

myslím si, že...Miroslav **BRÜCK** | 2Katarína **KUCBELOVÁ**: Malé veľké mesto (poézia) | 3Vítazoslav **HRONEC**: Viacrukosť poézie (esej) | 9Jana **BODNÁROVÁ**: Kniha premien (próza) | 13Marek **MITTAŠ**: Čo robí umenie umením? (esej) | 21**romboid špeciál / JÁN ZAMBOR**Ján **ZAMBOR**: Z nových básní | 25**Zelený je večer** (Rozhovor s Jánom **ZAMBOROM**) | 33Anna **VALCEROVÁ**: Zamborovo sťahovavé srdce | 36Peter **KRIŠTÚFEK**: Šepkár (próza) | 48**okraje filozofie a semiotiky**Miroslav **MARCELLI**: Barthes a obraz | 53Josef **FULKA**: Slasť, tiché, trauma | 55*nová rubrika romboidu!***voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: 0 soche *Hlava* Pavla Tótha | 63Radoslav **PASSIA**: Kritik ako médium, objekt obdivu aj manipulácie (*Šalda a Slovensko*) | 72**recenzie**Jozef **KELEMEN**: Čerešňa na mojej torte (Ivan Štrpka: Na samý okraj /písania/) | 77Etela **FARKAŠOVÁ**: Medzi rečou a mlčaním (Stanislava Repar: Ohnisko reči...) | 78Veronika **RÁCOVÁ**: Rozpohybovaná poézia (Marián Kubica: Báseň bez všetkého) | 83Veronika **ŠIKULOVÁ**: Pozor, za oponou padajú železné tehly (Petr Sís: Múr) | 94Veronika **RÁCOVÁ**: Srdce srdcu tvárou v tvár (Juraj Kuniak: Cor cordi) | 95**cool/túra**Márius **KOPCSAY**: Každá zmena smeruje k horšiemu | 87**úklady jazyka alebo slovgličtina**Pavel **BRANKO**: Delikátne prieniky slovgličtiny | 98**z poznámok** Ivana **ŽUCHU**: 0 takzvanej identity | 93**Jedno haiku** • Ivan **ŠTRPKA** | 96

Na obálke: Miloš A. Bazovský – Zátiešie s jablkom a nožíkom

pamäť a spomienky sú nadčasové. Niekedy aj mimo konvenčný čas a jeho pragmatické odrátavanie. Neodbytné sa vynárajú cez zimné tiahnuce dni ako povedomé predmety vyložené zo zahmleného dna. Často ani netušíme, aký obsah v sebe zatajujú, preto bývame nimi potešení aj zaskočení, ale takmer vždy udivení nevyspytateľným mechanizmom ich metaforického prinavracania. Pýtame sa prečo práve pri pohľade na železničné koľajnice sa nám vyjaví úsečná sekvencia z polozabudnutej detskej hry s jej dávnymi aktérmi. Neodpovedáme si, uhýbajúce jadro tajomna nám odníma rozkoš odpovede. Ako čiastočná satisfakcia nám môže poslúžiť skutočnosť, že v tomto živelnom toku informácií, zostáva aspoň niečo otvorené a znepokojujúce. Teda len pre malú časť populácie a najmä pre tvorivého jedinca ako výzva k zanechaniu svojich odtlačkov do premenlivého piesku obraznosti.

Zo svojej tmavej komory vyberám spomienku na Pavla Bunčáka, na naše dlhé nočné rozhovory pred jeho vinárskou pivnicou a pod vyhraneným mesačným reliéfom. Pavlove slová som vždy prijímal ako nevšedný dar rozprávačského umenia v zmysle obdarovať a vyvolať odozvu. Mohutné orechy šumeli svojim záhadným šelestením, po kamennej ceste hrkotali bicykle a z neďalekého kopca Vintoperk doliehal zvučný spev vinohradníkov. Samozrejme aj my sme mali na stole položené víno, občas aj slivovicu, ktorú Pavel nosil so sebou na básnické festivaly do Varšavy alebo do Liege. Bolo toho nesmierne veľa, čo sme si povedali, aj keď ma neustále obchádza matné podozrenie, že to najhlavnejšie medzi nami nepadlo. Môže to byť však len klam, podstatné súvislosti nadobúdajú po smrti nášho blízkeho priateľa iný rozmer. Dnes sa Pavlove vnímavé oči s ironickou iskrou pozerajú z pamätnej tabule skalickej knižnice na protiľahlú budovu gymnázia, ktorú kedysi navštevoval.

Je tu náhly záblesk spomienky na môj prvý pohľad na magickú Levoču, na jej renesančnú radnicu s klieťkou hanby, na chrám svätého Jakuba a na zomknuté meštianske domy. Tu som zažil jediné stretnutie s Pavlom Suržinom, napriek tomu sa do mňa nezamazateľne zapísali jeho pokojné oči, verná brada a rozvážna chôdza. Spolu s ním a s Petrom Milčákom sme sa prechádzali po rozpálenom letnom cintoríne a prezerali si náhrobné nápisy. Po návrate domov mi Peter v liste napíše aj túto vetu: „Spomienky sú veľmi dôležité, lebo nám pomáhajú prežiť.“ Nezabúdam na ňu pre jej pravdivú a mierne nostalgickú platnosť.

Sú tu mihotavé políčka rozpomenutí a ohliadnutí. Ohromujúce vo svojej jednoduchosti a prekvapujúcej celistvosti. Prichádza spomienka na opusteného bociana na podmáčajnej moravskej lúke, na výhľad z hotelového obloka v Modre, na prihrbenú aleju a slnečnú vežu, spomienka na tvár oddychujúceho egyptského starca s jeho nečakaným širokým úsmevom a s nenapodobiteľným výrazom.

Všetky tieto milé detaily sú zachraňujúcim dokladom toho, čím sme žili. Ak sme si boli v minulosti neomylní, istí, že naše životy sú len nezaujímavou a opakujúcou sa vzorkou denných rituálov, mylili sme sa. Navrstvené a plnokrvné spomienky nás usvedčujú prínajmenej zo zaujatosti. Už len krátky pobyt v prírode nám spontánne podsunie úľavu z definitívnosti hodnotiaceho času ako z poslednej ruky tlačiarenskeho korektora. Poznanie,

že deštruktívny dopad moci a arogancie nemá na jeho výsledok žiadny vplyv, je uzdravujúci a oslobodzujúci.

KATARÍNA

KUCBELOVÁ

Malé veľké mesto

IV.

*snažila som sa
pamätať si*

*ale tie mená sa ďalej
menili mizli menili
ich davy ľudí ktoré nepretržite*

prechádzali stále prechádzajú mestom

*s dokonalým zmyslom pre prítomnosť
tvoria dojem stáleho obyvateľstva*

*najjedinečnejšia schopnosť davu je
vytvoriť jedincov
rovnakých vďaka jedinému cieľu
odlíšiť sa*

*nechcem prestávať
pamäťou pomenúvať znovu
ale znovu a znovu strácam schopnosť
orientovať sa v dňoch
ktoré prechádzajú mestom
všetky vyzerajú ako jeden*

*(podľa štatistík zostávajú návštevníci v tomto meste
priemerne jeden deň)*

VII.

*vo voľnom čase
vytváram alternatívne mapy*

*považujem to za lepší spôsob
míňania dní ako cestovanie*

*patrím medzi tých šťastných ľudí
ktorým sa z povolania stalo hobby*

*mám aj alternatívne povolanie
som letuška*

XI.

*informácia musí byť
na prvom mieste*

*potom sa vymyslí dej
z ktorého by mala vyplývať
v ideálnom prípade príbeh
alebo aspoň
ľahko uchopiteľná metafora*

ako napríklad

dni prechádzajú mestom

XVIII.

*Na dunajskom nábreží sme stáli
bez slovíčka jak dvaja cudzí,
kde sme sa vždy tešili a smiali
trhali sa putá dvoch ľudí.*

*Odrazu však poľnoc bila v diali,
tak ako pri prvom stretnutí,
vianoce nás do biela zaviali,
v tom sa naše srdcia ozvali:*

*Do zajtra čakaj, keď mi navždy odchádzaš,
do zajtra čakaj, na všetko si spomeň.*

*Nech neodbijú hodiny našej lásky,
veď zajtra možno krásny bude zas deň.*

*Do zajtra čakaj a nezabudni na mňa,
veď neodchádzaj, kam pôjdeš do neznáma?*

*Celý svet ti nedá, čo moje srdce vie ti dať,
nuž dovidenia, do zajtra snáď. **

* Do zajtra čakaj; Hudba: Karol Elbert; Text: Otto Kaušitz

XXIII.

*lenže moja pamäť nezachytí nič
výhonky brečtanu ostávajú bezmocné*

*betónová stena je imúnna
voči organizmu urbánnej rastliny*

*odtiene sivých plôch sú pôsobivé z výšky
dvojmerné prechody
medzi vertikálnym a horizontálnym*

*synopsie
preskupované pohyblivým
tieňom*

moja pamäť sa nemá o čo zachytiť

*možno som zabudla podstatnú
informáciu ktorá by
odhalila v usporiadaní*

plôch

zámer

*možno ma informácia čaká
za rohom
našla by som ju
ak by som dokázala*

*vyjsť po klzkej vertikálnej ploche
nie je však isté či
tam je
a
ako by som potom*

zliezla

dolu

nikdy nie je isté či som úplne

ani dnu

nie je isté koľko poschodí je podomnou

*nepamätám si na ktorom
je zaparkované auto*

*výtahy sú plné ľudí
ktorí prechádzajú*

počet poschodí ma prekvapuje

*nikdy to nie som ja
kto stlačí číslo*

možno to je práve tá chyba

*takto asi nenarazím
na tú
informáciu za rohom*

*ak by tam aj bola
ušliapali by ju
vychádzajúci
z výťahu*

širitelia

*vyberú kúpia a idú
hneď
tú správnu*

*vedia že ich nič nečaká
vedia na ktorom parkujú*

sami nikoho nečakajú

*počujú hromy
zvyknutí na suché mestské búrky*

*nerozlišujú
medzi exteriérom a interiérom*

*nečakajú ďalší deň
vedia že príde a budú môcť
vybrať pre seba
svojich blízkych*

*vybrať a kúpiť
ten správny ďalší
a nový*

*deň podľa
svojich potrieb a predstáv*

*nemusia hľadať
ale vyhýbať sa*

*učiť sa zbavovať
nachádzať*

jednoduché tvary a povrchy

*interiérový dizajn
s prvkami betónu*

*striedanie
sivých plôch*

XXI.

*zostaň so mnou
ešte
jeden deň*

*budem ti čítať
básne letušky*

XXII.

*nemali sme sa presťahovať z Mestečka
(Leopoldov)*

*otca povýšili a preložili do inej väznice
povedala
ktorá sa pred osemdesiat tromi rokmi
(tridsaťtisíc dňami)*

*narodila už v inom meste
(na Kapitulskej)*

*v Mestečku by som tak nestrácala pamäť
pretože tam sme mali rodinu
(rozprávate sa navzájom si ožívujete spomienky)*

*všetci sú už pod zemou
(stretávala by sa s deťmi a vnukmi rodiny
ktorých už nikdy nespozná a oni nevedia že existuje)*

*teraz som tu ostala sama
(málokedy sa stretávame s deťmi priateľov)*

*toto je najhoršie väzenie
(myslela samotu ja myslím stratu pamäti)*

XXVIII.

*it's a little bit funny this feeling inside ***

XXIX.

it's a little big city

XXIII.

*mestá sú produkty
zacielené na obyvateľov
iných miest*

*žijem na okraji
každéj cieľovej skupiny*

*patrím medzi tých
čo preferujú veľké
aj medzi tých
čo preferujú malé*

*sťahujem sa
vždy smerom k okraju mesta*

na miesta bez sloŕanov

nie je ľahké žiť na hraniciach

****** *Your song; Hudba: Elton John; Text: Bernie Taupin*

Viacrukosť poézie



Navonok sa zdá, že moc poézie v modernej dobe chradne. Báseň nás oslovuje z čoraz väčšej diaľky, akoby hovorila z pomyselnej čiary obzoru, kde sa obloha zdanlivo spája so zemou. Vskutku hodnoverné básnické slovo sa nikdy z tej čiary ani len o piad' nepohlo a teda vždy nám i unikalo, keď sme sa ho chceli zmocniť. Ak nič iné, už len táto skutočnosť hovorí dačo podstatné o charaktere i dosahu poézie.

Lenže oslovovanie stamodtiaľ má vyslovene božské účinky, lebo zošľachťuje to samé, čím vôbec sme. Keď nás predchne prenikavý básnický obraz, skupenstvo našej duše sa pomkne kamsi inam a už nikdy viac sa do stavu pred onoho predchnutia nevráti. Ľudia, ktorí sú schopní vybudovať pôsobivé básnické útvary, tuctovému dvojnožcovi pripadajú ako príznaky z iného sveta. Doviaďia na veci, ktoré občas len vedci vedia vytušiť; ich citovosť je chaotickou súhrou tých najpreppatejších emócií; ich život je neprestajným sledením za podstatami, schopnými pozmeniť svet.

A svet veruže i menia, aj to nadobro. Je evidentné, že spolu s osamostatňovaním sa poézie od ideologickej záťaže stúpa aj civilizovanosť súdobého človeka. Všade tam, kde básnické slovo začalo hovoriť iba za seba a vo vlastnom mene, kde sa vzťahovačnosť poézie na čokoľvek mimo seba znižuje, tam je človek čoraz bližší k človeku v sebe samom. A tak vlastne poézia je skôr viacruká, než bezruká; ponáša sa vlastne na indického boha Šivu, ktorému tie nespočetné ruky zrejme k dačomu slúžia.

Ale ani vzťahovačnosť poézie voči čomusi mimo seba netreba pochopiť v tom najdoslovnejšom zmysle. Báseň sa vlastne nikdy nemôže zaobiť bez určitého predňateho utkvelého myslenia, ani sa ho strániť nemá. Iba ho má dávkovať v zastretej podobe, ako niečo, čo nevtieravo presakuje smerom k podstate vysloveného. Keď Andrej Sládkovič kdesi v *Maríne* povie: „*Horou je ešte mrákovy vláda, / len rosou slabé svetielko padá / cez husté listy javorov*“, my veľmi dobre vieme, o čom hovorí; zároveň ho však aj obdivujeme, že utkvelú ideu národného obrodenia vedel podať básnickym primeraným, navyše striedmym spôsobom. A vynikajúco rozumieme aj nášmu Miroslavovi Dudkovi, keď na začiatku deväťdesiatych rokov jediným pôsobivým dvojverším, „*Gaštanové listy oprchajú, / dolu stopkami*“, navyše bez zbytočných emócií a prepiatych gest, znázorní stroksotanie onoho „pokriveného myslenia“, ktorému sme v mladosti holdovali.

A tak vlastne celé to bedákanie o nepatrnosti a bezmocnosti poézie nám vlastne pripadá ako hovorenie o ničom. Aj to najobhrublejšie individuum, ktoré navonok nikdy neprivoňalo básnické slovo, ani len na okamih sa nezaobíde bez poézie – rovnako ako bez jedla a bez spánku. Veď čo iné, ak nie čistá poézia, sú všetky tie populárne pesničky, ktoré nás dennodenne rozrušujú prostredníctvom rozhlasu a televízie. A ak v každej obsiahlejšej antológii rukopisných

piesní zo stredoveku vždy nájdeme niekoľko vynikajúcich textov, ktoré dnes spĺňajú funkciu modernej básne, celkom určite aj v budúcich antológiach textov súčasných populárnych pesničiek o pársto rokov neskôr bude možné naobjavovať rovnako vypelé čísla, schopné osloviť človeka budúcnosti. A texty tých pesničiek si dnes do nemoty pospevujú práve tie obhrublé individuá, ktoré sa vraj o poéziu ani len neobtreli.

