľadu: cudzie v cudzom), čo, samozrejme, predpokladalo znalosť určitých reálií. V tomto smere autorka naozaj príjemne prekvapila. Akoby však nádielka „exotiky“ nestačila, zvolila si jazyk a syntax, ktoré v niekom môžu vyvolávať dojem experimentálnosti a ktoré v slovenskej literatúre, pomerne často uprednostňujúcej sentimentálnosť, pátos, krasorečenie, nikdy nemali na ružiach ustlané. Žuchovej próza sa nehlási k nijakému rodovému stereotypu; s troškou zomyselnosti a neokrôchanosti by som mohol povedať, že je „mužská“ a že v nej čitateľ nenájde nič z otravnosti postmoderne-inotajnej reči „ženských“ próz.

*Yesim* je text autora, ktorý sa poučil pravdepodobne z čítania Thomasa Bernharda či Elfriede Jelinekovej. Alebo aj z kníh Marguerite Durasovej či Nathalie Sarrautovej. Okrem iného, aj pre toto má „európsku“ úroveň. Chce sa totiž merať nielen s domácou, ale aj so zahraničnou literárnou tradíciou. A patrične aj dáva najavo, že sa nebojí dialógu so svojimi cudzokrajnými vzormi (Existujú vôbec ešte cudzie kraje v Európe?). A preto riskuje, že slovenčina, ktorou bol napísaný, vyznie akosi cudzo. Ako keby nejaká turecká prísťahovalkyňa si písala

intímny denník pomerne limitovanou nemčinou. Tuším to bol Denis Diderot, kto povedal, že každý básnik je cudzincom vo svojom jazyku. Žuchová je nepochybne poetka, ktorá sa drží na uzde a preto si svoju prózu nezničí.

Žuchovej spôsob používania jazyka mi akosi pripomína aj písanie Gertrudy Steinovej. Nechám bokom, že Žuchová rovnako ako Steinová obľubuje repetitívnosť; podstatnejšie je, že Steinová sa snažila vytvoriť zjednodušenú, spirimitivizovanú verziu angličtiny – takú angličtinu, akú by si pre seba vykomolili obyvatelia nemecky hovoriacich krajín. Mám pocit, že o čosi podobné (či už vedome alebo nevedome) mohlo ísť aj v Žuchovej práci so slovenčinou, pričom limity spisovnej normy neboli narušené.

Keby Svetlana Žuchová nebola na Slovensku a v slovenskej literatúre súčasne domorodkyňou i cudzinkou, sotva by mohla napísať takú priesračnú, razantnú, disciplinovanú, dôsledne minimalistickú, no pritom emotívne predsa len rafinovane nuansovanú prózu. Škoda, že tieto kvality si vydavateľ nevyšimol. Veľkosť písma a hustota riadkovania textu vypovedajú totiž o tom, že vydavateľ „nevidel“ v tejto knihe jej výnimočnosť. Inak by sa asi bol rozhodol pre veľkorysejšie grafické riešenie. Úprava

## K TROM POZASTAVENIAM NAD JEDNOU KNIHOU

### (pozastavenie štvrté)

#### KATARÍNA KUCBELOVÁ: ŠPORT

Bratislava : OZ Ars poetica, 2006

Ohlasy na druhú básnickú zbierku Kataríny Kucbelovej (1979) *Šport* na seba nenechali dlho čakať. Kniha neostala bez rozpačitého povšimnutia, ako sa to občas stáva, možno práve/najmä vďaka jej názvu a výtvárnemu spracovaniu (výtvárnik Patrik Illo), ktoré sa v našom literárnom priestore s predstavou POÉZIE celkom nezhoduje. Ak teda promptná odozva nič napovedá, v tomto prípade napovedá takmer jednohlasne: recenzenti sa zhodli na tom, že ide o „netradičný“ titul sľubnej poetky (Duály, 2003), paralelne si kladli otázky, aké sú súvislosti medzi poéziou a športom, aby napokon v závere (či niektorí sympatizanti in medias res hneď v úvode) skonštatovali, že na tej Kucbelovej predsa len niečo je (aj napriek viacerým napriek).

(Napriek prvé: prečo šport.)

„Je Kucbelová poetkou športu či športovú poetkou?“ pýta sa Adam Bžoch, aby si vzápätí odpovedal, že „ani jedno, ani druhé, hoci leitmotívom celej zbierky je aerobik“ (Poézia športu či šport poézie. In: SME, 3. 8. 2006). To by bolo v poriadku, ak ním kritik (dúfam) ironicky pomenováva dýchanie. Lebo práve tento fyziologický proces je chápaný ako športová činnosť, vôbec jediná, o akej v priestore zbierky možno uvažovať. Voľbou takéhoto názvu autorka produktívne zužitkovala napätie medzi pomenovaním, asociujúcim pohyb vo svojej exemplárne najzámernejšej podobe, a absenciou akéhokoľvek pohybu v pravom zmysle slova v básňach, čo podporuje aj výtvárná realizácia obálky (interpretácie ju využil Derek Rebros).

(Napriek druhé: primeranosť objektu.)

Bžoch akoby mimochodom nazval túto poéziu „poéziou samozrejmostí“, čím vystihol jej základnú vlastnosť: Kucbelová totiž píše o veciach, ktoré sú také samozrejmé, že sa nad nimi nepozastavujeme, nemáme potrebu to robiť a keď nám to niekto (ona) predvedie, začudovane dvíhame obočie a snažíme sa v tom hľadať niečo iné, niečo „hlbšie“, niečo zmyslupnejšie. Výsledok? Tak trochu nepochopenie, lebo záujem o obyčajné dýchanie (a spol.) sa môže javiť ako banalita (nedostatočne vznešená téma), ako „prílišná zahľadenosť do fyziologických javov, ktoré sú síce pre bytie človeka určujúce, ale netvorí celú zložku jeho osobnosti“ (Miroslav Brück: Telo ako básnický priestor. In: Kultúrna revue, roč. 16, 2006, č. 23, s. 5). No áno, takáto básnická výpoveď síce je „zaujímavá a atraktívna“, ale „medzi telesnou a duševnou miskou váh je rozpačitá nerovnováha“ a „pragmatické videnie zostáva v rovine chladného konštatovania“ (tenže). Záujem nájsť niečo „hlbšie“ potom vedie k nadinterpretácii: „Kucbelovej texty sa teda dajú vnímať aj ako odraz spoločenských a individuálnych pomerov“ (tenže).

(A tu sa dostávam k tretiemu napriek: absencii akéhokoľvek – emocionálneho, spoločenského... – kontextu.)

Alebo iný recenzent (v podobnom duchu): „Lyrická hrđinka nielenže nebojuje proti masovosti a unifikovanosti, ona sa dokonca občas sama zžíva s pocitom straty autenticity, nachádza v ňom 'výhody'“ (Derek Rebro: Pravidelné narušovanie pravidelnosti. In: Romboid, roč. XLI, 2006, č. 10, s. 76).

Čo je však autentickejšie ako samotné glorifikované dýchanie? Vlastné pochopenie tohto procesu, jeho významu a funkcie v zbierke akoby sa občas míňalo cieľa („Predstava, že raz prestane dýchať, v nej nevyvoláva nijakú emóciu, lebo ide iba o látkovú premenu“, Bžoch), a pritom je (môže byť) také jednoduché: „I celebrate myself...“ – citáť z Walta Whitmana k nemu ponúka náležitý kľúč.

Pre zbierku *Šport* platí to isté, čo v súvislosti s Kucbelovej debutom Ľubica Somolayová pomenovala ako „pohrávanie sa s motívom umŕtvujúceho, otupujúceho opakovania toho istého, neustáleho

obnovovania a vývoja“ (Detailom vzoru je pohyb. In: Vlna, 2004, č. 17, s. 92). Akurát tentoraz sa tematický záber zúžil, tentoraz je zbierka „kompaktnejšia“, je viac cyklom básní ako súborom textov (i keď lyrický subjekt sa priveľmi nezmenil: vyniká tou istou sústredenosťou na seba...).

Kucbelová vytiahla kráľíka z klobúka: ponúkla čitateľom knihu, ktorá oslovila a zaujala (i napriek viacerým napriek). No myslím si, že „stratégia“, ktorú „zvolila“, v skutočnosti nie je intencionálnou autorskou stratégiou: autorka voľbou témy a titulu nechcela provokovať, vypočítavo kalkulovať s tým, čo tu ešte nebolo, dať facu čitateľskému vkusu. Kucbelová napísala zbierku tak, ako to „cítila“ (aspoň takto ju čítam ja) a v tomto smere je preto (pre mňa) nanajvýš autentická, až príkladne autentická.

Čítať jej zbierku v tomto kóde potom znamená čítať ju „naopak“: to, čo sa zdá byť chladné a neosobné, sa zaraz mení na dôverné a intímne. Čo sa javí ako „trielenie po povrchu“ (Rebro, s. 76), je hlboké. Kucbelová pred čitateľom otvára samu seba v procese zvláštnej ortejnej (i keď s minimom pohybov) psychoanalýzy, ktorej základnou metódou je odosobnené (či skôr odemocionalnené) približovanie sa k vlastnej podstate – bez emócií (pretože „bolesť bráni dýchať“), chirurgicky, a práve preto dôsledne do hĺbky, dôsledne k jadru. Kucbelová nezostáva stáť pred pocitmi, nerieši problémy, ide priamo k podstate (možno práve to čitateľa, očakávajúceho konkrétne „pocity“, mátie a ruši). Aké jednoduché! „Kým dýcham“ – „zadržáť dych“, „merať sa dychom“ (názvy básní na s. 49 – 53).

Ak čitateľ pristúpi na túto stratégiu – ak namiesto večerného počítania ovečiek, aby sa konečne trochu upokojil, vyčistil si hlavu a zaspal – urobí to fyziologicky najprirodzenejšie, že podľa Kucbelovej návodu stíši dych a celú svoju existenciu prispôbi tomuto bazálnemu životodarnému procesu, objaví skryté dimenzie svojho bytia (nie svojho „ja“, lebo samotné bytie je u Kucbelovej nadradené „ja“). Len potom môže povedať, „ktorý nádyh mu zachránil život“. Dôležitý je iba „pravidelný tréning dýchania“, „dych bez zmeny“, „dych bez obsahu“ (t. j. bez redundantného

**MÁRIUS KOPCSAY: ZBYTOČNÝ ŽIVOT**

Koloman Kertész Bagala, L.C.A., 2006

Márius Kopcsay je spoľahlivý autor. Čítal som od neho zatiaľ všetko, páčilo sa mi, čoby nie, ale na túto knihu som zvedavý nebol: názvy jeho poviedkových zbierok doteraz vždy dosť jasne naznačovali, o čo pôjde, a tentokrát tu máme vyslovene explicitne definovaný *Zbytočný život*. Čiže: karty rozdané, kocky hodené. Komu ide Márius hovoriť o zbytočnom živote, pomyslel som si, mne? Netreba. Ale dobre: sú takí, ktorým treba až veľmi, aby sa prebrali zo snov a vyukkli spoza ružových okuliarov. Lenže v istom týždenníku upriamila moju pozornosť na Kopcsayovu novú knižku Lucia Piussi. Tvrdí, že „Kopcsay má vážny dar písať - obyčajne o obyčajných veciach, nehrdinských skutkoch našich každodenných, o ošatých rukách a uhoľných prázdninách, ale nie je to len plácanie do vetra ako väčšina autorov z klubu L.C.A.“ Toľko Piussi. Trošku sa, zdá sa mi, vyjadruje po česky. Prečo nie, po česky sa dá, plácajme po česky. O ošatých rukách, uhoľných prázdninách. To sú, mimochodom, rekvizity hneď z prvej poviedky predmetnej zbierky, ako som si neskôr všimol. Podstatné je, že „väčšina autorov z klubu L.C.A.“ sú, ako zistila a oznámila Piussi, „plácanie do vetra“. A možno - ale to sa v týždenníku neuvádzalo - títo do vetra naplácaní aj sami do toho vetra plácajú. Viličkovský, Mitana, Johanides plácajú, Kapitáňová, Grendel, Buzássy plácajú, Hruz, Janovic... A o mne škoda reči.

Späť ku knižke: zaslúži si pozornosť, nielen vďaka ilustráciám Igora Ondruša. Jej autor má vážny dar písať, to sme sa už dozvedeli, a má aj vážny dar cítiť, chápať, a potom presne, prevažne vtipne, alebo skôr trpkasto vtipne, smutnovtipne pomenovať súvislosti, prichytiť život pri čine a strhnúť mu jeho klamlivý, pestrofarebný kepienok. Život pred nami zrazu stojí sivý, holý a zbytočný, dokonca bez trenírok, s duriacim sa kokotom. Prečo to nepovedať? Kto sa bojí hrubých slov a presných charakteristík, nech nesiahá po Kopcsayovej zbierke. A teraz už ani po Romboide. Takému čitateľovi radno ostať v závetrí sebaklamov a ilúzií.

Márius Kopcsay píše obyčajne o obyčajných veciach, nehrdinských skutkoch našich každodenných, o ošatých rukách a uhoľných prázdninách. Aj to už vieme. Dodajme aspoň, že všetky jeho knihy vedno vytvárajú špecifický svet - oxymoronicky vyjadrené - svet „veselého zúfalstva“, svet tragikomický. Autor

nám hodnoverne hovorí, že jeho hrdinu likvidujú, nivočia malicherné problémiky, z ktorých sa mu skladá neradostná existencia, takže nie sme sami, nie sme jediní, my, čo si z malicherností robíme ťažkú hlavu, čo neovládame ani len základy, základy čoho? hocičoho, a k tomu, aby sme premýšľali o čomsi väčšom, podstatnom, sa ani len nedostaneme, a ak áno, nuž iba v modalite denných snov a neuskutočiteľných želaní, o ktorých neuskutočiteľnosti vieme najlepšie my sami.

Niekedy sa však čitateľa tejto knižky už-už zmocňuje pocit, že ide o viac zbytočného textu ako zbytočného života. Je nepochybné, to si zopakujeme, že Kopcsayovo písanie je pravdivé - ak na pravdivosti záleží. Načo by si niekto vymýšľal všednosť a ubíjajúcu každodennosť? No autor, niekedy balansujúci na hranici nudnosti, zaznamenáva pomaly čokoľvek, čo si zapamätal zo svojho detstva či z detstva iných detí, alebo čo sa mu vôbec kedy prihodilo. Napriek tomu čítame stále ďalej, lebo zakaždým sa kdesi vynorí niečo zaujímavé, zábavné, vtipné, obdivuhodne napísané, čo by bolo škoda prepásť. Motívy a témy putujú z poviedky do poviedky, darmo sa menia mená postáv, maskovať sa tým nemaskuje nič, hádam ani nejde o maskovanie, ale o radosť z tvorby mien-znakov, emblémov, odkazujúcich na charakter označovaných postáv. Kopcsay nomenizuje-omenizuje, takže máme Jana Spáča, pána Kanála, Pisára, alebo, druhá alternatíva, autor sa niekedy iba hrá, to dúfam, lebo neviem - ani nechcem vedieť - čo za omen či vlastnosť chcel vyjadriť priezviskom poručíka Hovnoráda. Takže niekedy ide zrejme len o akúsi príznakovosť, výraznosť, zapamätateľnosť mien či priezvisk, preto v knihe účinkujú Štefan Lístok-Cvikunúty, Pavel Kriak-Třinistý, Agneša Píad'-Přhľavská, alebo Čurík, áno, nevyhneme sa ani Čuríkovi a jeho „kokotizmu“ (s. 69). V týchto, napriek nepatrným zmenám výrazne monotematických poviedkach sa zakaždým nájde nejaká rozprávačská finta, ktorá text ozvláštni, oživí, vnesie nápatie do servírovania odrobiniek z histórie rodinného bytia. Napríklad v prvej poviedke rozprávač hovorí o Žiačikovom detstve, pričom permanentne oslovuje akéhosi pána Szilágyiho, a v čitateľovi rastie nepokoj, kto ten Szilágyi vlastne je, pýta sa, kam neprajný osud - iný tu neúčinkuje -



nešťastné tučné dieťa v budúcej dospelosti napokon zavial. Téza o rozprávačských fintách platí aj o texte *Prázdny na orbite*, kde sa od začiatku nenápadne objavuje motív sci-fi; minimálne ten drží čitateľa v napätí a pekne ho dovedie po polstovke strán až k vydarenej pointe, ktorá dokazuje, že autora by od jeho obsesí, fixácií a oprávnených strachov neoslobodil ani nástup tak dlho odkladanej skutočnej kozmickej éry ľudstva: aj po vesmíre sa totiž budú preháňať posthip-hoperskí, agresívnym primitívom Rytmusom infikovaní holohlavci, poľujúci na mladé štíhle vesmírne stopárky, skrátka, všetko bude tak, ako vždy bolo a ako aj dnes je.

Žiadne fenty však nepomohli mikropovedke *Smrad*. Ale tá je naozaj taká mikro, že celkový, skôr poz-

itívny dojem z pomerne rozsiahlej knihy nedokáže pokaziť. Čiže, zhrnuté a zrátané: verím kopcsayovskému písaniu. Veď ako neveriť tomuto: „A ani teraz netuší, čo všetko sa mu prihodí v najbližších dňoch a týždňoch. Bude musieť na smrť utíčať túžbu po láske a nehe, ktorá sa mu zjavuje v zložitých snových príbehoch, ale jej mŕtvola bude aj tak vysielat' jedovaté signály do jeho tela... Budúcnosť je strašná, je oveľa horšia ako minulosť, ktorú už poznáme, ale pritom je to jediná cesta, ktorá nás čaká, ktorou sa môžeme vydať. Niet inej voľby, je len možnosť vybrať si medzi nebytím a utrpením.“ (s. 83)

A na úplný záver môjho plácania z klubu L.C.A. ešte hádanka, ktorú som našiel v poviedke *Prázdny na orbite*: „Je to posraté, deprimujúce, plné

## VTÁCI A TRADÍCIE

### ANDRIJAN TURAN: ŠTAHOVANIE VTÁKOV

Vydavateľstvo Matice slovenskej, Martin 2006

Tak sa nám básnici vrhli na prózu... Zažiadalo sa mi nedávno konštatovať, keď sa mi v pomerne krátkom časovom úseku dostalo do rúk viacero opusov od autorov, ktorých som mal v čitateľskej databáze zafixovaných najmä ako služobníkov múzy poézie. Niektorí začali s prózou koketovať ešte dávnejšie a teraz sa ich diela, napríklad v nových vydaniach, objavujú na pultoch kníhkupectiev (I. Kolenič). Ďalší sa po časopiseckom publikovaní a „dvojžánrovej“ (poézia - próza) knihe, predstavil samostatnou zbierkou próz (J. Litvák), no a o ďalšom viem, že ma prichytný rukopis prózy (K. Zbruž).

Náročky som menoval autorov tesnejšie či voľnejšie zviazaných s tak trochu fantómovou Barbarskou generáciou, keďže nedávno vydal zbierku poviedok *Šťahovanie vtákov* aj Andrijan Turan.

K týmto žánrovým posunom zrejme autorov vedie jednak prirodzená chuť vyskúšať si svoje umelecké schopnosti aj na širšej a oproti poézii konkrétnejšej forme, jednak je za tým určite aj odrobinka autorskej kalkulácie. Poviedka predsa podľa viacerých názorov (a nehovoria to iba priamo zainteresovaní autori a vydavatelia) zažíva na Slovensku celkom slušnú renesanciu. Dokonca do tej miery, že si ju uvollili občas uverejňovať vysokoškolské denníky a to je čo povedať! (Možno raz príde doba, keď sa

tak priaznivo postavia aj k poézii, ale v to akosi neverím. Žijeme dobu prozaickú...)