O ničotnosti poézie hovoria ľudia, ktorí nijaký jav nedokážu uchopiť v jeho prenikavej súvzťažnosti so všetkými ostatnými oblasťami súcna. Ktorí sú natoľko dezorientovaní populistickou rozdrobenosťou senzibility i poznania, že každé prchavé zdanie vyhlasujú za limit, netušiac z čoho vyrastá ani čo spôsobuje. Ktorí zabudli, že Alexander dobýval Východ s Homérovou *Iliadou* pri sedle.

Moc poézie prýšťa zo spôsobu zobrazenia ľudských obsahov. Každá báseň je šitá na mieru človeka, dokonca aj taká, ktorej je odopretý lyrický subjekt. A skrze vlastné ľudské vnútro každú báseň aj vnímame, rovnako tú prešpikovanú povznášajúcimi citmi, ako aj tú celkom neosobnú a zámerne odemocionálnenú. Ani vlastne nejde o tom, či báseň osloví na jednej strane naše srdce a na strane druhej naše ratio, ako o skutočnosť, či celková uspôsobenosť básne súzvučí s určitými citovo vymedzenými štruktúrami nášho myslenia i konania, ktoré nás určujú ako spoločenské a historické bytosti. Nech už akokoľvek šľachtíme svoje jedinečné, vraj „nepodkupné“ postoje voči čomukoľvek, sme predsa neprestajne až po hrdlo ponorení do viacerých dočasných províziórií, ktoré na celej čiare odporujú skutočnému stavu vecí. Nejde iba o rôzne svetonázory a viarovyznania, ale aj o citovo prepíate a do paraxizmu vybičované „stavy duše“, cez pokrivené dioptrie ktorých všetko okolo seba vnímame a prehodnocujeme.

Ani jeden z tých „stavov duše“ nesmie byť básnikovi cudzí, práve naopak; iba sa pri tvorení básne musí naň pozerieť zvonku, ako nezúčastnený, trochu i pousmiaty pozorovateľ. „To, čo sa hovorí, nesmie byť nikdy hlavnou vecou, ale samo osebe iba ľahostajným materiálom, z ktorého sa má hravou a pokojnou prevahou zhotoviť estetický výtvor,“ Also sprach Thomas Mann. A v tomto vlastne aj väzí podstata onoho vyššie spomenutého zastierania i odsúvania na vedľajšiu koľaj všetkého, čo nás ako ľudí určuje; lebo len v procese jeho očisťovania sa dostaneme až po onú panenskú pôdu, po ktorú sa s námahou prehrýzli aj jeho najhlbšie korene. Nie teda o stavy našej duše ide, ale o artefakty, ktorými tie stavy aj iným treba sprostredkovať. Napríklad v konfesionálnej básni nie naša deklaratívna odovzdanosť Bohu je tou najprvoradejšou záležitosťou, ale naša schopnosť aj neveriaceho presvedčiť, že ten Boh existuje.

A tak vlastne vysvitá, že moc poézie väzí zväčša iba v tom, čomu sa v procese jej tvorenia treba skôr vyhýbať, než prítakávať mu. Účinnosť určitého javu v básni je priamo úmerná jeho zdanlivej neprítomnosti, jeho neurčitému presvitaniu z úzadia básnického obrazu (ale i metafory i podobenstva), ktorý na prvý pohľad hovorí o niečom úplne inom. Pri písaní poézie sa vlastne treba správať rovnako, ako sa správa príroda pri tvarovaní každého jednotlivého predmetu i javu; ich vonkajškovosť sa nám totiž vždy prihovára naskrze zrozumiteľným kolokviálnym jazykom, na druhej strane však neprestajne zastierajúcim veľmi zložitými súvislosťami, ktoré onou prvoplánovou rečou ani nemožno sprostredkovať.

Pravdaže, moc poézie sa prejavuje aj tým, čo nám v podobe svojho významu predostiera, ale len pod podmienkou, že spôsob podania toho významu má hodnotu vzácných kovov. V podstate nielo lepšej propagandy od povznášajúceho básnického slova, ktoré nás nevtieravo napĺňa svojimi obsahmi. Takéto jedno doznanie je natoľko obrátané, natoľko opotrebované, že sme sa spočiatku zdráhali aj vysloviť ho. Lenže keď človek zoberie do rúk všetky tie stredoveké konfesionálne zgyčovené spevníky, keď prečíta tisícky a tisícky veršov, čo sa polopate a bez ostychu vnucujú raz tým a hneď zas iným svetonázorom či viarovyznaniami raz takouto a potom zas onakou nesmrteľnou,

samozrejme nešťastnou láskou, všetky tie nechutné bedákania nad vlastným osudom, všetky tie slizké panegyriky na počesť rôznych samozvancov, zazdá sa mu, že prevažná časť všetkého, čo bolo v podobe veršov napísané na tejto obežnici, je dielo odsúdenia-hodných ziskuchtivcov, ktorým celého života všetko ostatné bolo oveľa dôležitejšie než sama poézia.

V podstate nezáujem o poéziu je výsledkom jej neutíchajúceho devastovania zo strany nespôsobilých skribomanov, ktoré sa deje len v civilizovaných prostrediach, zabezpečujúcim tým pokútnym individuám základné živobytie. V primitívnych spoločenstvách poézia má svoju kultovú i okultnú funkciu a môžu ju produkovať len tí, ktorí to vedia robiť. Ostatní musia zväčša iba tvrdo pracovať na tom, aby vôbec prežili.

Avšak pravda je aj to, že spoločnosť, v ktorej „všetci píšu poéziu“ (Branko Miljković), čo i nevelmi autentickú, sa práve skrze tieto praktiky môže popýšiť aj svojou nefalšovanou civilizovanosťou. V podstate holdovanie gýču je spofahlivým znakom vyrovnanosti určitého spoločenstva, v ktorom pohoda a obyčajné ľudské šťastie majú svoje skutočné domovské právo. Koniec koncov pozorným čítaním všetkých hodnotovo poklesnutých básnických textov, najmä ak doliehajú na človeka v takmer nezvládnuteľnom množstve, vždy možno naobjavovať slušný počet autentických básnických zázrakov, svedčiacich o tom, že každý človek aspoň raz v živote jednoducho nedokáže v sebe zaprieť básnika. Tie malé zázraky, ponášajúce sa na japonské úsporné formy básnenia, svedčia, že nielen básnikov, ale ani tuctových veršovcov vyháňať z Mesa netreba, lebo sa tým zníži aj celková jeho civilizovanosť. Nech si len básnia ostošesť aj ďalej, aspoň tým nekonajú nič zlé, čo môže človeku ublížiť na tele.

Viacero z nespočetných rúk autentickej poézie sa vždy celými plochami svojich dlaní dotýka onoho viacrozmerného úzadia, ktoré svojimi obsahmi napĺňa čínorodá filozofia autálnej doby. Dobrým znakom nehodnovnosti básnického slova je teda situácia, keď tie ruky robia radšej čokoľvek iné, len aby sa tou filozofiou nedajbože „nepošpinili“, alebo keď tie ruky na svojom pestovanom tele poézia jednoducho nemá. Sú však v ľudských dejinách aj obdobia, keď tá filozofia, o ktorú by sa bolo treba bezpodmienečne opierať, je v nesúlade s plnohodnotným ľudským životom, ba odporuje mu, takže poézia jej dôverovať nemôže a nesmie. Lenže aj popierajúci vzťah k dačomu je akýmsi vzťahom, navyše veľmi podnetným práve pre právoplatné básnické slovo; najmä však preto, lebo mu môže čeliť len zvnútra vlastnej podstaty a už nijako nie zvnútra čohokoľvek iného, tak alebo onak rámcujúceho to slovo. V druhej polovici minulého storočia sme boli svedkami mimoriadnych básnických výkonov (Josif Brodskij, Gennadij Ajgí, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Vladimír Holan, Ján Ondruš, Milan Rúfus, Miodrag Pavlović, Nikita Stanesco), vznikajúcich v konfrontácii s „pokriveným myslením“ našich vtedajších stredoeurópskych totalít, a s uspokojením môžeme dosvedčiť, že boli uskutočnené výlučne básnickými prostriedkami. V súčasnosti však, keď poézia nemá pred sebou rovnoprávneho súpera, jej prenikavosť ustupuje pred evidentnou postmodernou dezorientovanosťou.

Je to na celej čiare smutné doznanie, že neproduktívne filozofické pozadie bolo pre poéziu v nedávnej minulosti prospešnejšie než súčasný stav, keď nijaké rozoznateľné pozadie vlastne ani nejestvuje. Súčasná poézia má síce rovnaký počet rúk, ako aj poézia v minulosti, lenže tie ruky sa už o žiadnu onakvejšiu opachu nemôžu oprieť, iba o zruinované babylonské veže dávnovekých vierovyznaní a o nespočetné chatrče groteskných nacionalistických „svetonázorov“, zhlobených na základe malicherných odlišností a nepatrných rozdielov. Spoza mláky dolieha na nás v čoraz obľudnejšej forme pragmat-ické estetické cítenie, ktoré však nevyzránilo zo seba nič porovnateľné s poéziou Thomasa Stearnsa Eliota alebo trebárs len Ezru Pounda či Wallaca Stevensa (iba ak „abstraktný realizmus“ Johna Ashberyho). Ani z tejto strany mláky situácia nie je ružovejšia, aj keď Bergsonov intuicionizmus, Husserlova fenomenologická „metodológia“, Heideg-

gerova metafyzika a Sartrovo rozpitvávajúce existenčných stavov bytia sú ešte dobrou zárukou novej transcencie. Kde je však ten súčasný básnik, v diele ktorého by podnetné filozofické pozadie minulého storočia na starom svetadieli bolo nielen jeho veľkolepým úzadím, ale aj podnetom pre jeho pôsobivé ucelenie, ako to naposledy bolo v básnických dielach takého Saint-John Persa, Eugenia Montaleho alebo Henriho Michauxa? Kto vôbec je v tomto okamihu najväčším živým svetovým básnikom? Nech už spomenieme kohokoľvek, jeho prirovnanie k vynikajúcim menám z minulého storočia bude na celej čiare pokrývať.

Na vine je isteže okamih očakávania, čo v naberaní rýchlosti v novom tisícročí preváža ako nový druh transcencie. Zopár veľkých básnikov v tomto okamihu dlie v ústraní v očakávaní naplnenia niekoľkých civilizačných noriem, aby sa ich dielo v novej dobe zaskvelo na ich pozadí ako nepostrádateľné a nezastupiteľné. Nestačí totiž byť iba veľkým básnikom; musí tá veľkosť byť v súzvuaku aj s celkovým smerovaním civilizačného procesu, aby vôbec bola uchopená ako monument. Nemyslíme si teda, že súčasná poézia niekoľko tých svojich rúk už utratila v boji s prospešnými celosvetovými trendmi. Iba si hľadá spôsob, ako im vôbec zvnútra vlastného bytia čeliť, aby sa zaskvela na ich pozadí.

Je teda pravda, že dnešnej poézii súčasná doba neveľmi žičí; čo je to však v porovnaní napríklad so španielskym latinskoamerickým stredovekom, ktorý v priebehu niekoľkých storočí vyznil zo seba iba jedného jediného básnika, mexickú poetku Sor Juanu Inés de La Cruz, alebo v porovnaní so slovenským raným stredovekom (12. až 15. storočie), po ktorom nezostala ani jedna jediná gramotnejšia báseň, nielo ešte kompletný individuálny básnický program! Ale ani takéto jedno „doznanie“ vlastne nezodpovedá, a nikdy ani nezodpovedalo skutočnému stavu vecí. Vždy sa totiž hovorí iba o písanom (pravdaže zachovanom) básnickom slove, nie tak aj o ústnej poézii, ktorá v každej epoche mala svojich vynikajúcich predstaviteľov. Dosvedčuje to napríklad aj dielo texcockého básnika Nezahualcóyotla, ktoré sa zachovalo v latinskoamerických kódexoch predhispanskej poézie, ale aj dielo srbského básnika Filipa Višnjića, ktorý napísal jednu z najpôsobivejších básní celej srbskej poézie (*Početak bune protiv dahija*). Kde by však boli obidvaja títo básnici (a spolu s nimi mnohí iní), keby ich ústnu poéziu nebol dakto zveril do opatery papiera!

Každá doba má svojich veľkých básnikov, v dielach ktorých je ona sama do najmenších podrobností obsiahnutá. Dokonca až v takej miere, že často stačí prečítať len tých niekoľkých jej básnických reprezentantov, aby sme sa o nej dozvedeli viac, než o nej hovoria samotné jej dejiny. Lebo veľkú poéziu, na rozdiel od nich, falšovať nemožno. A v tom vlastne aj väzí jej účinnosť a sila.

Kniha premién

Tma. Môj byt je plný šelestivého ticha, ako keby v ňom telo pri tele ležali neviditeľní spiaci. Ale tí spiaci sa nikdy nezobudia. Sú to len moje spomienky, predstavy, túžby, obrazy ľudí, ktorí defilovali mojim životom, či presnejšie mojimi životmi, mojimi premenlivými identitami, tými skutočnými i konštruovanými. Moji tieňoví spáči, ktorí mi šepkajú znepokojivé sny, dobré i zlé myšlienky. Vonku fúka jesenný vietor. Brezy, gaštany a orechy majú už skoro opadané lístie...

V noci som sa zobudila na zvuk. Bolo to čosi podobné piesni. Ako uspávanke pre dieťa. Vstala som a šla si zobrať do kuchyne pohár vody. Po byte chodila mama v nočnej košeli až k členkom. Vlasy jej stáli okolo hlavy podobné hadom Medúzy. Kráčala ako somnambul. Bez vyrušenia, bez zmeny tempa. Mesačný svit lejúci sa nezastretým oknom v zimnej povianočnej noci presvital cez tenkú košeľu. Bolo vidno obrysy vysušeného tela. Mala som nutkanie zobrať kameru a zachytiť tú schátralú bytosť, fyzickú cudzinku, ničím nepripomínajúcu moju mamu z detstva. Nasnímať ju ako dokument – ako jednu ženu zomierajúcu na sklúčenosť z čoraz pomotanejšej mysle a na osamenie. „Mama, je ti niečo?“ Nereagovala. Nezmenila rytmus krokov. Len vyčítavo na mňa pozrela a vošla do izby môjho syna, kde teraz nejakú dobu spáva pod plastikovými lietadielkami na stene. Niekedy sa vraj preberie a zľakne sa, že na ňu lezú zo stien veľké pavúky. Inokedy, keď sa priblížim k jej posteli, pozerá na mňa previnilo, ako keby chcela vrátiť čas – naťahuje ruku, chce sa ma tuším dotýkať, hladkať po vlasoch, po tvári, čo nikdy neurobila v mojom detstve a teraz je už neskoro. Bojím sa tých dotykov tak veľmi, až ma z tej predstavy rozbolí telo. Teraz je rad na mne – to ja sa dotýkam maminho tela. Robím to s premáhaním. Som konečne silnejšia ako ona? Som teraz jej matka, ale som bez radosti z toho poznania.

Keď sa mamy pýtam na jej nočné sny, odvrkne zlostne, že nemá žiadne sny, lebo vôbec nesní. Pritom spí celú noc a veľmi často i cez deň. Alebo iba sedí mlčky, niekde v tieni, presne tak, ako to robil otec, kým mu tumor nerozhlodal útroby. Mama sa občas rozrozpráva, ale uprostred vety sa zasekne, nevie pokračovať, slová v jej hlave sa rozsypali na prach. Je to vzbura jazyka, alebo sa najprv vzbúрили myšlienky? Potom v jej vnútri stúpa beztvárý hnev. Ešte i teraz, napriek nemoci, je schopná vyvinúť zo seba zlosť. Obviňuje svoj mozog, akoby ani nebol jej súčasťou, akoby to bol iba zradný stroj, ktorý čudne zasekáva mechanizmy jej myšlienok, mení ich na rozsypané trosky. Je to ako po zrútení lietadla: niekde sa zachovali celé predmety, možno i krehké, prekvapivo nedotknuté, ale po veľkom, pevnom tvare niet ani stopy. Len popol a obhorená kostra.

Niekedy mama berie do rúk starú bábiku z detstva mojej dcéry. Prekvapene a neobratne ju obracia vo veľkých dlaniach. Pripomína mi to fotografiu E.

BONDNA
ROVA

JANA

Jelinek. Sedí na stoličke krásna, elegantná, pery má ostro nalíčené a zvlnené v ironicko-trpkom úsmeve. Na kolenách drží bábu v kockovaných šatách. Ktosi jej vydľabal sklené oči. Bába sa usmieva, ústa má pootvorené. Je to pre Jelinek symbol detstva, či skôr nevinnosti?

Dnes som videla v televízii spomínanie kórejskej ženy na vojnu. Žena mala iba jedno oko. Predĺženú tvár, podobnú kosáku mesiaca, ustavične mŕštila. Hovorila o bombardovaní, o náhlom ohni, ktorý jej udrel do tváre. O veľkom šoku. O tom, že keď sa pozrela dolu, videla buľvu svojho oka visieť pre sebou. Kričala na zranenú mamu, aby jej oko odtrhla, pretože sa chce skryť pod jej telo. Ale mama jej nemohla pomôcť, lebo sa nemohla pohnúť. Iba volala na dcéru, aby si oko odtrhla sama. Žena môže byť rovnako stará ako ja, alebo len o čosi staršia. Z jej spovede mám krč v útrobach brucha – ako keby sme boli prepojené pupočnou šnúrou. A veď možno i sme: kedysi dávno, keď som bola dieťa, mama skladala do škatúl moje šaty, svetre a topánky. „Bude to do zbierky pre kórejské deti. Majú tam vojnu,“ vysvetľovala. Možno práve tá jednooká žena dostala môj obľúbený svetrík z angorskej vlny, ktorý som s plačom vytrhla zo škatule. Ale mama mi ho rázne zobrala a vopchala späť. Možno si to kórejské dievčatko k môjmu svetríku, rovnako ako ja, pritískalo líce – ako ku živému zajacovi.

Spomienky sú ako piesočné duny. Presýpajú sa, presúvajú divokým pohybom, menia tvar, hrany. Je to fascinácia premenou, či pohybom pamäti, vynáraní skokov a prešmyčiek v nej. Voľným spájaním časov, udalostí. Je to cesta mapami mysle, jej obsahmi i mechanizmami, ktoré sa ustavičným pohybom vzpierajú prázdnote, tichu, nehybnosti. Je to možno najmä cesta mapami citu, tou melanchóliou za minulosťou, ktorá sa nevráti. Tranzit unikajúcimi celkami, z ktorých sa vynárajú len momentky a fragmenty.

Mala som tri – štyri roky, keď som dostala svoju prvú knihu v živote: *Guliver v Lilipute*. Myslím, že som dostala horúčku, keď pri listovaní knihy vstávali, ako živé, dopoly vystrihnuté obrázky obra, drobných človečikov a domov. Kniha bola zároveň mojím prvým divadlom. To papierové divadielko ma uvádzalo do sebeckého šťastia. Nikto sa nesmel knihy ani dotknúť, lebo som kopala a plúvala. S výnimkou scvrknutého starčeka, ktorý mi z nej čítaval. Bol to otec svokra môjho otca. Ďalší stavec v dome starcov, o ktorých sa starala moja mama. Lenže otcov svokor zomrel na tuberu skôr, ako som si ho stihla zapamätať. A skôr ako jeho žena na rakovinu žalúdka. Tú si nejasne pamätám. I gauč, na ktorom ustavične ležala a stenala, i čiernu krv, ktorú dávala do lavóra, ktorý jej pridŕžala moja mama, kým zomierajúcu matku otcovej prvej ženy neodviezli posledný raz do nemocnice. Svoj objavený poklad – knihu o obrovi – som skrývala do matkinej skrine, napratanej šatami s vôňou parfumu *Guerleine*, púdro, potu, a akéhosi neidentifikovateľného, intímneho pachu. Občas, keď nemocná na gauči veľmi kričala, vošla som do skrine i ja. Vtedy na mňa padla zvláštna radosť z oddelenia od všetkého. I sladký strach, z ktorého mi tiekli slzy. Utierala som ich so slinami a sopľami do lemov maminých šiat.

Okrem kníh sa jedny prázdniny stane pre mňa „zásah bleskom“ i objavenie filmu, vlastne kina vôbec: veľká miestnosť v Čiernom orli v L. M., vôňa prachu, lacných voňaviek, pach ľudských pokožiek, vŕzganie drevených, sklápacích sedadiel... Vpredu vždy sedia cigáni, pretože oni sa nehanbia za túžbu byť na dosah ruky k zázraku. Strieborný tunel svetla s myriadami zrníek prachu je nositeľ priezračných životov na plátne. Hrdinovia k nám sem-tam obracajú tváre a robia na nás oči. Občas je všetko preseknuté prerhnutou páskou. Mlčky čakáme na pokračovanie tej zliatiny napomádaného či skutočného šťastia, pokoja a drám medzi mužmi a ženami, mierom

a vojnami, vidiekom a mestami, biedou a bohatstvom, smútkom a burácajúcim smiechom... Keď som vyšla z kina, motala som sa ako sfetovaná.

Je tuhá zima. Cez vianočné sviatky idem s mamou do kostola. Otec za nami slabo pokrikuje, že jestvovanie Boha skončilo. „Možno ani nikdy nebol. Alebo zabudol na tento svet! Vojny sa nedajú vysvetliť. To, čo som videl v Minsku sa nedá vysvetliť!“ Otec, rovnako ako starý otec, sa pri spomienke na vojnu často rozplačú. Celkom ako ženy.

V predsieni kostola je čosi ako nástenka, aké máme v škole. Avšak na tejto tróni výnimočný nápis: BOH JE VŠADE A VIDÍ ŤA! Pod tým je namaľované nebovo modré oko bez mihalníc. To oko ma naozaj sleduje. Mám ho zapichnuté v chrbte ako nôž. Vôbec neviem, čo po mne chce. Čím viac buráca rozladený organ, tým oko bolestivejšie na mne visí. Nedá sa to vydržať! Na pár sekúnd stratím vedomie – spadnem mame na rameno, ale o chvíľu sa vystrím. Bleskovú stratu vedomia okrem mamy nikto nezbadal. Aj doma z ničoho nič omdlievam. Počujem pískanie a vzápätí padám do mäkkej vaty. Preberám sa, ako mi mama potiera citrónom sluchy a zápastia. Po odchode z kostola mi mama kúpi za odmenu – kvôli tej strate vedomia – v cukrárni marokánku. Vyhrýzam z nej oriešky a na Božie oko zapichnuté v mojom chrbte som zabudla. Tučná cukrárka pozná mamu. Tá jej práve hovorí o tom, ako z ničoho nič omdlievam. Mäsitá ženská ju upokojuje: „Nevieš? To sa jej hlási puberta. Keď perióda bude pravidelná, omdlievanie zmizne.“ Potom ukazuje prstom na mladú ženu s natupírovanými vlasmi, peroxidom odfarbených do ostro žltá. Prezerá si vo výklade zákusky. „Vidíš tú kurvu?“ vraví cukrárka mojej mame. „Vláči sa s reštaurátorom, čo je od nej aspoň o dvadsať rokov starší! Kupuje tu tomu hlupákovi kokosové pusinky. Veď aj teraz si ich obzerá! Aspoň napiecť by mu mala! Ako správna žena! Ale táto?! Radšej má lyžovačky! Ako nejaká pražanda! Ani naše Tatry jej už nestačia! Potrebuje rovno Zakopané, kurva jedna!“ hromzí cukrárka a pchá si do úst jednu snehovú pusinku za druhou.

Začínam poznávať jazyk, jeho tvrdú sexualitu. Slovo, ktoré vyslovila cukrárka nie je nové, ale zasúvam ho v sebe cez nejakú detskú hanblivosť. V tej chvíli sa kvôli nej krčím za cukrárenským stolíkom, ako keby som nadávala ja a nie niekto iný.

Ten reštaurátor chodíeva aj k nám. Je vlastne skôr obchodník s obrazmi a zlatými mincami. Bozkáva mi ruku: „Ste už pekná mladá slečna. Chodíte na esvééšku, však? Potom univerzita, však?“ hovorí úlisne. Ja stojím pred ním v rozpakoch, ako drevo, veď predsa chodím iba do siedmej triedy. Hrbím sa, lebo muž káže očami po mojich prsiach. Štípe ma na líce: „Máte už svoju prvú veľkú lásku?“ pýta sa stále tým úlisným spôsobom a prevrtava ma bystrými očkami.

Nikto na svete dovtedy nevie, ani moje kamarátky, že mojou prvou veľkou láskou bol v J. asi tridsaťročný zememerač. Zamilovala som sa do neho ako päťročná, keď rozmeriaval hranice polí pre nové družstvo. Chodieval k nám na obed alebo do krčmy, aby komusi zatelefonoval z jediného telefónu v dedine. Tajne som mu vkladala do vreciek saka kvety nevädze a divých makov a na jar aspoň riečne kamienky. Srdce mi buchotalo od vzrušenia z obdarovávaní a z lásky. Ten muž si ma nikdy nevšimol a nevenoval mi najmenšiu pozornosť. Keď odišiel a ja som zaspávala, položila som si dlaň medzi stehná. Vo vnútri brucha sa rozlial krásny, sladký pocit, aký som mávala po zlízaní kopčeka zmrzliny. Bolo mi jedno, že moje myšlienky sú asi zlé, že keby ma videla mama, určite by kázala otcovi doniesť trstenicu z kuchyne a švihla by ma ňou ona cez celé telo, lebo otec to nikdy nedokázal. Trest vždy zostal na mame. Niekedy udrela tak silno, že mi z nosa vystrekla krv. Nikdy sa nedozviem, čo pri tom cítila – už si to dnes nepamätá.

Raz, mala som pri sebe dvojročnú dcéru, som zememerača stretla v autobuse. Mal už určite po päťdesiatke, jeho tvár však mala stále výraz sily. Dral sa cez šlachovité črty. Bola zamračená, dosť sa zmenila, to áno, ale nie zas priveľmi. Vlasy mu trochu preredli a svaly sa nepatrne stratili – pod letnou košefou boli jasne vidieť. Moja stála, iba zasunutá láska k nemu, vybuchla. Posadila som sa, s dcérkou na kolenách, na sedadlo

oproti. Pozerala som na muža rozšírenými očami, s ľahkým úsmevom. Všimol si to, nedalo sa to nevšimnúť. Jeho tvárou prešiel spýtavý pohyb. Pousmial sa, trochu sa vypol – podliehal vábeniu, pozerali sme si do očí, hlboko, čas sa stratil, muž mal vystúpiť, ale nevystúpil, viezol sa kam ja. Na železničnej stanici, kde mal autobus konečnú, ma nesmeli pozvať na kávu. To pozvanie boli prvé slová, ktoré vyslovil. „Možno,“ povedala som, „keby som nemala so sebou dcérku, možno by som s vami odišla, kde by ste len chceli. Ale je neskoro!“ Zostal stáť ako v stupore, rozkročený, nechápavý, prudko a naraz zamilovaný – hej, to som jasne cítila – možno tiež až do smrti. Odniesol si spomienku na štíhlu mladú ženu, dievčenskú, opálenú, s tyrkysovými očami a zlatistými, neposlušne zvlínenými vlasmi. V nozdrách mal parfum jazmínu, kvetu lotosu a sykomorového lesa, vôňu mladého, ešte akosi stále čistého ženského života a žiarivého, štedrého citu. Nešla som s ním do hotelovej izby, lebo sa vo mne vynoril strach. I moja dcérka ma objímala tuho, akoby ma chcela zaškrtiť, ak sa za neznámym pohnem.

Jeden deň moja mama, elegantne oblečená, mala ísť do mesta na národný výbor, lebo bola krstnou mamou novonarodenému dieťaťu. „Ešte sa s ním nemôžeš hrať! Je také maličké. Mohla by si mu niečo zlé urobiť,“ vravela mi a odchádzala klopkajúc po chodníku opäťkami nových poltopánok. Sadla som si do prachu pri bráne nášho domu, predstavila som si, že to ja som vysoká žena v elegantnom vlnenom kostýme, rukavičkách a klobúčiku, že to naraz všetko dáva zo mňa dolu môj milenec, môj muž, môj zememerač, že ma hladká jemne, jemnulinko, ako to tajne robím ja, že z tých dotykov príde na svet záhadným spôsobom dieťa. Inokedy som si predstavovala, že nosím šaty s výstrihmi pre prsia, že mi z tých výstrihov trčia guľaté, nahé prsia. Videla som ich tak zreteľne, až ma z toho rozboleli drobulinké detské bradavky. Vzápätí ma prepadol strach ako žravá kobylka – asi ma napadlo, že myšlienky v mojej hlave nie sú dovolené, že sú zlé, že ja sama som veľmi zlá. Pravdaže som ten smútok nevedela rozobrať, ako o tom vravím otvorene vám. Ale keď som cítila radosť a ľahkosť ako balónik, hladkali mi neposlušné vlasy, chválili ma, že neplačem bez príčiny, že sa smejem a ukazujem jamky v lícach, ktoré mi urobila babica, keď som sa narodila a dávali mi do oboch rúk lízadlá, ktoré som milovala ako svojich lízadlových milencov.

Otec nás v detstve často fotografoval flexaretom. Teraz, po dlhých rokoch, sedíme s mamou pri stole nad rozloženými otcovými fotkami. Z vonku, cez roztvorené balkónové dvere počuť hudbu z rádia maminých horných alebo dolných susedov v paneláku. Mama zapálila lampu, lebo má pocit šera. Vidím, aká je unavená z toho defilé tvári a postáv, úsmevov, gest, naštylizovaných postojov, odevov, starostlivo učesaných vlasov, z prehliadky duchov. Unavuje ju skôr napínanie pamäti, ako melanchólia z toho, čo definitívne nie je.

Na jednej fotke stojí, odfotená tým otcovým flexaretom, prekvapivo rozosmiata, mladá. Vietor jej nafukuje širokú sukňu kvetinových šiat z čínskeho hodvábu. Pamätám si tie šaty s krátkym kimonovým rukávom. I topánky na korkovom opätku. Často ako dieťa vyťahujem práve tieto šaty z maminej skrine, navliekam sa do nich, sukňu vlečiem za sebou ako vlečku, s búšiacim srdcom podlieham vášničke tajomstva ženského sveta.

Vonku počuť krátky, suchý výstrel. Niečo buchne. Vychádzam na balkón a vidím zastarenelú lastovičku. Nakloním sa cez balkónové zábradlie – nejakí chlapi utekajú za kontajnery. Zabalím lastovičku do servítky a vynesiem ju pod ker práve divo rozkvitnutých pivónií s ťažkou vôňou, ktoré rastú pred vchodom do maminho paneláku.