Andrijan Turan (podobne ako ďalší menovaní „barbari“) vstupoval do arény prózy s publicistickou predprípravou. Priznám sa, že som jeho jemne uletené, rozšantené reportáže, vždy s chuťou čítal. Že sa rozhodol vyskúšať nosnosť poviedky bolo zrejme z niekoľkých časopisecky uverejnených textov. Ako teda vyzerá poviedka podľa Turana? V prvom rade - žiadny experiment sa nekoná. Bohužiaľ i chvalabohu... Bohužiaľ preto, že od básnika presedlajúceho na prózu akosi podvedome očakávame akýsi, čo i len decentný, ohňostroj nápadov (Koleničova „dekadentná novielka“ *Ako z cigarety dym*), chvalabohu preto, že takzvaných „experimentov“ plných krkolomnej expresivity a vraj „postmoderného“ znásilňovania a kombinovania žánrov, sme si myslím užili (a užívame) požehnané. Autor *Šťahovania vtákov* postavil svoje poviedky na tradičnom pôdoryse. Príbeh má svoj oblúk, ktorý od ostrejšieho či pozvoľnejšieho štartu prechádza rôznymi peripetiami až k pointe. U Turana sú aj tie v (zvládnutej) polohe zaužívaného ukončenia poviedky.

Aj samotná vnútorná dramaturgia knihy má svoju logiku. Zbierka začína poviedkami situovanými do detstva a postupne prechádza cez stredný vek rozprávača až k textom akoby reminiscenčným, čo

výstavbou evokuje akýsi poviedkový film zobrazujúci časopriestor dnešného štyridsiatnika.

Ostatne, deväť poviedok, ktoré sú do *Sťahovania vtákov* zaradené, rozčlenil autor podľa vyššie spomínaných atribútov na dve časti - *Dedinka* a *Mŕtvi majú pravdu*.

Spomínané úvodné poviedky z „detského sveta“ tvoria najsilnejšiu časť knihy. Turan vie vynikajúco podať detský pohľad na svet dospelých, presne dávkuje dušu hľadiacu naivitu do funkčne vystavaných viet. Posúva svoj príbeh novými a novými situáciami, dobre narába s dobovými reáliami rokov šesťdesiatych, skrátka, miestami som mal (v dobrom) pocit, ako keby sa vzduchom mihol žičlivý anjel prózy Dušana Duška a Vinca Šikulu.

Najmä prvá poviedka *Čierny kopec* svojou až filmovo čistou, strihovou kompozíciou, bez zbytočných ornamentov a rustikálnych gýčov vie spoľahlivo vtiahnuť čitateľa, aj keď si na nej zrejme najviac pochutnajú autorovi rovesníci, teda dnešní štyridsiatnici.

V druhej, tematicky posunutej, časti knihy nazvanej *Mŕtvi majú pravdu*, však Turan spočiatku zakolísal. Evidentne mu neseďí písanie poviedok v „er forme“.

Pokiaľ ešte v texte *Dedinka* čiže *Hamlet*, uzatvárajúcej časť *Dedinka*, zachraňuje rozprávača dávka autopsie, v nasledujúcej úvodnej poviedke z časti *Mŕtvi majú pravdu* s názvom *Len k tebe, víla* sa autor (zväčša márne) pasuje s reáliami, až sa dopracuje ku konštrukciám, ktoré šuštia papierom. Čo sa dá robiť... Citový život postaršieho výskumníka (chemika) nie je navidomoči Turanovým domácim ihriskom. Prejavuje sa to mimoriadne transparentne aj na štýle, za ktorý by sa občas nehanbili ani autorky bestsellerov z červenoknižnej poličky. *Peter mlčal ako rozbité rádio... Jana bola... vtiahnutá do seba ako slimák... v hlave mal ako po*

*fláme... tajná abeceda zvukov riek...* a tak ďalej a tak ďalej.

Neistota v uchopení príbehu sa preniesla aj do logických lapsusov, keď hlavný hrdina prinúti manželku aby nechala zamestnanie a ostala v domácnosti a o stranu ďalej sa dozvieme, že naši hrdinovia žijú z dvoch platov.

Trochu lepšie obstál postarší colný deklarant z poviedky *Casanova po dvadsiatich rokoch*, ale aj tu si autor pomáhal konštrukciami stáby z „ľudského príbehu“ uverejneného vo vysokonákladovom časopise pre ženy. Ešte že to napokon dokázal vybalansovať otvorenou pointou.

Avšak keď sa v druhej časti knihy držal svojho „autorského ega“, ponúkol čitateľovi niekoľko výborne zvládnutých príbehov. *Brloh* je koncentrovaný, nepatetický pohľad na narkomanskú societu bez snahy zbytočne čitateľa šokovať, *Amazonia* s malými výkyvmi v kvalite prináša v dobrom zmysle slova žánrový obraz o komplikovanosti komunikácie a o hľadaní možného vzťahu, no a poviedka *Ten cudzí muž* je rozšantenou anekdotkou o mysterióznej zámene autora s diablom.

Mimochodom, práve posledne menovaná poviedka by mohla niektorým „hľadačom súvislostí“ aspoň trochu saturovať sklamanie nad nedostatkom „barbarskosti“ u jedného z kmeňových príslušníkov tejto generácie. Má vtip, príslušnú dávku „erotického dusna“ a autor sa tu pekne pohráva s postupmi „poklesnutej prozaickej lektúry“.

V poslednom čase sa vplyvom globálneho otepľovania zistili viaceré anomálie pri sťahovaní vtákov. Oproti tomu sa Vtáci, pardon, poviedky v knihe Andrijana Turana *Sťahovanie vtákov* pohybujú po tradičných trasách. Jedno je z tejto knihy viac než zrejme. Ukazuje dva smery, ktorými sa môže autor v budúcnosti vybrať a jeden smer,

## OBRAZY V POHYBE

**KATARÍNA RUSNÁKOVÁ:**

**V TOKU POHYBLIVÝCH OBRAZOV. (Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry)**

*Afád press, Bratislava 2005*

Súčasnité umenie, počnúc už 60-tymi rokmi 20. storočia, zaznamenáva silný boom tzv. nových médií (digitálnych či elektronických), ktoré obohatili tradičný, umelecký proces o ďalší rozmer. Technoló-

gia a technické postupy sa stali nielen súčasťou tvorby umeleckých diel, ale tvorili aj jej podstatu. Pôvodný umelecký problém prekryvania hraníc medzi maľbou a slovom, sochou, hudbou či ar-

chitektúrou bol doplnený o syntézu umenia a vedy či skôr techniky. Diela nových médií hybridne spájajú postupy rôznych umeleckých druhov, dopĺňajúc ich pritom o výtvarné novodobých komunikačných a informačných technológií. Hoci korene nových médií siahajú už do obdobia raných avantgárd, konkrétne do futurizmu, s novými premisami týkajúcimi sa jednak pohybu, ale i podstaty umeleckých diel prišiel hlavne dadaista Marcel Duchamp vytvorením prvých ready-made, čiže sériovo vyrábaných produktov, ktoré jednoducho umiestnil do galérií a múzeí. Tie zmenou priestoru zmenili aj svoju funkciu, hodnotu, ale predovšetkým tu bol uprednostnený komerčný proces výroby pred ručne vyrobenými dielami. Po Duchampovi nasledovalo množstvo progresívnych umelcov raziacich netradičné umelecké postupy, založené najmä na technických výtvarných. Začal sa rozvíjať film, hlavne ten experimentálny, videoumenie multimediálneho kórejskeho umelca Nam June Paika. Obidve umelecké formy sú dôkazom zotretia hraníc medzi umeleckými druhmi a žánrami, no zároveň sú aj predzvesťou videoinštalácií a videoprojekcií, ktoré v istom umeleckom období potlačili do úzadia historicky, ale i ideovo tak silný umelecký druh akým je maľba.

Už v 30-tych rokoch 20. storočia nemecký spisovateľ Walter Benjamin v eseji *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* (1936) nastolil dovtedy pre teóriu umenia nepoznaný pojem, a to technická reprodukovateľnosť. Tá sa vyznačovala predovšetkým stratou aury umeleckého diela, charakterizovanou spojením TU a TERAZ, no zároveň bola schopná niesť so sebou množstvo pozitív, a to najmä možnosť preniesť umelecké dielo z galérií do súkromia našich domov a tiež umožňovala variabilné narábanie s nimi. Hoci esej v období vzniku nezarezovala dostatočne silným ohlasom, opätovné oživenie nastalo v 60-tych rokoch, aj napríklad prostredníctvom tvorby Andyho Warhola, ktorý svojou „sériovou“ tvorbou poprel akúkoľvek existenciu umeleckých protikladov, či už

vo vzťahu umenie – ne-umenie, vysoké a nízke umenie, umenie a komercia. Jeho diela vytvorené prostredníctvom sieťotlačne mali obrovský význam pre ďalšie multimediálne umenie.

Hybridné umenie (akým digitálne či elektronické médiá nesporne sú), si vyžadovali od teoretikov médií zaujať k problematike určitý postoj, či dokonca pomenovanie. V teórii umenia dlhé obdobie dominoval pojem „otvorené umelecké dielo“ od Umberta Eca. Ten síce hovoril o interpretačnej otvorenosti diela, ale vzťahoval sa na diela fyzicky stabilné, hmatateľné, preto nemohol obsiahnuť aj digitálne umenia charakterizované pohyblivosťou, nestálosťou a dynamikou. Až v posledných rokoch, v čase rozmáhajúceho sa internetu, Söke Dinkla v štúdiu *The Art of Narrative – Towards the Flating Work of Art* zavádza nový pojem – „plávajúce umelecké dielo“ týkajúce sa najmä diel nových médií od 80-tych rokov 20. storočia. Jeho jedinečnosť spočíva vo svojom znovu vytváraní pri každej novej percepcii. Tento názor S. Dinkla sa formoval aj pod vplyvom filozofov D. Deleuza a F. Gauthariho a ich teórie rizóm, čiže nelineárneho, hypertextového rozvíjania príbehu.

Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry *V toku pohyblivých obrazov*, ktorú zostavila Katarína Rusnáková, ponúka súbor textov teoretikov umenia a médií preložených prevažne z angličtiny s vlastnou úvodnou štúdiou. Vzhľadom nato, že väčšina štúdií pochádza z obdobia posledných rokov, ich charakter i obsah je ovplyvnený najmodernejším komunikačným prostriedkom, internetom. Téma štúdií je rôznorodá, od estetiky elektronických médií cez problém genderovej identity až po dejiny webového filmu. Veľkým prínosom je najmä štúdiu samotnej autorky, ktorá do kontextu svetových dejín elektronických médií zapojila aj významných predstaviteľov slovenského a českého digitálneho umenia, ktoré je v našom kontexte dejín a teórie mediálneho umenia ojedinelým javom.