Leto je vzdialené. Nie som viac objatá v kruhu dávnej rodiny. Preč sú letné vône záhrady, preč sú i zimy s vôňou fánok, ktoré stará mama smažila na oleji, a k tomu nám varila šodó, nápoj z vína a rozšľahaného žltka s cukrom. „Tento japonský servis doviezol váš starý otec až z Ameriky a dodnes sa nič nerozbilo,“ vravela pyšne, keď liala horúce

Šodó do porcelánových šálok. „Keby mu Gottwaldov režim neskrátí život, keby mal svoje polia, lesy, svoje kone a kravy, sedel by tu. Hral by s vami karty o búrské oriešky.“ Potom so zručnosťou starej kartárky rozložila na čiernej doske oválneho stola karty do kruhu a celý večer sme donekonečna hrali „zelenú misu“. Z kachľovej pece sálalo teplo, ale stačilo zísť do rohu veľkej izby alebo k oknu a po stene sa ťahal ako závoj ľadový srieň. „Nechytaj sa toho! To je dych mŕtvych! Dostaneš tuberu!“ zakričala na mňa prastará mama z dlhej pohovky. Tá mala operadlá v tvare čiernych hadov, celá bola z ebenového dreva a čalúnená zeleným plyšom. Prastarú mamu na ňu posadili, drobnú, celú v čiernom, dali jej tiež šodó, ale do obyčajného hrnčeka, lebo prsty mala neisté, pokrivené od reumy. „To je z toho prania v mrazivej vode, v kadlube vysekanej v ľade“, vravievala, keď som sa so zvedavosťou dotýkala tých hrčí. Papierovo biele, vráskavé líca jej po hrnčeku nápoja z vína zružoveli a začala sa chichotať. Niekedy som sa ku nej na pohovke schúlila a čítala si Jiráskove Staré povesti české. „Čítaj i mne. Budem ťa strážiť. Pri mne vždy budeš mať miesto,“ vravela prastará mama, ale ja som sa jej vtedy trochu i bála, lebo sa mi zdala ako potiahnutá pavučinou.

Bála som sa i pár bláznov z môjho detstva. Každá dedina mala svojho „tichého blázna“, človeka z akéhosi paralelného sveta, človeka inej reči, bez ulity, nemo blúdiaceho v tvrdom, presne rozčlenenom svete. V O. to bol Jožko D. Stále rozosmiaty, s ustavične rýchrou chôdzou. Inému „tichému bláznovi“, ktorého meno si nepamätám, a ktorý z domu vychádzal len občas, v lete najčastejšie iba ku Smrečianke a namáčal si do prudkej riečky svoje dlhé, biele telo, tak tomuto „bláznovi“ vraj v detstve otec položil hlavu na klát pred humnom a vyhrážal sa jeho mame, svojej žene, že tú detskú, strašne plačúcu hlavu odsekne. Oproti týmto tichým bláznom, bola v J. stará žena, Cindruška, ktorú dedinčania zaradili medzi „divých bláznov“. Bývala na kraji hornej dediny. Vlastne pri samom kraji cintorína v malej drevenici, popri ktorej musel prejsť každý pohrebný sprievod. Cindruška vždy, keď na ňu padol v takej chvíli amok, vyhadzovala cez predné, zavreté okno hrnce a kastróly. Sklo sa sypalo na chudorľavú trávu v záhradke. Bála som sa chodiť pred ten dom, ale raz, keď sme na Veľkú noc šli trhať prvosienky na vrchol kopca, zazrela som Cindruškinu tvár za nanovo zaskleným oknom. Robila strašné grimasy a čosi na mňa vykrikovala. Ja, štyri – päťročné dieťa, som v jej tvári uvidela jaštericu pokrytú tvrdými šupinami. Z očí jej sršalo čosi, čo sa mi videlo ako zelenkavé svetlo. Presne také, akým žiarili v letných večeroch svätajánske mušky. Utekala som preč s divo bijúcim srdcom. Cindruška vraj zomrela tak, že sa rozbehla v kuchyni, prebehla pitvorom, v ktorom, ako v každom pitvore v J., páchlo močené knope. Cindruška teda tým pitvorom prebehla do prednej izby a divo skočila do vysokého zrkadla – jediného prepychového kusu v dome, o ktorom nikto nevedel, odkiaľ sa tam nabral. Predstavujem si, ako bláznivej starene sklo dopichalo tvár, ramená, brucho, stehná... Ako sa nahá vála v tých tvrdých črepinách. Ako reže samú seba, a pritom reve na slnko a na mesiac, aby viac na ňu nesvietili! Našli ju až po niekoľkých dňoch v kaluži zaschnutej krvi, tvrdej, popraskanej, čiernej a krehkej ako Cindruškin život. Ešte sa v dedine vravelo, že Cindruška zošalela vtedy, keď porodila sama v dome dieťa. Tajne, lebo bola „prespanka“, a také boli podľa dedinčanov odjakživa prekliate. Obliekla ho do svojej bielej blúzky, ktorú roztrhala v zuboch a novorodenca odložila na dlhé roky pod strechou svojho domu do drevenej truhlice, v ktorých odkladali veno pre nevesty.

Ani jeden chlapec v mojej puberte neprevýšil môjho zememerača v hlave. Myslela som naňho najmä cez horúce, letné noci, keď sa cez okno tlačili vône záhrady a celej noci, strašný brechot psov a ešte mesiac v splne – ten dráždiaci ale impotentný milenec. Vtedy som ležala nahá na ľanovej plachte, utkanej jednou zo starých mám, a telo sa pomaličky, samo od seba, začalo pohybovať v rytme predstáv.

O takejto telovosti sa v našej rodine nehovorilo. Ani so staršou sestrou, ani s

kamarátkami. Telesné túžby boli niečo tak intímne, čo si každý musí znášať sám, po svojom. Moje staré ženy občas rozprávali o láske, ale nie o tej, ktorú poznalo ich telo, lebo to by v nich asi vyvolalo trápnosť. Preto sa vo mne vynorili tie zdedené trápne pocity, keď mi oveľa neskôr jedna nešťastná, podvádzaná žena dopodrobna opisovala súlož svojho muža s jeho milenkou. Tak, ako jej ju zasa predtým opísal on. Ako neodolal vôni kože toho mladého dievčaťa, a ako ho už len jej vlasy dokázali dohnať k erekcii. I ako si po všetkom nesmierne rád utieral svoje spermie do tých nádherných, dlhých vlasov. Žena sa masochisticky chvela a zúrivo narábala s ihlou, lebo čosi šila.

Spomínam si, že som vlastne už pár rokov nestretla B., ktorú súd po rozvode odlúčil od jej detí. Raz ma B. pozvala na prechádzku do lesa, v ktorom občas prenocovávala pod holým nebom. Priniesla so sebou dve igelitky a s tým jej nezmazateľným úsmevom mi povedala, aby som s ňou zbierala odpadky po cudzích ľuďoch, ktoré sú roztrúsené v tomto lesíku na okraji mesta. Zo zápalkovej škatuľky vystlanej vatou vybrala čosi, čo mi pripomínalo larvu nejakého tvora. Bol to nedonosený škrečok. B. mu očným kvapátkom dávala do prstami rozťahnutej papuľky piť akési špeciálne pripravené mlieko. Škrečok, hrubý asi ako môj ukazovák, prehítal kvapôčky a blažene rozťahoval labky. B. jasala, lebo na vate zbadala tenúčku nitku výkalov. Keď škrečka nasýtila, pokračovala v zbieraní smetí a vo svojich rozprávaniach o bódhisattvoch, ktorí k nej prichádzajú počas meditácie. Táto nezamestnaná matematická šila jeden čas z kúskov látok handrové ježibaby. Plietla im svetríky a pásikované pančuchy. Jednu mi darovala, bába dodnes sedí v rohu skrine, pretože J. neznáša jej vyplazený jazyk a potmehúdsky pohľad očí z čiernych korálikov. Na krku má vrecúško s mantrou, ktorú B. špeciálne určila pre mňa. V jej byte som bola jediný raz. Medzi bicyklami v predsieni pobehoval králik, ktorý bol vzápätí neustále v päťách B., rovnako ako mačka, ktorú našla opustenú pred bufetom, kde si B. chodila vypiť s cudzími chlapmi. V kletke s otvorenými dverami šuchoril škrečok – asi ten, ktorý porodil nedonosené mláďa. Pili sme kávu a ponad hlavy nám lietala biela andulka, ktorá bývala na konároch zavesených na strope kuchyne. V byte bolo prítmie, pachy machu, pilín, tráv a zvierat. Všade sa povalovali vypchané handrové ježibaby. Raz dávno, ráno o pol štvrtej, mi telefonoval muž B., že sa jeho žena ešte nevrátila z kurzu taiči. Pamätám si, že to bolo ešte pred narodením jej druhého dieťaťa. V tom „nadráne“ som v jedinom okamihu videla B. zrazenú autom v nočnej tme, zabitú, hodenú v priekope... Ale na ďalšej hodine taiči mi s tajomným úsmevom povedala, že celú tú prekliatu noc prebdela s naším majstrom taiči, mlčali, pili pivo, a tak. Niekedy B. sedávala na trávnatom kopci pred školou, do ktorej chodili jej deti. Chudučká, oblečená v rifliach a batikovanom tričku, s tenkým chvostíkom vlasov, sama vyzerala ako školáčka. Tuho fajčila a priesračnými očami, ktoré pripomínali lesnú vodu, pozerala nie pred seba, ale cez seba kamsi dozadu. Keď po rozvode jej muž zobral deti so sebou k inej žene, do iného mesta, B. čoraz častejšie sedávala s cudzími mužmi v bufetoch na našom sídlisku. Raz mi zatelefonovala, hovorila tým svojím hlasom bez stopy smútku, že ju opustili úplne všetci. „Dorití, i tá andulka mi odletela! To ma celkom dorazilo. Musela som sa opiť na mol.“ Čo je asi s B. teraz, ktorá patrí k tým super krehkým, zvláštnym spôsobom duchovným outsiderom, ktorí sa rodia odjakživa z nejakého omylu do nášho sveta?

V pomalosti je čoraz väčšia krása. Nebyť tyranizovaná rýchlosťou, prudkým striedaním udalostí, vnemov, křčmi informácií... Nenechať sa tým dotlačiť do otupenosti. Pomalosť je uvoľňujúca. V pomalosti môže vstúpiť do mysle objav. Môže prekvapiť. Ako keď z lenivého, pasívneho zámotku naraz vyletí motýľ.

Toto leto cez námestie v Prešove chodí veľa Japoncov. Jedna mladá Japonka s bekdrom v ruke sa ma pýta, kde je múzeum soli. Vysvetľujem cestu do Solivaru a mám neodbytný pocit, že jej tvár som už videla. Vtedy si spomeniem na Setsuko, ktorú Balthus

namaľoval vo Ville Medici, kde bol dlh e roky riaditeľom. V r. 1962 organizoval Balthus v Tokiu výstavu súčasného francúzskeho umenia. Tam sa zoznámil so svojou bud ucou  zenou, mladu kou tľmo n i kou Setsuko, ktor  sa zároveň stane jeho favorizovanou modelkou. To ona maliarovi p zovala na obraze Japonka s červeným stolom, namaľovanom vo Ville Medici:

Izba je takmer prázdna. Tak  zvyknú byť distingvovan  príbytky Japoncov.  ltkast  koberec bez vzoru, na zelenosivej dl  ke. Prázdna stena v úzadí. Vpravo ostro  erven  stolík s kvetinami bez farieb vo v ze a s d zi kou na podnose. Predmety majú tie  sivast , tkliv  farby. Vľavo vidno na obraze zozadu fragment vysokého zrkadla, stojaceho na n  zkach voľne v priestore. Na čo  si myslí mlad  japonsk  žena, ktor  vyzerá ako polodiev a, polochlapec? Spoly le  na dl  ke. Iba tesne pred zrkadlom sa nadváha na lakti pravej ruky a prstami ľavej sa len zľahka opiera o stehno. Je takmer nah , lebo sivo-strieborn  hodv bny župan sa zo myk va z jej tela. Je lemovaný stuhou tej istej farby ako stolík: jedin  ostro farben  akcent.  t hle telo je ako ľudska ľalia, a zároveň i zvláštny druh človeka – hada, plaziaceho sa  irkou obrazu. Teraz si zblízka, takmer na dotyk, prezerá svoju tvár v zrkadle. Jej odraz nevidíme. Ale aj  enina tvár je pred nami zavret . Nevyd  svoje tajomstvo. Je to tvár – maska. Krásna ale nepreniknuteľn . Balthus tvrdil, že svojimi maľbami sa chce oslobodiť od bytia. Možno aj žena potľ a  voju erotick  vášeň. Cel  fyzick  túžba a erotick  tajomstvo jej tela sa usiluje slúžiť len prehĺbeniu duše, ako to požadoval maliar. Alebo krásna, osamel  a slonovinovo biela žena nevnm  zrkadlo tak, ako my, ľudia západného sveta? Pre nás je tradične symbolom narcisizmu. Pre taoistov je iba prázdnou formou, neschopnou  okolvek zachytiť alebo odraziť. Pre Japoncov má podľa tradicie úlohu očisty. Možno pre túto ženu je pohľad do zrkadla rann m kúpeľom, do ktorého práve ponára svoju tvár – ani smutn  ani vesel , a cel  svoje telo. To sa o chvíľu úplne vyl pne z bledého hodvábu a bude sa kúpať v striebri t ch vodách skla zrkadla.

„Som šaty,“ povedal slávny návrhár. „Bola som naraz in  žena,“ povedala mi dcéra, keď hovorila o tom, ako si v tokijskom sek i sk  alo hodvábne kimono. „Tuho ma stiahli v páse. Boli to  udn  šaty. Ako nejak  bremeno i voľnosť zároveň. A ešte tie ich tradične topánky! Mohla som robiť iba drobn  kroky. Z ničoho nič som dostala t  japonsk  vonkajšiu krehkosť a delik tnosť ich žien. „You are so cozy“, lichotila mi predavačka a chichotala sa do ve ara. Naraz som nabrala na seba in  kožu inej rasy. Jednoducho som  itila t  inakosť. A to IBA  atami! No ch pe  to?!“ Pripomenula som jej scénu z detstva, z jedného exkluzívneho pražského hotela.  est o n  dcéra tam z ulice vbehla na toalety. Veľmi dlho nechodila späť. Keď sa ukázala, cel   iarila: „Bolo tam tak krásne! Hrala hudba. Japonky sa pred zrkadlami pudrovali do ru ova. Pozerali na mňa a usmievali sa. Kyvkali hlavami. Boli ako bábiky.“ Dcéra si t  scénu dnes už nepamätá.

Hľad m v pamäti, či som aj ja  itila niečo z inakosti nejakej Arabky, keď som si pred video kamerou navliekla na seba dlh , horizontálne riasen  šaty sud nskej ženy, s rukávmi siahajúcimi až pod kolená, aby nebolo vidieť ani len špičky prstov. Na zadn  časť hlavy som si priložila bielu masku tváre, cez chrbát a ešte i za mnou, sa ľahali zo it  karnevalov  masky veselých diev atiek, jagu ra, vlka, smrtky, mimozem  ana, fara novej ženy, up ra,  a ov... Pohla som sa dopredu, kamerou ustavične sledovaná iba zo zadného pohľadu. Okolo mňa bol  irok  priestor zimnej krajiny. Kopec. Nie strm  ale zato tiahly. Polo zamrznut  brázdy zeme, pokrytej vrstvičkou snehu, brzдили chôdzu. Hlina sa lepila v kop ch na topánky a prv  masky za ali odpad vať. Ja som  la,  la, ruky v orantskom geste. Viseli z nich rukávy, ktorými vietor h bal, takže, keď už som bola po polhodinovej ceste veľmi vzdialen  od statickej kamery, vyzeralo to, že ponad kopec sa vznáša  ierny vták. Farby stiahnut  do sivej a svetlo bez slnka m lilo kameru. Automati-

ka splašene zaostrovala. V chladnom vzduchu, namáhavej chôdzi hore kopcom som naozaj cítila voľnosť úniku od karnevalového sveta.