## VZBURA DAVOV NA SLOVENSKÝ SPÔSOB

Nedá sa vylúčiť, že kým toto číslo Romboidu uzrie svetlo sveta, sympatie k vládnucim politickým stranám, presnejšie k najsilnejšej z nich, zlomia ďalšie rekordy. Ako každý výskum verejnej mienky, aj onen z dielne Ústavu verejnej mienky (január 2007), ktorý vládnej partaji nadelil 47 percent sympatií, je v prvom pláne skôr prejavom povestnej vzbury davov, ktorá s istým oneskorením až teraz k nám priplávala, než skutočných pozitívnych emócií. Nech sa taký výskum tvári akokoľvek sofistikovane a vie sa legitimovať svetovo uznávanou použitou metodikou, je predovšetkým výsledkom toho, ako ducha konkrétneho spoločenstva vnímajú „široké masy“. Podľa učiteľov historického materializmu bolo treba „naplniť oprávnené požiadavky ľudových mäs“. To nám roky vtíkali do hlavy, takže nečudujme sa ani dnes podobným ideám, výskumom a ich výsledkom. Hoci namiesto naplnenia potrieb zbavili človeka základých ľudských práv, ich tristné dedičstvo sa na škodu potuluje po svete, znehodnocuje demokraciu, menovite v postkomunistických krajinách. Kolektivistické ideológie majú na svedomí milióny obetí Stalinovho budovania „beztriednej spoločnosti“. Podobne ako Hitlerova vízia budovania „tretej ríše“.

Pomenovanie fenoménu vzbury davov pochádza od španielskeho filozofa, estetika a esejistu José Ortegu y Gasset (1883 – 1955). Za príčinu vzbury davov v rovnomennej knihe esejí z roku 1930 považuje vstrebávanie celého človeka politikou. Politika podľa neho zbavuje človeka intimity, a integrálne spolitizovanie individua je jednou z metód, aké sa používajú na socializáciu človeka. S mierou socializácie stúpa aj možnosť manipulácie, zneužívania občianskeho hlasu na získanie moci. Ortega vo *Vzbure davov* rozoznáva človeka vybraného a davového, avšak výslovne odmieta elitárstvo. Rozdelenie spoločnosti na davy a menšiny vybraných nie je rozdelením na sociálne triedy, nekrýje sa s hierarchizáciou na nižšie a vyššie triedy. Vnútri každej sociálnej triedy je aj dav, aj elitná menšina. Vybraný človek vie, že k právam patria povinnosti a žiada od seba viac, než iní. Kým davový človek od seba nevyžaduje nič, iba sa nesie s prúdom, vehementne bojuje za svoje práva, ale nie je si vedomý svojich povinností, odmieta ich. Cení si mať pred byť, lebo bytie sa mu zdá zadarmo.

Verejnoprávna relácia STV *Pod lampou* Štefana Hríba a spolutvorcov u nás novej publicistiky sa usilovala o človeka vybraného v Ortegovom zmysle slova. Čo sa jej podarilo nedá sa vyjadriť trápnyimi štatistikami, koľko hostí zastupovalo záujmy ktorej politickej strany. Tých stodevätnásť večerov so Štefanom Hríbom rehabilitovalo u nás programovo zosmiešnený a degradovaný pojem celebrita. Pre kultúru občana na Slovensku sa urobilo *Pod lampou* viac než v ktoromkoľvek divadle či na koncerte, v knihe. Nemuseli sme so všetkými názormi a spôsobmi hostí ani samotného moderátora súhlasiť, ale vedeli sme, že sa oplatí venovať im čas aj pozornosť až do noci. Škoda, že napokon Hríb podľahol niečomu ako presila moci a spravil to, čo sa čaká od človeka davového. Nazdávam sa, že predčasné ukončenie relácie a odchod spreď kamery nebol prejavom pokornej služby pravde. Musel vedieť, že taká služba pod riaditeľovaním Richarda Rybníčka, ktorý pri prepúšťaní tisíc dvesto ľudí hlava-nehlava zničil všetky štruktúry pôvodnej televíznej tvorby (dal im

definitívnu ranu z milosti), a pritom ako riaditeľ rozdal obrovské sumy kdekomu, je nemožná, a teda aj v rozpore s jeho mravným postojom. Keď toto strpel predošlému vedeniu, aby mohol sprostredkovať myšlienky, na ktorých mu záleží, bolo by bývalo vierohodné a presvedčivé, keby sa bol snažil pokračovať, až kým sa dá. Teda keby mu bolo viac záležalo na divákovi, ako na vlastnej prestíži.

**Miloslava Kodoňová**

## **TERORIZMUS PO NAŠOM**

Každý spisovateľ pravidelne odpovedá na notoricky známu otázku, vraj, čo si v literárnom diele vymyslel, a čo sú jeho vlastné zážitky. To, čo vyzerá veľmi dôveryhodne, ako autobiografický materiál, je často v skutočnosti vymyslené, oproti tomu na pohľad bizarné veci sa reálne odohrali. V prípade mojej poviedky *Prázdniny na orbite* je takýmto autobiografickým materiálom zmienka hrdinu, že mu bujará miestna smotánka vysvecuje do okien laserom, ale on si stiahne roletu a nič si z toho nerobí.

Niečo podobné sa naozaj stalo v jeden nedeľný jesenný večer – bolo ešte pomerne teplo, pretože sme boli až do desiatej vonku, v záhrade. Odrazu sa na obzore zjavilo zelené laserové svetlo. Jeho lúče vytvárali rôzne obrazce, až to vyzeralo, že ide o súčasť akéhosi kultúrneho programu, o ktorom sme sa čírou náhodou nedozvedeli. So synom sme vybehli na ulicu, odkiaľ bol lepší výhľad na kopec oproti – na jeho vrchole svietiace reflektory auta prezrádzali, že si tam ktosi neznámy rozbalil čudernú aparatúru s lúčom, ktorý dosvieti desiatky kilometrov ďaleko. Naozaj, bol oveľa silnejší, než lúče, ktoré poznáme z bratislavskej pešej zóny alebo z rockových koncertov. Tu zamieril na bratislavské letisko, inokedy do polí za mestom, alebo do vrchov – odrazu, našťastie vo chvíli, keď sme sa otočili chrbtom a zamierili domov, odrazil sa zväzok zelených lúčov od bielej steny hneď vedľa nás. Akoby do laserového dela niekto iba tak drgol. V tej chvíli bolo jasné, že nejde o žiadnu organizovanú udalosť v réžii profesionála, ale zvrhlú zábavu kohosi neznámeho. Už nepriamy odraz svetla bol oslepujúci! Hrôza pomyslieť, čo by sa stalo, keby nám anonymný chrlič fotónov svojou zbraňou zasvietil rovno do očí, k čomu chýbali tak nanajvýš dva metre. Zelený terč sa v tej chvíli nezbedne pohyboval po meste, svietil ľuďom do okien, a potom sa rozbehol po širšej krajine a k neďalekému bratislavskému letisku. Čo keby, hoci aj dočasne, oslepil vodiča alebo pilota? Nebolo to vôbec nepravdepodobné... Zodvihol som telefón a oznámil čudnú udalosť na políciu. Aj s vysvetlením, že hoci niekto „iba svieti“, je to nebezpečná zábava, navyše trvá už hodinu. Službukonajúci policajt videl divoko tancujúci zväzok laserového svetla aj na vlastné oči, bol teda aspoň trochu „v obraze“ – vraj na miesto pošlú hliadku. Po ďalšej pol hodine takmer dvojhodinový svetelný „performans“ ustal. Bol som zvedavý, či sa tak stalo na podnet polície, ako som sa však dozvedel, policajti „nikoho nenašli“. Nikoho so svetlom, ktoré bolo vidno široko ďaleko a rovnako jasný bol jeho zdroj.

Dlho som premýšľal nad tým, či išlo len o moju precitlivenosť, ak sa mi zdá byť neprípustné, aby niekto z výšky kopca a svojej pozície ohrozoval svoje okolie zábavou, dôsledky ktorej môžu byť katastrofálne. Ale veď čo iné robia napríklad majitelia zábavnej pyrotechniky vrhajúc svoje petardy z balkónov na chodníky, ktoré brázdia mamičky s kočíkmi? Takáto súčasná slovenská forma terorizmu síce svojmu okoliu nehrozí takými vážnymi dôsledkami, ako atentátnici s opaskami z plastickej trhaviny. Na druhej strane však nemá ani nijaký vážny cieľ ani ideu. Konáme zlo, lebo sa nám chce. Pretože môžeme. Pretože, ak konáme zlo, ostane nepotrestané.

Práve tento argument sa v prípade novodobých teroristov zo slobodných a demokratických krajín dvadsiateho prvého storočia, javí ako kľúčový. Možno v nich ani nie je prvotná túžba niekomu škodiť. Problém spočíva skôr v tom, že svoje okolie nevnímajú, neberú ho do úvahy.

Majiteľ laserového dela, ktorý si chcel možno len spestriť narodeninovú party – a ktorý isto nie je chudobný, veď podobné zariadenie aj s mobilným zdrojom elektriny nie je banálna záležitosť – jednoducho vôbec nemyslel na fakt, že by mohol niekomu dočasne alebo i natrvalo poškodiť zrak. Rovnako, ako to netuší vodič škodovky, ktorý prefrčí cez ostrovček autobusového nástupišťa, pretože nedokáže prejsť desať metrov navyše po riadnej ceste. Pravdaže, je osem hodín večer a na zastávke nik nestojí, netreba byť útlacitný. Ibaže mentalita človeka, ktorý neváha porušiť pravidlá hry kvôli zanedbateľnému profиту, je nevyspytateľná a nebezpečná. Aké formy terorizmu ešte bude považovať za dobrý nápad? Koľko ľudí ohrozí, ak si zo starej škodovky presadne do luxusného tereňáku a takisto bude ignorovať predpisy? Možno robí čašníka a pľuje ľuďom do jedla. Možno práve on za tmy strieľa z pištole do dopravných značiek. Možno obchoduje s drogami. Možno rozpúšťa ľudí v kyseline. A možno len tak vypisuje agresívne a podlé maily alebo reakcie na články v novinách, ktovie. Veď môže, nik ho za to nepotrestá! A má toľko možností a príležitostí. Ak už pre nič iné, tak len z čirej sebastrednosti, aby sme zacitovali termín klasika Augustína Mariána Húska.

Súčasná mladá generácia vyrastá práve v osídlach tejto životnej filozofie – ty si ty, si stredom sveta, centrom vesmíru. Nik ti nemôže rozkazovať, nik ti nemôže siahať na to, čo je tvoje. Žiadne pravidlá ťa nemajú čo zväzovať. Tak velí šoubiznis, tak vravia hip-hopové videoklipy, tak učia reklamy. Ty a tvoj telefón. Ty a tvoj dezodorant. Ty a tvoja čokoládová tyčinka.

Výchova k solidarite, či aspoň k elementárnej schopnosti brať iných ľudí do úvahy, je dnes outsiderskou záležitosťou. Prežívam to napokon denne cestou do práce a späť, väčšinou v komunite ľudí s nízkym vekovým priemerom, ktorí tvoria osadenstvo plného medzimestského autobusu. Je celkom bežné, že si jedinec – on a jeho čokoládová tyčinka a jeho empétrojka a jeho hip-hop – vyhradí obe miesta na sedenie a len pod nátlakom k sebe pustí spolucestujúceho. A takisto jedinca nenapadne uvoľniť svoje miesto niekomu, kto už nevládze stáť. Ak starý pán s palicou poprosí, mladík, gymnazista, bez rečí vstane – ale vlastná hlava ho k podobnému nápadu neprivedie.

Pravda, človek niekde získa akési vedomie a povedomie o tom, že sa nemá sedieť na dvoch sedadlách (vraj ani na dvoch stoličkách), pľuť ani šťať do jedla, púšťať pitbullov na detskom ihrisku, nech si zahryznú, alebo aspoň vykonajú svoje potreby (aspoň pieskové bábky lepšie držia pohromade) a že cudzím ľuďom neslobodno svietiť laserom do oblokov, ani keď máme dobrú náladu a veľa peňazí. Že autom sa nejazdí po chodníkoch, ani sa tam neparkuje. Že sa nemá kradnúť a zbíjať. Zdrojom tohto poznania, schopnosti brať iných ľudí okrem seba do úvahy, je kultúra. Áno, to je ten rezort, na ktorý je stále menej peňazí, na ktorom sa šetrí, keď treba rozdávať peniaze dôchodcom a obetiam vlastných finančných špekulácii. Tu niekde sa začína neúspešný boj proti terorizmu.

Tlačová agentúra vydala dve správy. V prvej popisuje kuriózný prípad muža, ktorý ukradol v obchode sladkosti za 200 korún a vonku svoje ulúpené čokoládky porozdával. Vraj mu hrozia dva roky väzenia. Ďalšia správa konštatuje, že proces s mužmi, ktorí sú obvinení z chladnokrvnej nájomnej vraždy, sa opäť odkladá, pretože sa ktosi kľúčový nedostavil... Prípad sa vlečie päť rokov, obvinení sú stíhaní na slobode.

**Márius Kopcsay**

jednou vetou o výstavnom živote v Bratislave ako i na Slovensku

### • **PREMENENIE - VÍNA NA KRV - MATÚŠA LÁNYIHO...**

- *Organizátor:* Galéria SPACE (space@priestor.org)
- *Miesto a čas konania:* SPACE Projects (Residency Lab Store) Lazaretská 9,
- Bratislava, od 19. 1. do 11. 2. 2007 (streda – sobota 13.00 do 18.00)

Galéria SPACE (zameraná na inovatívne a experimentálne tendencie súčasného umenia) po mimoriadnom úspechu Vianočného Bazáru vystavila prvou samostatnou výstavou Matúša Lányiho (diplomanta profesora Rudolfa Sikoru na Fakulte Umenia Technickej univerzity v Košiciach) vo svojich „poklesnutých“ prízemných priestoroch návštevníkov vernisáže najprv Lányiho originálnym maliarskym transformáciám a manipuláciám diel slovenského moderného výtvarného umenia – sakrálnych a popových ikon – (a to známke Martina Benku z obdobia Slovenského štátu – s postavou Junáka s kuklou na hlave; portrétu Ufónky – od Ludovíta Fullu; preletu stíhacích bombardérov nad mávajúcimi dievčencami z Lúčnice – tancujúcim pod Benkovými Tatrami; sladkému Ježišovi – odhaľujúcemu symbol Supermana na mieste svojho nepoškvrneného srdca a Supermanovi – načatému na mieste svojho jedinečného S nepoškvrneného žiariacim srdcom Ježišovým), aby potom svojich návštevníkov vyhnala Panenkou Máriou, (ktorá na obrazovke síce „polosuterénnej“, ale zato suverénnej videoprojekcie prelietala ponad tým našim Slovenskom sľaby modliaca sa raketa s plochou dráhou vzletu) od týchto sakrálnych a popkultúrnych „idolov“, ktoré – presunuté do cudzieho kontextu a zbavené svojej jedinečnosti – (pričom si každý z nich usiloval zachovať svoju silu a svoj výraz) sa silou mocou snažili preberať aj to pozitívne od „svojho súpera“, aby vo svojich „povýšených“ prízemných priestoroch vystavila návštevníkov výstavy ešte i pokúšaníu zázrakov Lányiho cyklu transformovaných okien“ (z produkcie amerického Microsoftu), pričom tieto „okná“ hlásiace priebeh operácií vykonávaných v najrozšírenejšom používateľskom prostredí Windows – návštevníkov vonkoncom neinformovali o procese napaľovania CD, ale o vzkriesení Lazara; namiesto chybového hlásenia ich upozorňovali na to, že Peter zapiera Ježiša a miesto preformátovania disku im (sic) v počítači menili krv na víno...; a to všetko všetko v médiu maľby dôsledne kopírujúcej grafický vizuál grafického prostredia, na ktoré sú tak dôverne (a celkom bezelstne) navyknutí...

*(Podľa katalógu kurátora výstavy Juraj Čarného voľne popravil MK – viac informácií, obrázky, CV autora a vernisážový príhovor – [www.priestor.org](http://www.priestor.org), resp. [Juraj.Carny@crazycurators.org](mailto:Juraj.Carny@crazycurators.org))*

- **PAVOL MACHO – FARBY SKLA A MESIAC NA ČERVENO**

- výstava maliieb na skle a prezentácia maliarovej zbierky básní
- *Organizátor:* Kaviareň Ex-Libris (Dom fotografie) v Bratislave
- *Miesto a čas konania:* Galéria kaviarne Ex-Libris, Prepoštská ulica,
- Bratislava od 11. 1. do 27. 1. 2007.

ako spitá vrana / ktorá si nevie spomenúť / skúša / kikírikať / kotkodákať / a napokon kráča domov pešo / pešo idem domov / triezvy / rozbabraný / nepresvedčený / aj preto ešte živý / nebazírujem na teóriách / nebuntoším ideálmi / sám / so svojim malým / dôvodom / – úryvok z básne o anjeloch.

Dvojdomy autor si môže pomedzi písanie ešte tak prinajlepšom i kresliť a popri kreslení tak možno ešte prinajhoršom písať, mohol by celkom nedvojzmyselne predpokladať jednodomy autor až pokiaľ mu v istej chvíli zapísania sa nezačne vznikať na sietnici oka obraz hodný zachytenia a pri jeho zachytávaní mu nezačnú v pamäti znieť slová textu rovnako hodné zaznamenania, takže už ako dvojdomy autor nevyhnutne prelietava od jedného ku druhému dovtedy, kým nemá pomaľované všetky okná knihy a popísané všetky strany obrazu, ktoré s istou bázňou aj (knihu ako obrazy a obrazy ako knihu) vystaví..., alebo inými slovami farbami – kto mi to neustále nahovára / že existuje jedna ostrá čiara / ktorá ma vpustí / prežívať večný pokoj? / ...

- **JAROSLAV ŠTULLER – INDIÁNSKE LETO (OBRAZY A KERAMIKA)**

- *Organizátor:* Kníhkupectvo Karmelitánov v Bratislave
- *Miesto a čas konania:* Galéria kníhkupectva Karmelitánov, Medená 17, Bratislava,
- od 8. 1. do 13. 2. 2007

Zatiaľ čo básnik a výtvarný kritik Jiří Olič vo svojej správe z katalógu ku výstave obrazov a keramiky Jara Štullera podozrieva z toho, že v jeho výtvarných kreáciách „co je pravé, je nezařaditelné (a naopak)“ a jedným dychom mu priťahuje: „Jaro Štuller je jednou z výjimek ... už tím, že je nezařaditelný a také proto je nezařaditelný, proto že jeho dílo se neustále vyvíjí a to nepředvídatelně, a ačkoliv jeho autor se pohybuje spíše na okraji výtvarného dění, ve skutečnosti spíše centruje, ustanovuje střed a vytváří rovnováhu různosti, která je blahodárná“ a to dokonca až takto: „Jaro Štuller maloval divoce ešte pred „divokými“ a kdyby si kunsthistorik dal tu práci, našel by v jeho obrazech nejeden „postmoderní“ citát a našel by tam také groteskní souběh námětů, nesouvisejících, expresi skutečně expresivní a postexpressionismus opravdu pozdní, ale ne tak pozdní, aby přišel s křížkem po funuse“; my tam prítomní (výstavu slávnostne otvoril Oleg Pastier, – báseň – za všetkým... predniesol dolu podpísaný MK, blues – sprevádzajúc sa na gitare spieval a hral Ján Litecký-Šveda) a hostia vernisáže výstavy, môžeme azda iba závidieť autorovi farebnosť a silu výrazu fantázie, ktorú si kúsok po kúsok rozoberú a odnesú domov noví majitelia obrazov a plastík Jara Štullera, zatiaľ čo tí menej pohotoví sa môžu akurát tešiť (a tak už i chystať) na jeho ďalšiu výstavu)...