Sme teda naozaj šaty? Asi desaťročné dievčatko sa objímalo s chlapcom v parížskom metre. Potom vytiahol z kabelky pudrenku a štetcom si starostlivo bielilo tvár. Pery si prešlo lesklým rúžom. Malo čosi z Balthusovej Japonky a čosi z Arabky a ešte z Európanky a ešte čosi z večného dieťaťa a večnej ženy, ktorá sa bude cikcakovito, ako lietajú muchy, pohybovať v priestoroch svojej mysle, rýchlo ako hlučný vozeň metra. Vrúti sa do tunelov spomienok, vyjde na brehy predstáv a túžob. Raz ale zostarne a veľmi. Zoberie si priveľa hypnotík, aby zaspala v jednom z tých starých, práchnivejších parížskych domov s plesňami na stenách. Zaspí s cigaretou. Najprv sa jej chytia vlasy, pri koži odrastené a šedivé, ale ďalej odfarbené podľa poslednej módy. Potom plamene prejdú na nočnú košeľu. Postupne jej obhorí napudrovaná pleť na tvári, potom krk a ovisnuté prsia plné strií. Ale ona bude spať a v tom hlbokom sne pôjde zasneženým kopcom k vzdialenému horizontu. Karnevalové masky sa budú zachytávať o zasnežené brázd, odtráhať z niti, na ktorej sú uviazané, takže keď vystúpi na vrchol, bude už celkom bez záťaže.

Pred pár dňami bola u mňa v Prešove štvorročná Sofia. Stále si ju pamätám tesne po narodení spiacu v inkubátore. Bolo to krásne dieťa, s telíčkom ako urobeným z mliečneho skla. „To je ale uvravená ženská! To sa mi páči!“ hovorila na chodbe moja suseda. Večer dievčatku čítam v posteli knižku. Keď zhasnem svetlo, S. zaspí do niekoľkých sekúnd – ten rýchly prepad do iného sveta mne, nespavkyni, pripadá ako zázrak. Občas čosi nezrozumiteľne drmolí, zaškrípe zubami, raz-dva razy za noc spadne z postele, ťahám ju späť na lôžko, hlboko spiacu, voňajúcu levanduľou, lebo Sofia mi okamžite zobrala môj levanduľový vankúšik na dobrý spánok, ktorý som si doniesla v lete z Provence a dáva si ho v noci pod líce.

Keď som bola v jej veku, milovala som cirkus, ktorý raz za rok prišiel do Mikuláša. Najviac ma vzrušovala hadia žena v ligotavom úbore, ako urobenom z rybieh šupín. Hlavu mala medzi stehnami, uprene pozerala na mňa s magicky nalíčenými očami. Potom, keď sa rozuzlila, o chvíľu vyšla zasa preoblečená do tesilových šiat s krátkymi rukávmi. Tentoraz sa postavila, celkom meravá, (pamätám si jej svalnaté lýtka a červené lodičky) pred drevenú dosku. Okolo jej tela fúzatý muž hádzal nože. Aj tá jej druhá rola ma fascinovala. Celá tá scéna s nožmi ma fascinovala. Bola to scéna môjho prvého divadla s témou blízkosti smrti, zranenia, krvi.

Zvláštne, o niečo menej vzrušujúce pre mňa boli výjavy s povrazolezcami. Tí prichádzali do L. M. počas jarmoku na námestí. Jedla som cukrovú vatu, stála ako všetci: s vyvrátenou tvárou a hore, pod klenbou neba, po lane uviazanom o vežu katolíckeho kostola a niekdajší Župný dom, balansovali chodci: dvaja muži a jedna žena s blond vrkočom. Posúvali sa vo výške po kovovom lane nehučne, kízavo. Pripomínali mi vtákov.

Používame kvantá slov. Sú preplnené niečím podstatným, niečím banálnym... Bolo by ešte vôbec možné nájsť celkom nové, celkom prázdne, či skôr čisté slová, ktoré iba čakajú na naplnenie obsahom? Ale nerobia to vlastne básnici, tí šťastní mimozemšťania, ktorí len a len slovami cestujú naprieč naším svetom a dešifrujú jeho tajomstvá?

Pavučinové vlákna spomienok spôsobujú odpútanie tela. Nechajú ho antigravitačne sa vznášať vo svojich sieťach utkaných vlastnou logikou. Je to veľká radosť.

Kdesi som čítala, že Bach, keď sa vrátil domov z ciest a jeho žena a dve deti boli už mŕtve zvolal: „Bože, uchovaj mi moju radosť!“ Stratíť radosť k životu, znamená možno stratiť schopnosť tvorby. Možno aj to myslel Bach svojím výkrikom.

Čo robí umenie

umením?



Umenie je súčasťou nášho života. Čo je ale umenie? Čo robí veci umením, z ktorého máme estetický zážitok? Určitý náhľad do uvedených otázok a hľadanie spoločných znakov prečo človek umenie tvorí, vyhľadáva a umením nazýva bude predmetom úvah o umení na hranici umeleckosti. Je zaujímavé pozorovať a analyzovať proces v akom sa artefakty stávajú umeleckými. Poukázanie na spojitosť artefaktu a subjektu nám ukáže tú tenkú deliacu čiaru medzi umením a obyčajným, ukáže na premeny umenia a systém, ako sa umenie umením stáva, ale aj ako sa umenie degraduje. Pozorovanie umenia ako produktu tvoriaceho i konzumujúceho subjektu môže priniesť zaujímavé závery a iný uhol pohľadu na to, čo považujeme za umenie.

Umenie alebo porno?

Najmarkantnejší rozdiel medzi umením a neumením sa zdá byť korelácia umenia verus pornografie. V galérii umenia nie je bežné, aby boli vystavené ako umelecké artefakty zábery z pornografických filmov. I napriek tomu, že niektoré fotografie Jana Saudka by pri istom uhle pohľadu mohli spĺňať kategóriu porno vyobrazenia, alebo minimálne erotického zobrazenia, tak visia na stenách galérií. Môže byť porno umením? Absurdná otázka však pre znalcov umenia nesie v sebe jednoznačné áno. Zlomový bod nastal, keď sa film s explicitnými prvkami porna, *Hlboké hrdlo* v roku 1972 začal distribuovať ako mládeži neprístupný film do klasických kín v USA. „Televízie, rádiá a noviny začali uvádzať rozhovory s pornoherčkami a pornohercami a porno sa oficiálne stávalo súčasťou mainstreamovej kultúry.“¹ Metamorfózy artefaktov možno ilustrovať aj na kalendári Saudekových aktov. Zatiaľ, čo sa na stene galérie premení na skvost s umeleckou hodnotou, v rukách mladých teenagerov, ten istý zvesený kalendár v škole pod lavicou bude predstavovať, len nástroj na objavovanie ľudskej sexuality. „Pornografické zobrazenie je v podstate odosobnené, jeho úlohou je naviazať sexuálne vzrušenie na neosobnú náhražku a tak ju predat.“² Scruton tu otvorene ukazuje na rozdiel medzi nástrojom obživy, a následne peniazmi, vecami tvorenými na dosiahnutie zisku a tým, čo nazývame umením. Rozdiel medzi masovosťou produkcie porna ako neumenia a pornofilmom *Hlboké hrdlo* ilustruje práve tento dôležitý fenomén. Čo teda spája *Hlboké hrdlo*, Saudeka, Moraviansku venušu a iné artefakty, ktoré by inak nemuseli visieť v galériách, ale niekde úplne inde?

Wilhelm Worringer toto spoločné vodidlo pomenúva jasne. Jasne vymedzuje obor umenia voči estetike prírodného krásna – neumenia. „Takéto jasné vymedzenie sa javí ako nanajvýš dôležité, aj napriek tomu, že väčšina estetických a kunshistorických prác zastiera a estetiku prírodného krásna bez ďalšieho pretavuje do estetiky umeleckého krásna.“³ I napriek tomu, že nie je možné podať absolútnu vyčerpávajúcu definíciu umenia, je možné určiť jeho isté

hranice. Ak sme sa teda pýtali, čo robí z porna umenie, je to práve ten fenomén, ktorý opustí estetiku prírodného krásna a od zmyslu čo najdetailnejšie zobrazí pohlavný styk, sa posúva do oblasti, keď toto naturálne zobrazenie sa stáva druhotným. Keď Saudekov obraz znázorňujúci ženské prirodzenie v detailnej kvalite nezostáva len na poli naturálnej fotografie porna, ale zmysel kompozície nasnímanej fotografie nám dáva možnosť iného pohľadu na ženské prirodzenie, v inom ako len kontexte prirodzeného krásna stáva sa umením.

Ako sa umenie stáva tým, čím je?

V prvej kapitole som načrtnol, rozdiel medzi umením prirodzeného a umeleckého krásna, ktoré dodáva artefaktom ráz umeleckého diela. Ako sa však stane niečo umením, aj keď na prvý pohľad v nás môže vzbudzovať len estetiku prírodného krásna, bude obsahom kapitoly druhej.

„Kto má dosť tragédie a komédie v sebe, zostáva divadlu asi najradšej vzdialený. Ak je niekto ako Faust, alebo Manfred, nezáleží mu na Faustoch a Manfredoch v divadlách.“⁴ Nietzsche tak vyjadruje podporu teórii, že v umení nachádzame a hľadáme to, čo chýba nášmu životu, životu v jeho prirodzenej naturálnej forme každodennosti. Avšak umením odhliadame od každodennosti, abstrahujeme od naturálneho sveta, ktorý nám síce sprostredkováva vnútorný pocit, no vcítenie, ktoré prežívame nám umožní vyňať predmet naturálneho sveta, abstrahovať od jeho „praktickosti“ a zasadiť ho do kontextu nového poriadku. „Na jednej strane Ja ako poškrvna veľkosti, ako závada na šťastí dostupnom v umeleckom diele, na druhej strane najvnútornejšie spojenie medzi Ja a umeleckým dielom, ktoré všetok svoj život prijíma od ja.“⁵ Teda ja, ktoré sa stáva predmetom vcítenia a zároveň sa stáva determinantom organického sveta, vytvára priestor na abstrahovanie od tohto organična a ponecháva na abstrakcii rys vlastného ja, vlastného charakteru, Nietzscheovsky povedané, vlastného Fausta, alebo Manfreda a ponúka ho iným. Abstrahujú tak Fausta, ktorý je predmetom ich života a iní, konzumenti umenia, ktorí ho uvidia visieť na stene galérie ako obraz, či čítajú o ňom knihu, nájdu jeho podstatu nie v organičnosti, ale v jej abstrahovanej forme zatriedenej do nového poriadku. „Tieto abstraktné formy sú teda jedinými, v ktorých môže človek tvárou v tvár nesmiernemu zmäteniu obrazu dôjsť ku pokoju.“⁶ Človek tak v stvárnenom umeleckom artefakte, hľadá niečo viac ako len organičnosť, ako len pragmatickosť sveta, ktorý ho obklopuje častokrát prostredím chaosu. Vcítenie a následná abstrakcia prežitého do novej súvislosti. „Oba tieto póly sú iba stupňovité odtiene spoločnej potreby, ktorá sa nám ako najhlbšia podstata všetkého estetického prežívania: potreby sebazaprenia a sebaoslobodenia.“⁷ Veci tak prijímame z radu nezmyselného organična, každodenného sveta vcítením, abstrahujeme predmet na istú úroveň a jeho podaním ho znovu nechávame na vcítenie a prípadné ďalšie fázy abstrahovania a vcítovania či už na stenách galérie, alebo aj mimo nej.

Je však možné namietat, že pri tvorbe umeleckého diela nie je potrebné vcítenie a abstrakcia ako nutné súčasť umeleckého tvorenia?

Kde je vcítenie a abstrakcia v umení realistického maliara, ktorý chcel čo najvernejšie stvárniť portrét svojho panovníka? Pri vysvetlení sa vrátim k prvej kapitole, kde som uviedol porno ako umenie. No nie umenie, ktoré zobrazuje realisticky sexuálny objekt s cieľom zobrazenia reprodukcie a pohlavných orgánov, nie ako nástroja na zisk, alebo tvoreného pre nepragmatické účely. Bez urážky ku klasikom je realistický maliar len remeselníkom, ktorý napodobňuje, kopíruje a verne zobrazuje stav vecí. „Napodobňovací pud, táto elementárna ľudská potreba, stojí mimo vlastnej oblasti estetiky a jeho uspokojenie v princípe nijako nesúvisí s umením.“⁸

Teda maliar, ktorého obrazy dnes visia v galériách, no jeho poslanie bolo maľovaní si zarobiť na živobytie, jeho vcítenie do organična bolo len natoľko povrchné aby čo najvernejšie zobrazil vrásku na čele kráľa a jeho abstrakcia od pragmatickosti situácie

nebola žiadna, je len remeselník, ako fotograf, ktorý dnes fotí porno, aby dosiahol čo najvernejší záber.

Bez vcítienia a abstrakcie vecí, vytrhnutia z radu organična človek prestáva tvoriť umenie, ale je remeselník, ktorý nevytvára, len tvorí.

Ako však teda možno obhájiť, že máme plné galérie prác remeselníkov? Vela napovie už otázka, ktorú si v súvislosti so zmyslom umenia kladie Freud: „*Je veľmi jednoduché vytvárať analógie a vkladať zmysle do vecí. Nie je to skôr tak, že my sami sa pokúšame vpašovať do tohto pekného poetického rozprávania zmysel, ktorý je veľmi vzdialený úmyslu umelca?*“⁹

Tak sme teda vpašovali zmysel do remeselníckej práce realistických umelcov. Nestali sme sa tak ale vlastne my sami umelcami? Tu je teda priestor pre vcítienie, precítienie artefaktu, prírodného výtvoru a abstrakciou mu odnímeme jeho pragmatický význam, čím mu priradíme hodnotu v novom systéme, ktorý však už nie je pragmatickou realitou, ale abstraktným vyjadrením vlastného vcítienia a estetického zážitku z nového. Známy slovenský zberateľ umenia Ivan Melicherčík povedal o originálnom africkom umení: „*Všetky pôvodné originálne artefakty majú v sebe aj mocný duchovný náboj, veď sa tesali na rituálne účely.*“¹⁰ Ani toto umenie teda nebolo tvorené ako umenie a zostalo z neho len remeselnícke dielo slúžiace obradom. Až časom keď rituály opadli a európskym ľuďom dokázalo vzdialene pripomenúť minulosť, precítienie a následná abstrakcia od ich pôvodného zmyslu im dovolila vstúpiť do siene galérií. Celú podstatu pekne vystihol Claude Lévi-Strauss: „*Abstraktné obrazy sú realistickými napodobeninami neexistujúcich vzorov.*“¹¹