- **ZBERATEĽSKÁ VÁŠEŇ – SLOVENSKÉ VÝTVARNÉ UMENIE 1957 – 1970**

- 92 diel od 38 žijúcich i už nežijúcich slovenských autorov zo zbierok 24 súkromných
- zberateľov (Barčík, Baron, Čunderlík, Fila, Jakoby, Klíma, Koller, Kompánek, Krivoš,



- Mlynarčík, Ovčáček, Sikora, Želibská, ...)
- Poistná hodnota vystavených diel: 30 miliónov Sk.
- *Organizátor*: Galéria mesta Bratislavy
- *Miesto a čas konania*: Mirbachov palác, Františkánske nám. 11 Bratislava,
- od 24. 1. do 15. 4. 2007

Výstava predstavujúca iba autorsky nepochybniteľné diela (a súčasne autorské vrcholy) žiakov Hložníka, Matejku, Mudrocha a Kostku, hlavných školiteľov tejto výtvarnej vlny 60. rokov (zlatého veku moderného výtvarného umenia na Slovensku), ktorej kvalitatívny vzostup zaznamenala svojho času i západná Európa, je to výstava plná prekvapivých objavov diel slovenských maliarov v súkromných zbierkach (a čo sa prípravy týka, zatiaľ najnáročnejšia výstava zo súkromných zbierok v Bratislave, s pokračovaním na zámku Hluboká v Čechách) a je aj „neo“konštruktívnym a „post“pozitívnym potvrdením zberateľskej ctíziadosti a pýchy majiteľov vystavených diel, keďže jej zostavovatelia sa nestretli ani raz s odmietnutím so strany zberateľov a zberatelia týmto činom zase raz pomohli (rovnako ako za totality) častokrát nefiguratívnej odmietanej slovenskej avantgarde a jej dielam zo 60. rokov...; akože do výstavy nezaradené diela v nijakom prípade neurgovali sami výtvarníci, ale len a len samotní zberatelia.

(Z tlačovej konferencie s PhDr. Ivanom Jančárom, kurátorom výstavy a spoluautorom konceptu výstavy i katalógu a jej manažérom Jánom Kukalom)

- 
- **SÁM ◀ PROTI SEBE**
- *Námet*: Richard Krivda a Martin Hanzlíček; *scenár*: Martin Hanzlíček; *dramaturgia*: Alois Ditrich; *vedúca produkcie*: Romana Vargová; *producenti*: Ivan Janovský a Dagmar Malinovská; *hudba*: Oldřich Veselý; *zvuk*: Peter Heriban; *strih*: Ľuba Ďurkovičová; *kamera*: Richard Krivda; *réžia*: Martin Hanzlíček
- © 2006 Slovenská televízia [www.stv.sk](http://www.stv.sk)
- (najskôr roky rokúce a potom ešte celý rokúci rok vznikajúci 57 minútový DHV dokument
- o 192 cm vysokom tichom introvertovi, výtvarníkovi, učiteľovi, evolucionárovi i revolucionárovi Rudovi Sikorovi) alebo
- „malý kameraman“ verzus veľký Sikora

### Čo diváci na obrazovke (nikdy) nemôžu uvidieť

- 1 ako Rudo Sikora (3. 1. 2006 v byte na Žižkove v Prahe) hučí do režiséra nad stohmi tak nástojčivo popísaného, že až pokresleného papiera pri čudnom Müller-Thurgau o tom, čo predstavuje, až dotedy, kým režisér nenadobudne presvedčenie, že film o Rudovi Sikorovi sa vôbec nedá zrealizovať, ale keďže ide pôvodne o myšlienku Janka Fajnora (skvelého, už nežijúceho slovenského dokumentaristu) a Helena Musilová, kurátorka Veletržního paláca v Prahe, ako aj všetci do veci zaangażovaní a zaničení Pražania sú takí ústretoví, dochádza...
- 2 k osudovému stretnutiu (pretože ak ide o osud, je všetko osudové) v Hospodě u Houbaře (hneď oproti Veletržnímu palácu) a to k osudovému stretnutiu „se vším všudy“ teda i s nápadom i s Fernetom a pivom (akiste iba kvôli potrebnému preladeniu sa a nastaveniu optiky) a tak...
- 3 námet a scenár už predstaviteľného filmu sa dostáva do rúk producenta so schopnosťou

čítať, (čo je za totalitu, rovnako ako za demokracie, niečo celkom výnimočné) a to dokonca do rúk producenta s názorom, že: „tak režisér, ako ani jeho film, sa nesmie stať nepriateľom televízneho diváka“, nuž sa teda...

- 4 „malý kameraman“ spod klobúka môže pokúsiť zahľadiť kamerou veľkému výtvarníkovi do očí ako do osudu aj napriek klobúku a ich tak asi 40 cm (výškovému) rozdielu a v tej chvíli si musí nevyhnutne znovu spomenúť na Ela Havetu, ktorý tvrdieval, že: „filmár po desiatich rokoch odstupe vidí vo svojom diele iba samé chyby“ a začať: „filmovať najlepšie ako sa to v danej chvíli a za danej situácie dá“...

### **Čo diváci na obrazovke môžu uvidieť (vždy)...**

- 4 proces inštalácie najväčšej súbornej výstavy Ruda Sikoru v mnohodomenzionálnom časopriestore Veletržního paláca v Prahe, ktorého dlážka sa z istého hľadiska môže rovnako dobre stať i klenbou; tak ako veľký umelec videný kamerou „malého kameramana“ cez okienko ním skonštruovaného čierneho hrozivého monumentu napriek všetkému a všetkým po celý život celkom milým malým hrajúcim sa Guliverom, aby...
- 3 tento zrkadlový (skôr svetlolam ako) labyrint „in memoriam“ čiernym súknom potiahnutého Kazimíra Severinoviča Maleviča v kocke spojil do jedného celoživotného osudového zrkadlenia Sikorovým – vpred! aj červeno-bielo-čierno-stigmujúci suprematizmus, aj kríž, aj kompozíciu, aj figúru...
- 2 aj remeselníka v umelcovi Rudovi Sikorovi s umelcom v remeselníkovi Rudovi Sikorovi aj vektory zrodzenia smerovania a smrti (hviezdičku, šípku a krížik) so živým výkričníkom – vlastnými rukami pečiatkujúcim RudoSikorom...
- 1 aj (pod jeho pátravým zrakom) len a len zo seba sa vyvíjajúcimi dielami žiakov na jeho novom pôsobisku v Košiciach; rovnako ako počas inštalácie o šírku štetca pred kamerou škriepiacimi sa manželmi Sikorovými, ktorí si na koniec predpremiéry (rozhodne aspoň jeden z nich) už ani nevedia spomenúť, kedy že to a prečo že to bolo...

*Z predpremiéry v kine Tatra na Nám. 1. mája v Bratislave 24. 1. 2007.*

**Marián Kubica**

Spontánny potlesk po predpremiére v hľadisku zaplneného kina Tatra trval dobrých ... minút...

## ODMIETAŤ, POPIERAŤ, VYVRACAŤ?

Na prvé počutie by človek povedal, že takto stavať otázku nedáva zmysel – každé sloveso má svoj význam a tie významy sa nekryjú. Oľga Baková v rozhovore z Washingtonu hlási: „Robert Gates v kongrese otvorene konštatoval, že USA vojnu v Iraku prehrávajú, čo prezident Bush tvrdohlavo **popiera**, rovnako ako naďalej **odmieta** dialóg s Damaškom a Washingtonom.“ (Rádio Slovensko, 6. 12. 06.)

Tesné susedstvo oboch slovies demonštruje rozdiel – prezident Bush **popiera**, čiže tvrdí, že to nie je pravda, a **odmieta** dialóg, čiže ho nechce, neprijíma, nesúhlasí, aby ho nadviazali.

Keď sa však lepšie započúvame či začítame, v akých kontextoch sa obe slovesá vyskytujú, zistíme, že sa čoraz bežnejšie zamieňajú, akoby boli synonymá. Príznačné je však, že sa zamieňajú jednosmerne. Tu niekoľko ukážok, ako sa na nás každodenne hrnú:

„Moskva akúkoľvek účasť na vražde Litvinenka **odmieta**“ (Rádio Slovensko, 1. 12. 06). „Je verejným tajomstvom, že FIDESZ má prepojenie na... krajne pravicové skupiny, hoci to **odmieta**“. (Mosty, 23/06, s. 11.)

„Irán **odmieta**, že chce použiť jadrovú energiu na vojenské účely“ (Rádio Slovensko, 2. 12. 06).

Kontext ukazuje do absurda – Moskve účasť na vražde predsa nik neponúkal, a FIDESZU nežiadúce prepojenie tiež nie je. A tak obvinenia **popierajú**, lebo **odmietajú**, aby im niekto prišival za golier čosi, o čo nestoja (a čo im zatiaľ nik nedokázal).

**Odmietame** zodpovednosť, návrh či ponuku (Mario Puzo asi ako prvý opísal ponuku, ktorú **nemožno odmietnuť**). **Popierame** obvinenia, aspoň pokiaľ sa nám nedokáže. A keď nás prípadne pristihnú a usvedčia, už nepopierame, ale **zapierame**. (Miroslav Plzák vo svojich inštrukciách pre situácie in flagranti odporúča **zatíkať, zatíkať**. Vlastne tým iba prezlieka do modernej dikcie dávny vtíp: Tak ty veríš viac svojim očiam ako mne?)

Inokedy si ale nemôžeme byť takto na čistom. „On však akúkoľvek politickú príslušnosť **odmieta**,“ tvrdilo Rádio Slovensko 21. 11. 06 o slovenskom nominantovi na funkciu. Z kontextu bolo jasné, že nejde o situáciu, keď niekomu členstvo v strane ponúkajú a on odmieta, ale o situáciu, keď nominant **popiera**, že by bol **politickým** nominantom. Formulácia je teda jednoznačne dvojnásobná. Rovnako ako správa o existencii izraelských jadrových zbraní, že hovorkyňa izraelského premiéra „toto tvrdenie **odmieta**“. Ani tu totiž nie je jasné, či tvrdenie **popiera** ako nepravdivé, alebo či **odmieta**, aby sa taká nehoráznosť tvrdila. Slovom, oddávna vžitú **popieranie**, ktoré má presný význam, sa prezlieka do **odmietania**, najskôr pod vplyvom angličtiny, a mení sa na kliše či floskulu. Pokračovanie citovanej správy nastoľuje aj ďalšiu z neobhájiteľných floskúl: „Oficiálne však Izrael tieto domnienky ani nepotvrdil, ani **nevyvrátil**.“ Ak chceme niečo vyvrátiť, musíme vyukovať s dôkazmi. Nič také Izrael nezamýšľa, čiže nič nevyvracia, on jednoducho **popiera**. Popierať sa dá bez dôkazov, a zapierať aj proti nim. Dá sa aj **upierať**, napr. práva, ale okolo toho sa v jazyku problémy zatiaľ nehromadia – na rozdiel od reality, kde sa toho upiera až-až...

Nedá mi nepripomenúť dávnu právnickú diferenciáciu, s ktorou som sa za vojny vo väzení stretol pri druhostupňovom rozsudku. Justícia farskej republiky niektoré body odvolania **odmietla** (čiže kvalifikovala ako irelevantné alebo neprijateľné, a teda sa nimi nebude zapodievať), iné **zamietla** (čiže ohodnotila ako neopodstatnené). Právna terminológia to akiste diferencuje aj dnes. Novinárska handrbulčina také jemnosti ani neodmieta, ani nezamieta, ani nevyvracia, ba ani neupiera. Jednoducho ich neberie na vedomie...

## CHYBOVOSŤ A REDUNDANCIA

Nejeden spisovateľ aj kritik už postulovali, že v dokonalom diele musí každé slovo sedieť, nedá sa ním hnúť a ak sa ním pohne, dielo utrpí či nebodaj sa zrúti. A najmä – ani jedno slovo nesmie byť zbytočné. Ako každý ideál, aj toto ostáva postulátom či cieľom, ktorý v plnosti nikdy nik nedosiahne. Ani o **Knihe kníh**, kde sa Mesiášovi vkladá do úst, že nebo a zem sa pomínú, ale jeho slová sa nepomínú, to celkom neplatí. Nevie, ako v origináli, ale stačí si pozrieť, ako sa preklady dobrušujú a teda menia v snahe dospieť k čo najadekvátnejšej interpretácii, ktorá svojej súčasnosti najlepšie zodpovie. Ktorá je však tá najadekvátnejšia, s ktorou by sa už nedalo a nesmelo hýbať?

Národ tóry, ktorému unikátne vedomie continuity, založené na úcte k slovu, umožnilo pretrvať tisícročia, tiež už nedrží slovo tak vo vážnosti, pokiaľ nejde o posvätné texty. Česko-izraelská spisovateľka Ruth Bondyová vo svojej mnohohrannej autobiografickej reflexii *Viac šťastia než rozumu*, nabitej zmyslom pre humor, paradox a aforizmus, spomína, ako roku 1991 preložila do hebrejčiny knihu esejí Václava Havla. Keď jej potom prezident pri recepcii za preklad ďakoval, kniha bola taká čerstvá, že ona ju ešte v rukách nemala. Keď sa k nej na druhý deň dostala, zistila, že v českom názve *Na počátku bylo slovo* sa v štyroch slovách pretŕčajú tri chyby. „A tato jediná slova si Havel mohl přečíst. Chtělo se mi umřít. Ale zůstala jsem naživu.“

Moja skúsenosť tú Bondyovej prekonáva. V osvedčení, ktorým Jad Vašem oznamuje zápis mojej matky na listinu *Spravodliví medzi národmi*, je meno uvedené správne. Na príslušnej medaile však Martu transformovali na Máriu a dokopy sú vo dvoch slovách tri chyby. Umrieť sa mi nechcelo, ale na žiadosť o opravu som sa reakcie nedočkal...

Keď sa teda postulát dokonalosti a koncízности nedarí ustrážiť ani v inštitucionálnej rovine, kde ide len o pár slov, na ktorých však záleží, čo čakať na ploche rozsiahlejších útvarov, či už prozaických alebo publicistických, kde podiel slovnej vaty na úkor relevantných, hutných, plnovýznamových slov tak narastá?

Táto redundancia z nedbajstva je však úkaz kvalitatívne iný než redundancia vznikajúca zo zaužívaných slovných skamenelín, akú sme si tu už neraz demonštrovali (č. 8/2005, 6/2006 atď.). Tento typ redundancie nie je nedbajstvo, skôr zrkadlí vplyv statickejšieho spôsobu vetnej stavby, charakteristickej pre románske a germánske jazyky, na dynamickejšiu stavbu, príznačnú pre jazyky slovanské s ich kľúčovým dôrazom na sloveso ako základný kameň vety a na jeho neuveriteľnú pružnosť v práci s predponami.

Keď sa dopyčujeme, že Etiópska armáda podnikla aj niekoľko **leteckých náletov** (Slovensko, 27. 12. 2006), berieme ten prejav štylistickej hluchoty v časovej tiesni s chápavým úškrnom. Podobné redundancie sú však bežné aj bez časového tlaku. Keď v pozoruhodnom pásme Dagmar Kinčekovej *Malone umiera* z roku 2005 (Devín, 1. 10. 06) počujeme, ako Samuel Beckett triedi „pocity... a potom ich nečakane **vyťahuje von**“, priam cítiť, ako vyrastá z predlohy, kde sa **vyťahovať** dá vyjadriť iba v podobe **ťahat' von**, kým slovenčina príslovku elegantne integruje do slovesa. Ak ju potom na predponové sloveso napriek tomu privesíme, hrešíme redundanciou, ktorá v pôvodine nebola.

Preniká to aj do krásnej literatúry, pôvodnej a najmä prekladovej. Tak v Hochelovom preklade Radičkového *Strachu* cudzinci **prikyvujú hlavami** a koňom **hlavy klesajú nadol**.

**Prikývnuť** sa ťažko dá niečím iným než hlavou, kým **kývnuť** aj inými časťami tela, a **klesať** sa tiež nedá inak než nadol. V románe nemecko-maďarskej spisovateľky Zsuzsy Bánkovej *Plavec* znie rozprávanie **malého dievčatka** v preklade Hedy Kubišovej (Devín, 27. 12. 2006) takto: Keď som **sa vrátila spať**; chcela som **odísť preč**... Či už ide o preklad z maďarčiny alebo nemčiny, derie sa na povrch pôvodina: **prísť spať, ísť preč**... Bohato diferencovaná interpretácia Zuzany Porubjakovej zatláča kostrbatosti do úzadia, keď sa však sústredíme na text, hneď sa spočuteľnia.

„Lajdáctvo je naše **zaklínacie slovo**,“ kritizuje svoj národ protagonist *Severnej steny* Dragana Velikića, srbského emigranta v nemeckom prostredí (Devín, 16. 6. 2006). Takto to znie v nemčine aj v preklade Karola Chmela. V slovenčine je to samozrejme **zaklínadlo**.

V pôvodnej próze sa zdroje diagnostikujú ťažšie, príčin môže byť viac – moja hypotéza pre ich spoločný menovateľ znie: štylistická ľahostajnosť. Nezáujem si svoje texty brúsiť a brúsiť. Mňa však nik nepresvedčí, že potmehúdsky ničivá irónia Karola D. Horvátha v poviedkach typu *Fúzy nadpráporčíka Piatera* by nevynikla lepšie, keby ju netorpédovali redundancie typu Ján **záporne pokrútil hlavou**, Ján nadšene **prikývol hlavou**...

Keď čitateľovi či poslucháčovi začnú okolo hlavy krúžiť takéto muchy, ľahko ho to prepne do psychológie študenta, ktorý namiesto aby sledoval prednášku, začne ako na postriežke sekať čiarky, koľkokrát za hodinu si profesor zarajtuje na svojom tiku, kým mu napokon neprischne ako prezývka.

To nás však už **vracia spať** (dá sa aj inam?) k evergreenom redundancie typu **vystúpiť hore, schádzať dolu, malé mestečko, malé dievčatko** či **malá krajčiročka**, ale aj slovgličtinárskym **talianskym ženám, rómskym mužom, starým ženám a starým mužom**, a samozrejme aj **ženám-prezidentkám**.

Nie vždy je to však s redundanciou konotačne také jednoznačné. **Malé dievčatko** akoby vyjadrovalo viac než iba **dievčatko**, zahŕňa väčšiu dávku nehy či rozčítania, a **stará žena** je možno o trošku menej stará než **starena**. (Len pánboh vie, ako by takýto rozdiel vyjadřila angličtina – ak je teda ten rozdiel reálny a nenamýšľam si ho.) Keď v správe z Lagosu (Slovensko, 27. 12. 2006) počujeme o stovkách **mŕtvych tiel**, je jasné, že ide o doslovizmus (**dead bodies**), čo u nás adekvátne vyjadríme **mŕtvolami**. No zároveň to vnucuje otázku, či **mŕtve telo** nie je citovo neutrálnejšie než **mŕtvola**. **Mŕtvolný pach** totiž razí intenzívnejšie než **pach mŕtvych tiel**. Ale možno ten dojem vzniká iba ako potenciálny rub nevyužívanej koncíznosti, akú slovenčina ponúka takrečeno navyše, ibaže používatelia jej ponuku hromadne ignorujú...

V rozprávkach, folklóre a detskej literatúre sa redundancie spojené so zdrobňovaním tak zaužívali, že sa vnímajú ako inherentný prvok poetizácie, lyrizácie, prípadne slzotvornosti. V ružovej knižnici či pesničkovej produkcii zasa zväčša konotujú **gýč (podaj mi rúčku maličkú...)**.

Pri takomto prístupe sa zásada **ani jedno zbytočné slovo** javí chimérou. Napokon, akokoľvek si autor, ak mu na tom záleží, svoje texty opätovne číta a brúsi, vždy znova nájde, čo škrtnúť. A keď už všetko postrádateľné vyškrtá, po čase vystúpia nové chumáčiky vaty. Ani už nehovoriac o tom, čo ex post kvalifikujú ako vatu iní.

Zápasit' s ňou je asi rovnako nádejné ako zápasit' s hlúposťou. Keby sa však aspoň zápasilo...