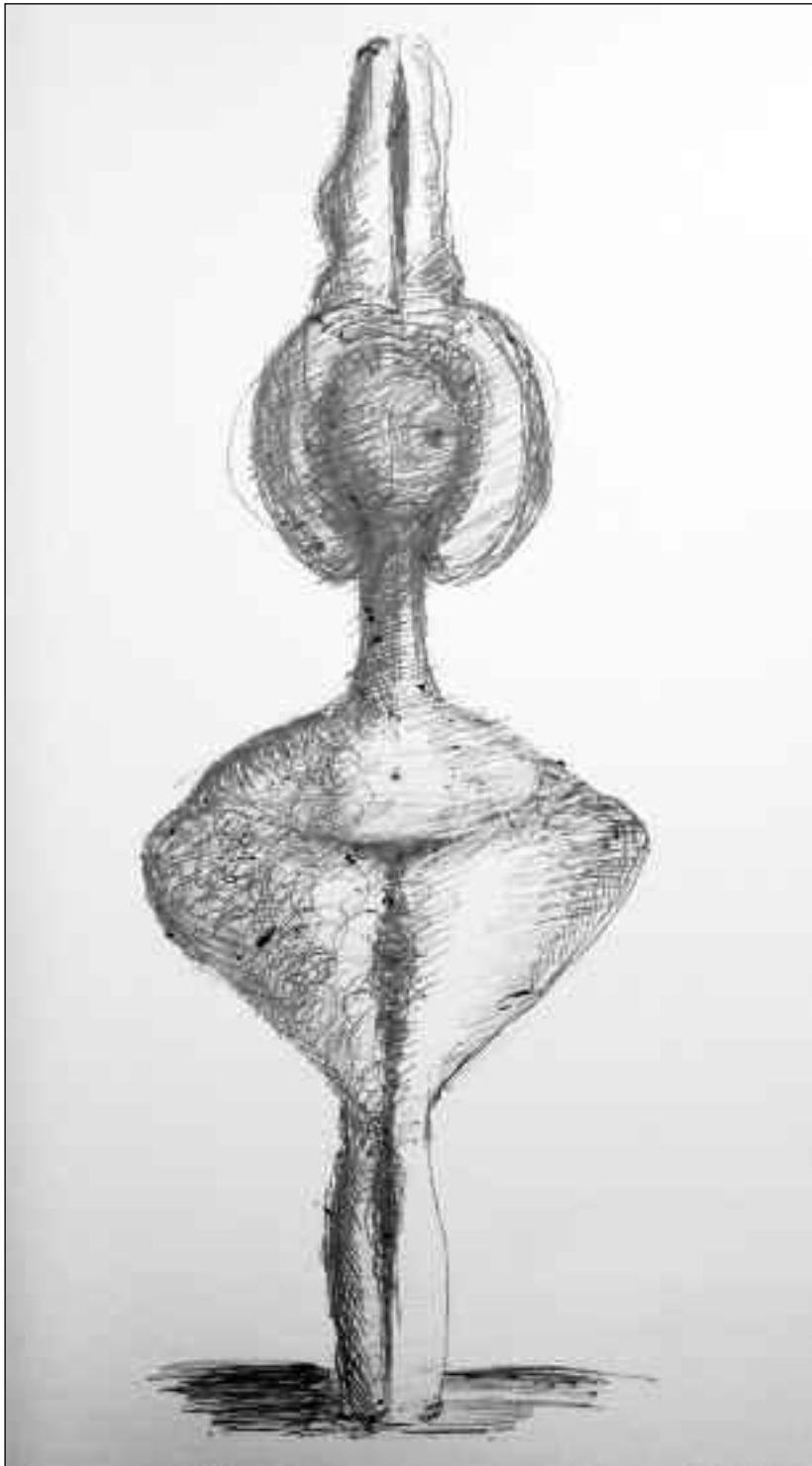
Tak nájdeme hranice umenia. Umenie sa nachádza okolo a preto umelec, ktorý má citlivé estetické vnímanie a dokáže sa na precítenej veci pozrieť z abstraktného kontextu mimo naturálny svet dokáže „stroviť“ umelecký artefakt aj z pisoára, ktorý zavesí do galérie. Neumelec, ktorý bude vždy len remeselníkom bez precítienia a abstrakcie, tak pokojne kopne aj do Rembrandta a bez porozumenia ho označí za gýč. Umenie tak nežije vďaka artefaktom, ale vďaka pohľadu na ne.

Čo teda?

Čo je teda umenie? Umenie nie je to, čo zavesíme do galérie a gýč nie je to, čo skritizujú kritici umenia na stránkach časopisov. Tvorcom umenia je v tomto koncepte každý človek. S čím vyššou mierou precítienia vstupuje do sveta a čím väčšou mierou abstrakcie dokáže prírodné krásno predstaviť v novom nepragmatickom zmysle tým „umelečknejšie“ umenie tvorí. A naše pochopenie umenia rovnako záleží od vnímania novej abstrahovanej situácie a miery vcítienia, či prípadnej ďalšej abstrakcie diela.

POZNÁMKY

- 1 ČAVOJSKÁ, J.: Filmy, ktoré zmenili svet. In: GOLD MAN, marec 2007, s. 67
- 2 SCRUTTON, R.: Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře. Praha: Accademia, 2002, s. 87
- 3 WORRINGER, W.: Abstrakce a vciťování. In: Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. (ed. V. Zuska) Praha: Karolinum, 2003, s. 159
- 4 NIETZSCHE, F.: Radostná věda. Praha: AURORA, 2001, s. 85
- 5 WORRINGER, W.: Abstrakce a vciťování. In: Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. (ed. V. Zuska) Praha: Karolinum, 2003, s. 171
- 6 WORRINGER, W.: Abstrakce a vciťování. In: Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. (ed. V. Zuska) Praha: Karolinum, 2003, s. 168
- 7 WORRINGER, W.: Abstrakce a vciťování. In: Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. (ed. V. Zuska) Praha: Karolinum, 2003, s. 171
- 8 WORRINGER, W.: Abstrakce a vciťování. In: Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. (ed. V. Zuska) Praha: Karolinum, 2003, s. 164
- 9 FREUD, S.: Blud a sny v Gradive W. Jensena. Bratislava: PT, 2002, s.101
- 10 ULIČNÝ, P.: Zberateľstvo ako diagnóza duše – Interview. In GOLD MAN, marec 2007, s. 83
- 11 JOHNSON, P.: Nepřátelé společnosti. Řevnice: Rozmluvy, 1999, s. 200



Pavol Tóth: Kresba ženy, 1968

MODRÁ A BIELA

1a

More, ó, božské!

*S anjelmi plachetníc, archanjelmi lodí.
Čo odjakživa vališ svoje hexametre.
Vlna vlne podáva správu
neustávajúceho hukotu a šumenia tvojej krvi,
nepretržitého tlkotu tvojho srdca.*

*K tebe putujeme, more,
daj nám zo svojej večnej sily,
oblíž nás ako skaly svojím jazykom,
oblaž nás, zaplav svojou nesmiernosťou.*

*Tých, ktorých telo sa prebúdza ako zore,
tých s telom zapalujúcim túžbu,
tých s telom, vyhasínajúcim popolom vlasov.*

Všetci ťa potrebujeme, more.

Aj tí, pre ktorých si len televízne a obrázkové.

1b

*Nič, iba sedieť na teplom kameni
vyhladenom tvojimi trpezlivými machovými dlaňami,
sledovať, ako postupuješ k mojim nohám,
ako sa s hukotom blíži tvoja mohutná vlna
a v šumiacej nežnej pene sa rozlieva
po okruhliakoch a mojich palcoch.*

*Nič, iba ležať na chrbte na твоjich vlnách,
dať sa nimi niesť a pohojdávať,
na čistej oblohe plachtiaca čajka.*

*Nič, iba sa znova a znova ponárať do tvojej zelenkavej čírosti,
byť rybou – akoby vracajúci sa
do jednej z pôvodných harmonických podôb.*

*Nič, iba ťa dýchať
v slanom vzduchu.*

*Nič, iba stáť na brehu ako sťažeň zakotvenej loďky
v tvojom vetre.*

2a

*Piran,
Jadran,
pre zrak táčňa prianí,
ňadrá.*

*Mys múz,
bronzových a slaných.*

Vystupujú z čipiek peny.

*Iba vlasmi - morskou trávou zahalené
sadajú si na kamene.*

2b

*Výzva:
hľa, aj brečtan, ľahká melódia
ovíja kmeň,
spúšťa CD mohutného cédra.*

3

*Tá loďka s bielym krídlom
v horiacom modrom zafíre,
okolo zlato, prstene!*

*Nie je v bezpečí prístaviska,
plachty pokorne spustené.*

*Zmietala sa vo vlnobití,
naberala sa do nej voda.*

*A šmarilo ju o skaliská,
kde leží, sťažeň na chodníku,
na prerazenom boku, skrútene,
rozbitá hračka z bakelitu,
mŕtvy vták.*

*Prichádza po ňu auto so žeriavom
a ako sup sa nad ňu spúšťa
háč.*

NA STOLE SVIEČKU ZAŽALI

Horela svieca na stole...

BORIS PASTERNAK

*Predžili stôl, rozprestrelí
biely decembrový obrus, zažali
sviečku.*

*Plameň ako s poruchou reči,
len jachce a jachce.*

*Nad stolom zavisla
neviditeľná prítomnosť
chýbajúcich.*

*A horí plameň, čo už zhasol,
nedávno,
pred rokmi...*

*Horí tu však aj plameň, čo len spieňa,
s menšiacim sa, kostrbatým kruhom tieňa.*

*A horí, horí, horí jeden potácavý plameň,
ktovie kade sa túlajúci,
ktovie akou hmlou, akou tmou,
akými závojmi, akými závejmi,
akými húšťami,
plúšťami,
smršťami,
spúšťami...*

Páliaci plameň slzy.

*A plameň sviečky vzlyká,
z jej útlých pliec, pliec anjela
stekajú
plačúce krídla.*

Pomodlime sa za stratencov návrat.

MADRID: OKTÓBER

1

*Balansujúce /
listy
padajú
na tvár /
na mokrú dlažbu.*

2

*Na autobusovej zastávke
vedľa ulice s križujúcimi sa čriedami áut
a jazerného zrkadla akejsi budovy
si dievča oboma rukami vzadu napráva
dlhé čierne vlasy – silno zaveje
hriva kobyly cválajúcej rovinou.*

3

*Svätý Jakub, patrón Španielska,
na obrazoch a sochách zabíja Maurov,
ale pôvab španielskych tmavovlások,
nevriac o priečeliach iných architektonických jedinečností,
je arabský.*

4

*Pouličný maliar na dlhých vtáčích nohách
sa popri soche dona Quijota
presúva po fraktálne geometrickej dlažbe.
Zaduje vietor, ako list ho nesie
o ulicu ďalej.*

5

*Bezdomovecké
mestské lístie sa tlačí
do teplých vchodov,
do metra, do podchodov -*

6

*V ruchu obchodného domu
ticho okolo bledého bielovlasého muža
v knihách pri regáloch:
s clivou nehou
sa očami a prstami dotýka
ich chrbtov a stránok.*

7

*V piesku pod stromom
hneď, zašliapané lístie:
strácajúce sa
tváre, dávne, budúce,
blízke, drahé; moja tvár.*

8

*Hudobníci,
vďaka vám a chvála,
že ste hneď za slnkom, ešte šikmým,
vtiahli do ulíc.*

*Jeho svit
rozozvučiavať.*

*Námestím sa nesú
závratné rytmy.*

*Už vidím hlavu urasteného Afričana,
Latinoameričanov, Španielov,
vkladajúcich sa do búšenia*

*na bubny,
na nádoby z plastu a z plechu
hore dnom.*

*V šíriacich sa kruhoch znenia
mladí, starší,
páry,
poniektoré s deťmi,
osamelci,
moslimské dievča v šatke, zľahka kníšuče sa.*

*Môžete sa zapojiť
a hrať,
iba tak,
pre radosť, že ste, že sme a tu,
alebo aspoň tlieskať,
podupávať do taktu,
tancovať.*

Vzniest sa.

9

*A chvála vám, čo podvečer
od ulíc, kde sa toľko núka,
popri staroegyptskom chráme
Západným parkom prúдите
k miestu s výhľadom na vzdialený obzor,
aby ste uvideli*

z á p a d s l n k a.

10

*Napokon vstúpiť do pustého parku,
vzd'alovať sa od hluku viacprúdoviek,
nestíchajúcom ani po polnoci,
od ľudí - pretekárskych áut (som jedným z nich),
nielen na americkej výstave v Casa de Vacas,
od ľudí s počítačmi miesto hláv (som jedným z nich),
od hýrivosti ulíc prosperity
s bezdomovcami vedľa bankomatov, bánk,*

*od veľkopošných reklám na obchodných domoch,
od neprekonateľnej v centre Bratislavy:
Sme šťastní, že nás máte radi pre peniaze (Tatra banka),
od obrazov s bankovkami, šuštiacim márnratným lístím
a s mincami, zvonkohrou darovaných k narodeninám,
od Šunkového raja, Šunkového paláca a Šunkového múzea,
odrazu odpojený od túžob a ambícií,
vojsť medzi stromy, čo vše nečujne
pohýbu perami, ísť hlinenými
chodníkmi toho obrovského ticha
bez symbolov a ďalších významov*

2006

TANKA 5

*Útecha: vtáci.
Na nebi nenechajú
nijakú stopu,
a predsa trvajú – v nás:
v zázraku letu, spevu.*

Zelený je večer

Básnik a prekladateľ Ján Zambor vydal básnické zbierky *Zelený večer*, *Neodkladné*, *Kôň na sídlisku*, *Plné dni*, *Pod jedovatým stromom*, *Soprán dažďových kvapiek*, *Nádhera zmesi* a výber z jeho poézie *Sťahovavé srdce*. Takisto mu knižne vyšlo niekoľko literárnovedných prác. V minulosti pracoval aj ako redaktor rozhlasu. Pripomeňme, že bol tiež zakladajúcim šéfredaktorom časopisu pre mladú literatúru a umenie *Dotyky*. Po nežnej revolúcii začal prednášať na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, roku 2001 bol vymenovaný za profesora. Bol predsedom Klubu nezávislých spisovateľov a podpredsedom Slovenskej spoločnosti prekladateľov umeleckej literatúry.

To sú len niektoré z aktivít Jána Zambora, autora na mnoho spôsobov oceňovaného, ale často aj nedoceňovaného, ktorý hojne prekladá z ruštiny a zo španielčiny a je prekladaný do mnohých cudzích jazykov. Jeho lyrika je vybudovaná na senzitivnosti, blízka je mu poézia stavajúca na regeneratívnej funkcii, na chápaní básne ako cesty k obnove. Na jednej strane je preňho príznačný multikulturalizmus, na druhej hľadanie individuálneho uzmierenia.

J. LITVÁK: Vo vašej poézii i literárnom pôsobení sa dá dlhodobo pozorovať nevzrušený, nevykoľajený hlas. Kde sa toľká nevyrušenosť a pokojmilovnosť berie v tejto ukričanej dobe?

J. ZAMBOR: Byť otvorený podnetom skutočnosti a umenia, ale nedať sa hocičím obalamutiť! Nevzdať sa toho, čo pokladám za dôležité, hoci to zrejme neprivítajú literárni snobi! Pretože aj okolo poézie je vždy dosť filisterstva. Áno, to by mohli byť jedny z téz môjho programu, ktorý sa formoval postupne. Kiež by to bolo tak, že básňou sa mi niekedy podarí evokovať pokoj. Pokoj je totiž dnes vzácny. V mojich veršoch je to skôr túžba po pokoji. Áno, časy, keď sa písala pastorálna lyrika, vrátane čias Jána Hollého, sú preč. Aj v mojej básni z prechádzok po budmerickom parku, ktorá by nás mohla zaliť pokojom, sa objavia znepokojujúce momenty: na silnom dube práchnivina a na oblohe lietadlo s muníciou a vojakmi. V básňach, ktoré mi vyšli v 80. rokoch, som sa programovo usiloval o vyjadrenie problémových tenzívnych situácií. Aj neskôr sa u mňa objavujú básne, v ktorých je toľko napätia, že ho slovo ani neunesie, a tak sa naznačuje interpunkčne, napríklad pomlčkou a výkričníkom. Pred niekoľkými rokmi som sa v madridskom Národnom múzeu kráľovnej Sofie ocitol v sále s výstavou švajčiarskeho konštruktivizmu i na výstave jedného z našich španielskych súčasných a cítil som sa ako na ostrovoch harmónie. Vtedy som si v plnosti uvedomil, že hľadanie pokoja v súčasnom umení je jeho právoplatnou alternatívou.

J. LITVÁK: Keď sme spolu s Robertom Bielikom zostavovali antológiu slovenskej duchovnej poézie *Stratená v ľalách*, názov sme zvolili podľa jedného verša z vášho prekladu básne *Tmavá noc* od španielskeho mystika svätého Jána z Kríža. Mimochodom, o tejto básni sa popísalo veľa kníh a svetoznámy režisér Carlos Saura o okolnostiach jej vzniku dokonca natočil celovečerný hraný film. Mohli by ste aspoň v stručnosti povedať čosi o prekladaní tohto klenotu svetovej literatúry a vôbec o vašej záľube v španielskej mystike?

rozhovor s básnikom a prekladateľom
ZAMBOROM
JÁNOM

J. ZAMBOR: Záujem slovenských básnikov, ktorých tvorbu si vážim, o lyriku svätého Jána z Kríža ma potešil. V Španielsku sa k nemu hlásili významní moderní básnici a pisali o ňom poprední literárni vedci. U nás bol známy ako katolícky svätec, takmer sa nevedelo, že je to aj klasik španielskej a svetovej poézie, prototyp mystického básnika. Hoci náš Janko Silan ho poznal – z českých prekladov. Za dôležité pokladám, že jeho lyrika na nás nepôsobí vzáružujúco, ale naopak, veľmi slobodne. V slovenskom literárno-umeleckom priestore sa po novembri 1989 často operovalo prívlastkom mystický, ale jeho obsah mi pripadal veľmi konfúzny. Aj preto som sa pokúsil o preklad jeho lyriky. Zaujal ma ako básnik jednoty pozemského a nadpozemského, zmyslového a duchovného, ako nesmierne bohatý básnik lásky. Tajomstvo nášho bytia, našej túžby po jeho transcendentii sa mi javí ako prirodzená súčasť záujmu lyriky, dotvárajúca jej komplexnosť a nachádzam ho aj v tvorbe všeobecne uznávaných, hoci často málo propagovaných moderných básnikov. V poslednom období som si to uvedomil pri vskutku obdivuhodnom lyrickom diele *Cántico* čiže Chválospev básnika lorcovskej generácie Jorgeho Guilléna, ktorý sa k svätému Jánovi z Kríža hlásil aj mottom k svojej knihe.

J. LITVÁK: Prekladáte nielen zo španielčiny, ale aj z ruštiny. Do Španielska a Ruska pravidelne cestujete. Čo majú tieto krajiny spoločné a ako tam dnes ľudia, s ktorými prichádzate do styku, vnímajú literatúru? Dá sa porovnať ich a naša situácia, alebo možno dokonca tvrdiť, že by naša literatúra bola na tom v porovnaní s inými národmi lepšie, že by tá naša večná provinčnosť mala aj dáke kuriózne výhody?

J. ZAMBOR: V podstate ani tak veľa necestujem, rozhodne nie pravidelne, iba každú cestu sa usilujem tvorivo využiť. Do Ruska sa dostanem tak raz za päť rokov. V tejto chvíli už viem viac o španielskom literárnom prostredí ako ruskom. Nielen Madrid, ale dnes už aj Moskva sú kultúrne metropoly s obrovskou ponukou ozajstných literárnych i širšie umeleckých hodnôt. V tom sa s nimi nemôžeme porovnávať. Na Španieloch má stále upútava pozornosť národnej literatúre a umeniu. V Španielsku stále vychádzajú spisy významných autorov, antológie najnovších a starších literárnych období, všetko je na rozličný spôsob literárnovedne reflektované, noviny prinášajú nielen poviedky, ale aj básne, a pravdaže, kvalitné recenzie a kritické články. Pravda, netrúfam si veci posúdiť komplexne. Pokiaľ ide o to, čo súvisí s pamäťou literatúry, niečo sa v tomto smere v edičnej oblasti začína robiť aj u nás, ale Španielsko a zdá sa, že aj dnešné Rusko sú na tom lepšie. Videl som to napríklad na ponuke jedného zastrčeného, no vynikajúceho moskovského kníhkupectva. Dodnes je mi ľúto, že som pred kúpou iných kníh nedal prednosť dvom zväzkom denníkov Velemira Chlebnikova, ktoré vyšli v rámci jeho spisov. Nedávno zomrel Gennadij Ajgí, značne exkluzívny neoavantgardný básnik, a už sa pripravuje na vydanie jeho súborné dielo. Kedy sa my dočkáme súborného vydania Dominika Tatarku, Vincentu Šikulu, Rudolfa Slobodu a iných? Na pozadí poznania situácie v Španielsku sa mi javí ako veľmi naliehavé základným spôsobom zmeniť prístup slovenských denníkov k slovenskej literatúre.

J. LITVÁK: Ktorého z ruských básnikov, ktorých ste prekladali, by ste najviac odporúčali do pozornosti súčasného čitateľa? Puškina, Lermontova či Chlebnikova, alebo poetky Achmatovú, Cvetajevú, či len nedávno zosnulého Gennadija Ajgiho?

J. ZAMBOR: Odporúčal by som každého z nich a pridal by som ďalšie mená, napríklad Borisa Pasternaka. Odporúčam teda Lermontova, toho básnika slobody a protestu, autora nesmrteľnej elégie na Odojevského smrť, Puškina ako básnického zhodnocovateľa obyčajného, Chlebnikova nielen ako avantgardného iniciátora najmä v oblasti slovotvorby, ale aj ako básnika podmaňujúceho videnia, Achmatovú, ako prvú v abecede ženských poetiek 20. storočia, Cvetajevú ako navýsosť súčasnú poetku antinómii a paradoxov, Pasternaka ako tvorca lyriky schopnej obrodzovať náš život, Ajgí-

ho, ktorého som nazval lyrikom bolestnej stigmaticosti a fascinujúcej prvotnosti.

J. LITVÁK: Pôsobíte ako profesor na Filozofickej fakulte Komenského Univerzity v Bratislave, kde prednášate aj španielsku a ruskú poéziu, ale najmä všeobecnú poetiku a slovenskú poéziu 20. storočia. A čo súčasnosť? Aký je záujem o slovenskú literatúru na akademickej pôde? Ako sa „prejavujú“ študenti literatúry? Objavujú sa medzi nimi aj nejaké prozaické, básnické alebo literárnovedné talenty?

J. ZAMBOR: V povahe univerzitného štúdia literatúry je, že sa zameriava na takrečeno všeobecne uznané umelecké hodnoty, a tak je to nielen na Slovensku. Aktuálny literárny proces sa stáva predmetom prednášok a seminárov iba čiastočne, v plnšej šírke ho predstavovať už z časových dôvodov nie je možné. Ozajstný záujem o slovenskú literatúru sledujem skôr u jednotlivcov, narastá pragmatický prístup k štúdiu: absolvovať skúšky, dostať diplom. Záujem o literárnu tvorbu, básnickú a čiastočne aj kritickú tu je, hoci veľa talentov neskôr zapadne v prúde životných starostí. Na seminároch z teórie verša dávam takéto úlohy: napíšte trochejské, jambické, daktylské štvorveršie s korektnými rýmami, nemusí to byť báseň, ale technicky to má byť zvládnuté. Skoro všetci sa usilujú napísať básne a niektoré sa im aj vydaria. Najlepšie zverejňujem na nástenke. Tých, u ktorých zistím literárnokritický talent, posielam do literárnych časopisov.

J. LITVÁK: Debutovali ste ako tridsaťročný, a ďalších tridsať rokov - až do dneška, ste sa literatúre naplno venovali. Čo máte v pláne ďalších tridsať rokov života?

J. ZAMBOR: Rád by som zdieľal váš optimizmus. Všeličím som prešiel, viem, že sa netreba spoliehať na príchod nejakých priaznivých podmienok, ale pracovať za každých okolností. Veci nakoniec vznikajú najmä z našej vlastnej vôle. Dennodenne musíme v sebe vybojovávať zápas o aktívny prístup k životu. Isté projekty sa mi prirodzene črtajú, ale určite sa budú meniť. Spolieham sa na život, ktorý mi sám prihrá námety. Rád by som ešte napísal niekoľko básní, niekoľko výborných básní by som ešte rád preložil a rád by som vytvoril aj niekoľko úvah o poézii. Kiežby to bolo lepšie ako to, čo som spravil doteraz. Tvorba náš život zintenzívňuje a rozširuje.

zlatých bokov zopla...“

Milá má množstvo mien súvisiacich s kvetmi, lesom, jarou a letom, jarnými a letnými mesiacmi, menami riek a jej obraz sa vynára v rozličných objektoch prostredia. Autor sa priam kochá kvantitou prírodných možností a jazykových pomenovaní. Milá má „šípovú ružu ucha vo vlasoch“, na kvety sa menia i časti tela „vysnenej“, kukuričné klasy majú hebké ženské vlasy, jablone vyzvávajú plodmi a tie asociujú s plodmi ženského tela. Chlapcovo náručie je pripravené prijať ju v rodnom dome, veď: „Už oddávna si v rovnom dome žila s nami, / v pokoji džbánov, splývajúc s ich líniami...“

Lyrický subjekt sa už na začiatku tvorby zamýšľa nad vlastnými perspektívami: „Netúžim plávať popri brehu / a s clivotou sa dívať do nesmiernej dial'ky“. Jeho ambície sú transparentné, túži plávať v hlavnom prúde, pričom si uvedomuje, že je to možné iba za cenu tvrdej, „neúhybnej“ práce, ktorá má podobu každodennej námahy ako roľnícka práca jeho predkov. Už pri vstupe do literatúry básnik zdôrazňuje svoje korene: „Tu som sa narodil / tu som vyrástol / z hlinenej dlážky“. Nie náhodou básnikom pochádzajúcim zo Zemplína a vyrovnávajúcim sa s ním – Pavlovi Horovovi i Mikulášovi Kasardovi – neskôr venoval básne. Mapuje rodnú krajinu, tá tvorí nielen pozadie, ale je súčasťou živého organizmu jeho tvorivého sveta. Celý zelený a letný „zlatý“ priestor ešte tvorí organickú súčasť človeka a vďaka básnickému obrazu je človek nielen v krajine, ale je ňou:

*Jarabý kohút parobsky zaspieval
zachrípnutým hlasom.
Zvonár ťažkou rukou potiahol štránok.
A do šera sa žiarivo rozzvonila vyhňa.*

*Nad domami tresol pastiersky bič –
nebo sa zachvelo
a ľahko skrvavilo.*

*Kone sa nozdrami dotkli
tichých úst vody.*

V prvých dvoch veršoch básne *Pieseň vstupu* sa jednota prírodného a ľudského vyjadruje personifikáciou zvieracieho. V básni je výrazná aktivita ľudského subjektu, dôraz je kladený na jeho pohyb. Človek spôsobuje v básni zmeny v prírodnom dianí, inak od neho nezávislom. Zvonárovo zvonenie a kováčove údery na nákovu vytvárajú zvukovú predstavu, ktorá však zásluhou pomenovaní vizuálneho charakteru šera a žiarivo prechádza do metaforickej synestézie, naznačujúcej aj obraz východu slnka. Ľudské a prírodné znova tvorí jednotu. Pastierovo tresnutie bičom zasahuje nebo ako krehkú živú bytosť. Skrvavenie asociuje ranné zore, čo je vizuálna kvalita. V hĺbke obrazu je úder, zvuková i dotyková predstava. Rovnako je to aj v nasledujúcom obraze, kde zvuk je protikladný, zastupuje ho ticho. Vizuálnymi a zvukovými obrazmi, ale aj obrazmi zakladajúcimi sa na iných zmyslových vnemoch a synestéziami nadobúda Zamborova poézia plasticnosť a konkrétnosť. Voda má ústa, je teda personifikovaná, personifikované sú aj kone, lebo ich dotyk s vodou je vlastne bozkom. Názov *Pieseň vstupu* je signálom, že Zamborovi ide súčasne o liturgizáciu obrazu dedinského rána.

Prvky náboženského rituálu môžeme sledovať aj v básni *Večera*. Šumenie čerstvo nadojeného mlieka a obraz peny, ktorá sa usadzuje v hrnčekoch, nepôsobia sentimentálne ani pateticky najmä vďaka tichu, ktoré tvorí dôstojné pozadie až biblického obrazu. Pracovitost' obyčajných ľudí symbolizujú ruky rodičov od únavy „zaspávajúce na obruse“: „Ešte ich treba dvíhať k ústam, / dávať pozor, aby nepadli / a nerozliali čerstvo nadojené mlieko“. Jedlo je záverečným aktom, náplňou dňa a života je

predovšetkým práca.

Domov je hodnotou, istotou, oporným bodom i v neskoršej básnikovej tvorbe a jeho hodnota vzrastá s prvkom vzdalovania sa od neho. V prvej zbierke má ešte rozmer samozrejmosti („*Dnu vôňa tône, veci nedotknuté, / hneď načiahnem sa po topánkach v kúte*“ – Doma). Veci majú svoje prirodzené miesto dané nevyhnutnosťou, potrebnosťou, funkčnosťou, neslúžia na okrasu. Logika vecí má vyššiu hodnotu než okrasný obraz. Estetika sa v lyrike tohto autora nezakladá na ozdobnosti, ale na trvalých a prirodzených hodnotách ľudského rodu, na hodnotách roľníckeho archetypu, spočívajúcich v každodennej práci, prinášajúcej plody v súlade s tradičnými etickými hodnotami. Lyrický subjekt sa cíti byť pokračovateľom, prirodzeným ohnivkom medzi striedajúcimi sa generáciami. Vedomie spojenia so spoločenstvom „*mŕtvych, / žijúcich / i ešte nenarodených*“ dáva autorovej poézii rozmer slávnosti a dôstojnosti. Po práci prichádza zaslúžená odmena, chvíľa veľby, Božieho požehnanie, plnosti, bohatstva, ktorú symbolizuje „*presýpanie zŕn*“. Chvíľa vyvrcholenia nie je statická, charakterizuje ju „*tiché vlnenie*“. Najdôležitejšie chvíle v Zamborovej lyrike sa odohrávajú v tichu, ktoré je dôstojným pozadím ich veľkosti.

Už v prvej zbierke autor nestavia iba na vlastných dojmoch, ale usiluje sa vcítiť do pocitov iných ľudí. Nie je náhodné, že ide o ľudí z okraja spoločnosti, postihnutých, ktorým rozumie. Hľadá v nich hrabalovskú *perličku na dne*, lebo práve títo ľudia potrebujú pocit súdržnosti s ich pocitmi, veď na čo iné je tu ešte dnes básnik? A práve v básni *Hluchonemá* zaznieva rýmové echo: „*V dedine nik ju za nič nemá ... každý ju volá Hluchonemá.*“ Ako silný zvon udiera tento rým do sluchu rovnako citlivých príjemcov: nezabúdajte na súručnosť s poníženými a urazenými. To sú ľudské hodnoty, ktoré prináša literatúra v každej dobe. Rým je zároveň funkčným paradoxom voči téme, je zvučný a hluchonemá ho nemôže počuť. Dedina, ľudské spoločenstvo vysúva postihnutých ľudí na okraj. Ale literatúra ich musí podržať – cieľom literatúry je prijatie, nie sentiment. Vcítienie sa do situácie ľudí z okraja spoločnosti je v každom kvalitnom literárnom texte.

Zatiaľ čo letom zbierka vrcholí, neskorá jeseň i zima prinášajú smutné obrazy. V básni *Cestou*, ktorá sa odohráva v jesennej pľuši, sa ešte vynorí obraz z detstva, keď dedo chlapca „*ako slnko / posadil na koňa*“, no objavuje sa aj predstava zbúraniska dedovho domu s predzvestou konca blízkeho priestoru: „*Raz príde cudzí človek, / sekera, píla, bič – / a na tom úzkom dvore / už nezostane nič*“. Koniec rodinného sídla, prítomnosť cudzieho, je racionálnym prvkom a ten tlmí očarenie mládenca životom, tvorí jeho proporčnú protiváhu. Nadšenie vystrieda elegickosť. Pochmúrne ročné obdobie rezonuje s vnútornými pocitmi lyrického subjektu a aj z odstupu času presvedčivo rezonuje v čitateľovi v básni *Smútnava*. Novotvar v názve signalizuje jazykové hľadačstvo, ktoré sa objavuje v celej básnikovej lyrike. Kraskovské tóny patria v Zamborovej tvorbe k najpresvedčivejším a poukazujú na neoromantické a neosymbolistické korene jeho poézie (neskôr sa obohacujú o nové kontexty). Motivácia elegickosti, ako to prezrádzajú niektoré verše, nespočívala iba v odchode blízkyh či v pocitoch samoty, ale aj v prežívaní historického času konca šesťdesiatych a prvej polovice sedemdesiatych rokov: „*Z dní sa cesta plná flakov mračí*“, „*Ktosí krutý zmrazil potok v mojom hrdle...*“, „*... v týchto sivých úsvitoch*“ (*Sneh, sneh... 2*), „*Mám sa poddať prírodnému žiaľu, / keď už jasne snívať nemám o kom?*“ (*Smútnava*). V tomto významovom kontexte sa sneh stáva symbolickým pomenovaním čistoty, upokojenia a „*bolestnej radostnej*“ úľavy.