**Pavel Branko**

## **VARIA**

1 • Vraj kto kope jamu druhému, spadne do nej. Ľudu napadnú kadejaké hlúposti, a naivný ľud si ich uchováva ako svoju „múdrost“. Múdrost je veľký a nenápadný konzervátor hlúposti. Vo svojom dlhom požehnanom živote som vykopal veľa jám, a popadali do nich druhí, nie ja. Ani raz sa mi nepritrafilo spadnúť do jamy, ktorú som vykopal pre druhých. A nie som výnimka. Nás kopáčov jám pre druhých je preveľa. Dokonca každý, áno, každý smrteľník vykope aspoň jednu jamu pre druhého. A spadnúť do vlastnej jamy je vzácna nehoda, ani si na taký smiešny prípad nespomeniem.

2 • „Môj život je neznesiteľný,“ povedal tridsaťročný: vydržal: zniesol neznesiteľné: päťdesiatročný ešte znášal neznesiteľný život. Keby svoj život považoval za znesiteľný, musel by opovrhovať nenáročnosťou svojej existencie. Keď bude zomierať (napríklad sedemdesiatročný), zamyslí sa. Neznesiteľný život sa žije ťažko, ale ťarchu zľahčuje, že život je predsa život. Ako sa bude znášať smrť? Smrť je iste tiež neznesiteľná, hoci každý ju musí nielen zniesť, ale aj naveky znášať.

3 • Kam, prosím, smeruje cesta? Smeruje, prosím, do Viedne. Ale: neverte mi, hoci vás neklamem. Na ceste sú križovatky. Napríklad môžete odbočiť smerom do Budapešti. Alebo si zvolíte smer do Brna. Pred Brnom môžete odbočiť do Olomouca. Ak vydržíte a pôjdete smerom do Viedne, môžete vo Viedni ostať, ale môžete aj pokračovať v ceste. Kam? Prečo nie do Madridu? Prečo nie do Přeštice? Neviete, čo sú Přeštice? Ponúkajú sa vám ciele, ktoré nespoznáte. Nemáte dôvod spoznať ich, a predsa jestvujú a pre mnohých našich blížnych sú osudové. Teda: vaša otázka, kam smeruje cesta, je nezmyselná. Cesty v našom svete smerujú hocikam.

4 • Sýty hladnému neverí. Zaujímavá hypotéza. Verí sýty sýtemu? Verí hladný sýtemu? Verí hladný hladnému? Pretože som skúsený učenc, vymyslel som plán na overenie štyroch hypotéz. Zistil som: časť sýtych hladným neverí, časť verí, časť sýtych sýtym verí, časť neverí, časť hladných hladným neverí, časť verí, časť hladných sýtym verí, časť neverí. Pomery veriacich k neveriacim možno bez veľkej námahy štatisticky porovnať. Ako azda čakáte, (lebo ste skúsení praktici), rozdiely dôveryčivosti a dôveryhodnosti sýtych a hladných sú bezvýznamné. Neverte ľudovej múdrosti.

5 • Na streche budovy veľkého divadla nocovali vtáky: nie individuá, ale krdel. Ak nepokojne alebo nadšene vyleteli a krúžili nad strechou, vyletel a krúžil krdel: ako keď vám pracuje srdce, pracuje srdce a nie svalové bunky. Krdel obletel strechu a prisadol na jej členitom povrchu. Akoby sa spotrebovala jeho súhrnná energia. Vekrát som sa pohyboval v stádach. Ale aj v stáde som bol individuom: teda nedeliteľný na časti a zároveň neschopný stať sa časťou. Usilujem sa pochopiť vtáčí

krdel, ale márne. S rozpačitým nadšením pozorujem strechu, obsadenú duchom, ktorému nedôverujem: ako duchom mŕtvych.

6 • Archetyp „dobrého pastiera“ je dosť účinný. Dokonca „pastier“, (latinsky „pastor“), je titul. Ovečky sa pokojne pasú, lebo pastier po prvé zaistuje dobrú pašu a po druhé ich bráni pred vlkami. Idyllický obraz pasúceho sa stáda a starostlivého pastiera zanedbáva ukrutný zmysel pastierstva. Ovečky sú obeť. Pastier potrebuje mlieko, vlnu, mäso a kožušinu. Ovečky sú surovina. Keby mali ovečky viac rozumu, ako majú, rozutekali by sa a poskrývali v kútoch prírody, aby ich pastier nenašiel. Vlk je nebezpečný, ale pastier je nebezpečnejší ako vlk.

7 • Mudrci sa vzájomne obviňujú z rôznorodých hlúpostí, ba aj z veľmi základných hlúpostí. Opytujeme sa: ako môže múdry profesor, spisovateľ zakladateľského diela, nadšený a trpezlivý brusič myšlienok, nenapodobiteľný klenotník myšlienok, zároveň byť producent naivných, smiešnych omylov a zanedbaní? Mudrci len výnimočne vidia svoje hlúposti, ale striehnu na hlúposti svojich mudrcov-blížnych a rozkošnícky ich vyťahujú na verejné svetlo. Múdroseť nemôže byť súvislá a rovnorodá, hovorí nám Duch spoločenstva múdrych, zlomyseľný, zapáravý, ale dôležitý: lebo Pravda, ako s úžasom spoznáваме, je len zvyšok, ktorý ostáva, keď sa vychytávajú omyly a nedopatrenia a zanedbania. Ku zvyšku pribúda nová matéria, lebo múdroseť je čínorodá: poháňa mudrcov, aby mudrovali. A tak sa mudruje a mudruje, ale ostražite: mudrci strážia mudrcov a obozretne bdejú, lebo vedia, že mudrci-blíži bdejú a strážia ich.

8 • Problém naliehavo stojí pred nami: nemôžeme mu odolať. Ale: vidieť problém a nechať sa ním osloviť, dokonca zaľúbiť sa do neho, nespávať pre jeho vábivosť nie je dostačujúca podmienka riešenia: ako zaľúbenosť pre vstup do manželstva. S väčšinou problémov si nevieme poradiť. Pomaly si zvykáme. Problém stojí pred nami, ale pôsobí menej: jeho vábivosť sa znižuje. A čas, ktorý znižuje vrcholy hôr, z kameňov robí piesok, z problémov robí malé vyvýšeninky, pahorky v mentálnej krajine. Sú v nás, ale neprekážajú ani nepriťahujú. Môžeme si ich bezstarostne nevnímať. S úsmevom si pripomíname pubertálne lásky, ktoré kedysi lomcovali nami ako búrky korunami stromov. Úsmevne vyvolávame zo zabudnutia pubertálne problémy. Sú „veľké“ ako bývali. Ale sila vášne sa zodrala, ošúchala sa trením, rozmívaním sa, každodennými stratami. Vyriešilo sa málo. Ale zvykli sme si na nevyriešenosť.

Predplaťte si slovenský literárny časopis

# romboid

na rok 2007!

a budete po celý rok bez starostí na horúcej stope najlepšej súčasnej slovenskej i zahraničnej literatúry.

**10 čísel +1 zahraničné číslo  
z projektu**



**za zvýhodnenú cenu 330,- Sk!**

Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska.

---

## objednávka

**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**

**alebo na adresu: Ares spol. s r.o., Banšelova 4, 821 04 Bratislava**

**Tel.: 02 / 4341 4664, fax: 02 / 4820 4528, e-mail: ares@ares.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](mailto: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 XLII. Redakcia: Ivan Štrpka (šéfredaktor), Oleg Pastier (zodpovedný redaktor), Stanislava Chrobáková Repar (projekt časopis v časopise romboid+), Ľudmila Piatková (sekretárka 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 Tözsér, Peter Zajac, Ján Zambor. Adresa redakcie: Laurinská 2, 815 08 Bratislava, tel.: 544 338 71, E-mail: [romboid@nexta.sk](mailto:romboid@nexta.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



MesaĽn k Knihy a SpoloĽnos  
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

knihy  
a spoloĽnosť

K & S

## OBSAH K&S 2/2007

...ubom r TomĽ ka: NeoriginĽneoriginĽnosti

...ubica LacinovĽ: Skepticky skeptikov (BjĽrn Lomborg: Skeptický ekolog)

O ga GyĽrfĽ ovĽ: Anjelisaciol gi (Miroslav TĽížik: K sociolĽgii novej religiozity)

tefan robĽr: EvolĽcia res anstvo ( Marek Orko VĽcha: NĽvrat ke Stromu Ľivota)

Imrich Gazda: Eur pa pod a Benedik (Joseph Ratzinger: Evropa Benedikta z Nursie  
v krizi kultur, Joseph Ratzinger: EurĽpa. Jej zĽklady v sĽčasnosti a v budĽcnosti, JĽn Pavol II.: PamĽť  
a identita)

Jarmila Drozd kovĽ: Apokalypsa komodita i politikum

Gabriel Pirick : Medzi fitĽchĽdom (Gilles Kepel: VĽlka v srdci islĽmu,  
Robert Spencer: IslĽm bez zĽvoje)

Juraj Alner: Dejiny v ka dozĽv (Werner HolzmĽller: ProĽitĽ dĽjiny)

Eduard KrekoviĽ: PostmodernĽ archeol (ZdenĽk VaĽiĽek: Archeologie, historie,  
minulost)

Milan Zemko: Demokrat ĽeskoslovenskĽho razĽva (SlavĽnĽr MichĽlek a kol.:  
Juraj SlĽvik NeresnickĽy)

Adam NĽmeth: TotĽne umenie v storoĽ t (TomĽĽĽ Strauss: Toto posranĽ  
20. storoĽie)

A a Ostriho ovĽ: Strati (Jonathan Safran Foer: PĽiĽernĽ nahlas a k neviĽe blĽzko)

Elena AkĽcsovĽ: PreĽo EskimĽci nakupujĽ chlaĽ (John Dwyer: ZĽskajte  
kontakt na ũspech, Alan a Barbara Peasovci: ũspeĽnĽ komunikaĽnĽ strategie )

Ivana TaranenkovĽ: Stereotypy zĽho aspekt (Ľana JurĽnĽvĽ: Orodovnice)

Dana KrĽkovĽ: K zanie po pr tomĽ (Paul Weiss: Traja priatelia)

Celoivotn sprievodcovia Du ana Du eka