Zimné pochmúrne tóny vystriedali v závere opäť obrazy plné jasu, obraznosť sa napája z letnej morskej a jarnej zelenej prírody. V nájdení spríbuznenej duše sa napíňajú túžby lyrického subjektu v oblasti partnerských vzťahov. *Chvilky s nesmiernosťou* majú podobu poetistickej ľúbostnej hry vln na morskom brehu, ľudské ľúbostné hry sa odohrávajú decentne skryté za závesom básnických obrazov: „*To je už chvíľa pre prítulných, / krč blesku rozhrnie tmú pláň*“. Prirodzeným naplnením vytúženého sna je aj narodenie

syna, ako to vyjadruje báseň *V zelenom večere úsvit*. Zbierku uzatvára významovo zaťažená konsonancia *sen – syn*. Intenzívny je v básni pohyb vpred a nahor.

Zbierka vyznieva ako oslava plodnosti prírody, zeme a človeka, rým *klík – krik* v básni *Zelená krv* korešponduje so záverečným *sen – syn*. Kruh sa naplnil a dôstojne uzatvára prvý kruh v živote i v poézii Jána Zambora. Významové a výrazové prepojenie základných zložiek básnického textu zarezonovalo i v radoch dobovej literárnej kritiky a od začiatku upozornilo na autora, s ktorým môže slovenská literatúra v budúcnosti rátať.

V autorovej druhej zbierke *Neodkladné* (1980) nastupuje rekognoskácia nového priestoru mesta, nastáva skomplikovanie vnútorného sveta lyrického subjektu cez dotyky s vonkajším, nielen mestským, ale aj spoločenským prostredím, v tom čase mimoriadne zložitým. Vonkajšie spoločenské tlaky sú neúmerne, lyrický subjekt stráca vnútornú rovnováhu, do práce vybudovaného, rovnovážneho vesmíru zasahuje nepokoj. V prírode oporu nenachádza. Prvok rovnováhy hľadá i vo výrazových prostriedkoch. Vyberá si na Slovensku dosiaľ nevyužitú formu východnej poézie *sidžo* (až nedávno jej znaky objavil v Novomeského medzivojnovnej poézii, píše o tom vo svojej knihe *Interpretácia a poetika*). Tvorí ho šesťveršie, v ktorom sú prvé dve štvorveršia spojené obkročným rýmom a záverečné dvojveršie rýmom združeným. V *sidžoch* je viditeľná snaha o rýmovú kvalitu a originalitu a pozornosť významovej funkcii rýmov (kľúčové slová v rýmovom postavení), rýmami akoby sa básnik usiloval spojiť rozbitý svet. V tejto forme zároveň skúša nosnosť rozličných jambických tvarov verša. Prírodné prostredie sa strieda s mestským. Báseň ako výsledok konštruktívnej práce je pre básnika cieľom, no nechýba v nej ani odľahčenie. *Sidžo* autor využíva na tematizáciu erotiky, ktorej vyhovuje hravosť, hra so slovom, ale z tejto témy čerpá aj paradoxy. Uprostred nepokoja nachádza i chvíle zmiernenia so sebou samým, s rozbuřeným vnútrom priveľmi živého básnika. V týchto chvíľach text so striedaním ženských a mužských rýmov pôsobí harmonicky a prirodzene ako ľudský dych. Do harmonického sveta postupne vstupujú negatívne momenty: disonancie v partnerskom vzťahu či napätie, ktoré si lyrický subjekt prináša z vonkajšieho sveta do privátneho rodinného priestoru (*Sidžo o kopnutí do detskej hračky*). V závere cyklu sa klasická harmonická forma naplňa novým aktuálnym obsahom: autorovo zistenie akútneho nedostatku citu možno vnímať ako uvedomenie si poslania básnika, jeho neodkladnej povinnosti naň upozorniť. Po dominantnom smerovaní lyrického subjektu nahor z prvej zbierky, nastupuje protiváha chvíle, keď treba hlavu skloniť.

Hľadanie cesty básnika k sebe v novej situácii vyjadrujú funkčné oxymorá. Metaforické a metonymické súvislosti vytvárajú polyfónny obraz. Tieto konštrukčné princípy sa výrazne konkretizujú v básni *Snehové iskry ako spod sekery*. Obraz „*snehové iskry*“ je oxymorický, postavený na zjednotení chladu snehu a tepla iskiek, ide o iskry „*ako spod sekery*“, v danom kontexte iskry odletujúce pri rúbaní tvrdého ľadu, čo potvrdzuje výraz v ďalšom verši: „*Prituhlo*“. Spoločným prvkom je vizuálna podobnosť predstáv a význam „pálivosti“ mrazivého chladu a iskiek. Metaforické verše možno vnímať zároveň ako metonymiu nehostinnej ľudskej situácie. Takto sa buduje zložitá obraznosť, zakladajúca sa na vzájomnej podmienenosti významu a tvaru v dlhších básňach i v *sidžoch*. Antitéza sa využíva aj ako kompozičný prvok a vnáša do textov dynamiku. Kultivovanie lyrického textu pokračuje aj prostredníctvom tematizácie obrazov v kontexte básne, najmä v dlhších básňach. V zbierke sa posilňuje tematická a kompozičná nadväznosť.

Zdanlivé zblíženie sa s mestom vystriedajú chvíľky cudzoty a odcudzenia. V básni *Vtáčatko* zaznieva silný odpor k malomeštiactvu a pretváрке. Tento motív sa tiahne celou autorovou tvorbou a spája sa s odporom k falošnosti neautentického sveta. V básni *Neodkladné* si básnik v súvislosti so smrťou mladej ženy uvedomuje nevyhnutnosť činu, aby sme neskončili ako tí, ktorých nič nedojme, účasť na pohrebe je pre nich povinná, ešte aj v takejto chvíli vybavujú úradné postupy a protekcie. Báseň *Ikarovský motív* sa

mení na svet oxymoronov. I keď má lyrický subjekt radosť z jarnej jablone, vie, že o chvíľu ju spáli mráz. Aj rýmy sú oxymorické, vystavané na zjednotení protikladov (*púder – úder, krídla – na nosidlá*) a signalizujú nebezpečenstvo dobového ohrozenia vonkajšou realitou. Medzi tieto básne autor dodatočne organicky zaradil dopracovanú báseň *Horkosť*, reflektujúcu realitu po auguste 1968. Z výrazového hľadiska text prezrádza jeho vtedajší záujem o nemecký básnický expresionizmus, ktorý vyústil aj do časopisecky uverejnených prekladov.

Zbierka vrcholí básňou *Bociany*, syntetickým textom hodným Robinsona Jeffersa, v ktorom autor využíva lyrické, epické i dramatické prvky pásma a prvky baladického žánru. Zložitejšia kompozícia mu umožňuje spojiť individuálne s nadosobným. Osud bocianov, ktorým pre ľudskú nevšímavosť padne hniezdo s mláďatami, je paralelou ľudského osudu a je v ňom i veľa z tragiky dobovej situácie. Téma priniesla modernejšie prvky súčasného sveta i modernejšie výrazové prostriedky básne (*„Mierumilovní premiéri priestoru“, „poskytujú byty vrabcom“, „poslucháči miestneho rozhlasu“*). Bociany sú nielen spojom medzi tradičným a moderným svetom ľudského individua, ale i spojom sveta prírodného a ľudského, symbolom života vôbec. Podľa ľudovej tradície prinášajú deti a svoje deti – mláďatá majú u nás. Poetika pásma umožňuje tematizáciu slov v kontexte. Metaforicko-metonymické súvislosti odhaľujú skryté súvislosti vecí a obnažujú aj etymológiu slov (*„Vzdialení príbuzní žeriavov... pripomínajúci žeriavovú studňu, / letiaci nad stavebným žeriavom pri panelovom dome“*). Báseň vrcholí strhujúcou tragédiou antického rozmeru. Pád bocianieho hniezda vnímajú domáci ako vlastnú tragédiu, aj keď predtým nadávali, že im vtáky znečisťujú dvor. Báseň vyznieva i z odstupu času ako malá tragédia. Bola aj televízne spracovaná so skvelým recitátorským výkonom Alfréda Swana a s primeraným obrazovým kontextom, umocňujúcim jej estetický účinok.

Kôň na sídlisku (1983) je tematicky pokračovaním zbierky *Neodkladné*, predstavuje ďalšie vyrovnávanie sa s mestskou a spoločenskou realitou plnou pretvárkou. Deštrukčným procesom v realite básnik vzdoruje prácou, ktorá je protiváhou a oporou. Paradox a medziveršový oxymoron sa mení na kompozičné a sémantické spojivo básní a signalizuje rozpornosť myšlienkového posolstva. Začínajúca sebaíronia je svedectvom „zmúdenia“ básnického subjektu (*„Aké víťazstvo ohlásim ľuďom, Filippiades, / kým sa môj mozog rozplásne na asfalte?“ – Absolútny rýchlostný rekord*). Záchytným bodom vo svete labilných hodnôt je pre autora i manželstvo, aj keď s vedomím, že *„sú krajšie / múdrejšie, / milšie, ale... ozajstné bolo, čo bolo s tebou“* (*Manželstvo*). Motív hluchonemej oživa v obraze ženy, čo sa sama stará o postihnutého muža a o tri deti. Autenticky pôsobí ústredná báseň *Kôň na sídlisku*, ktorej názov sa stal i názvom zbierky. Bezprostredný zážitok v nej prerastá do obrazu, v ktorom sa noc mení na hrivu koňa, ten klusá Mliečnou cestou, spod podkov mu vyletujú hviezdy a nad vozom sa črtá tvár starého uja mesiaca. Hriva koňa sa v detských snoch mení na nočnú oblohu a Mliečna dráha na cestu, po ktorej kluše koník zo sídliska. Iskry spod podkov sa menia v básnikovej fantázii na hviezdy a mesiac je starý ujo, čo, nakladajúc pokosenú trávu na vozík, vysádzal naň mestských chlapcov očarených živým zvieratom. Zvíra slúži opäť ako spojivo, tentoraz medzi prírodným dedinským svetom a mestským svetom panelákov, ale aj ako akčný prvok, ktorý uviedol do pohybu básnikovu fantáziu i v ďalších textoch, tvoriacich významové jadro tretej Zamborovej zbierky. Potrebu písať báseň i v dnešnej dobe autor zdôvodňuje spoločnosťou s osudom osamelých a trpiacich v šedi sídliska. Kvôli nim objaví v panelových stenách *„kamienky a piesok z rodnej rieky, / pre osamelých stopy mnohých rúk vo veciach navôkol / a pre tých, čo nemôžu vyjsť z bytu, / bude na jar vyrážať listy a kvety nábytok / a v jeseni budú na koberec cupkať plody“* (*Keď toho budete mať dost*).

S básňou *Kôň na sídlisku* korešponduje aj ďalšia z kľúčových básní zbierky *Môj otec v meste*. Máme pred sebou jedno z básnických najvrúcnejších vyznaní lásky otcovi v slovenskej poézii. Patriarchálny obraz vyvoláva nostalgiu za minulým, no nepôsobí pateticky, lebo básnik ho relativizuje, obaja – básnikov otec rovnako ako predtým starý

ujo s koníkom – „*krásne nezapadajú do štýlu*“. Moderný svet nevšímavých mestských ľudí je s patriarchálnym svetom nepreniknuteľný. Otec si „*o nich myslí svoje*“. I v rozihranej básni s pestrými rýmovými novotvarmi na konci i vo vnútri veršov *Vôňa vína* ešte milo znejú slová rodného nárečia („*Napilam še vinka / zbavilam še vinka*“), no návrat do rodnej dediny je už skôr návštevou.

Uvoľnená štylizácia charakterizuje aj oslavu slovenskej ženy v básni *Slovenský trón*, na ktorý básnik usadil obyčajnú ženu. Zemplínsky región sa priestorovo rozširuje o oblasť Liptova, odkiaľ pochádza básnikova manželka. Autor využíva v texte pravdy, ktoré vyplývajú z odlišných skúseností ľudí žijúcich v horách. V básni *Prerezávka* vysychajúci kmeň ihličnatého stromu je ešte plný živice, žije a pripomína blízkeho človeka, preto ho netreba vyrezať, liesku tiež nie, lebo je blízko domu a „*do liesky hrom neudrie*“. Vyťať možno iba šípovú ružu, tá je len na okrasu. Z úst testinej zaznie ľudová skúsenosť, ktorá nadobúda aj dobové konotácie: „*zavše vydrži, čo je najviač bité*“. Po oslave slovenskej ženy („*hladučká, mliečna, mednatá Slovenka / vylúpnutá z lipovej kôry*“) znie táto báseň, zdanlivý prepis každodenného rozhovoru, ako oslava ľudovej múdrosti, ale zároveň vyrovnáva oslavnosť predchádzajúceho textu.

Túto líniu vystriedajú básne existenciálnej úzkosti zoči-voči smrti, najmä pri odchádzaní blízkeho človeka učiteľa Albína Bagína, ktorý bol svojou pracovitosťou vzorom, do štyridsiatky napísal sedem literárnokritických kníh a jeho pedagogický talent zanechal stopy v dvoch generáciách slovenských literátov. Zoči-voči smrti sa vidí básnikovi všetko márne: i pozornosť blízkych, i nádhera mestských stavieb.

Lyrik nachádza v okolitom svete zázračné okamihy (stretnutie ženy v čiernom s bielou kyticou v autobuse; márne rady príbuzným, aby so svadbou počkali, keď radiaci nevie, že žena je už „*v tom*“; stretnutie so starou, ktorá po manželovej smrti nesmúti, ale sa skôr čuduje, že ho už niet, a mladej dvojici u susedov núka sladké ringloty; jablko objavené na decembrovom strome). V týchto textoch nie je dôležité, či je okolitý svet mestský alebo dedinský, sú to okamihy života, ktoré umožňujú žiť, aj keď s čoraz väčším pocitom márnosti, s úzkosťami, s vedomím nevyhnutnej prítomnosti smrti.

V zbierke *Plné dni* (1988) Zamborova báseň ústi do syntézy, na čo poukazuje rad básní – cyklických skladieb (*More, Kubánske verše, V tvojom rodnom kraji, Čarovný kruh, Sívovlasý dym*). Násilne nepôsobí náhodný rým či pátos, príklon k tradičným hodnotám nie je viazaný na zemplínske reálie. Domovom je Zemplín i Liptov, Bratislava, aj keď v jej Petržalke sa básnik cíti ako splašený zajačík, čo zablúdil medzi paneláky alebo ako staranka, ktorá na sídlisku stratila orientáciu a nevie nájsť dom, kde býva. V básňach inšpirovaných pobytom v slovinskej Portoroži či na Kube je lyrický subjekt väčšinou uvoľnený, vstrebáva nádheru života, morskú i ženskú krásu. Tento pól Zamborovej poézie vyvažujú nástojčivé existenciálne polohy, v prvej básni aj ohrozenie pretekmi v zbrojení. Programovo znie pritakanie životu v závere básne *More*: „*Zrazu sa ti nedostáva dychu / a breh je ďaleko // Ale ty sa vždy budeš pokúšať / zachytiť / aj stebľa morskej trávy / strateného pierka / slnečného lúča na vlnách / tušeného úsmevu / lebo si uveril / v silu krehkých vecí života*“.

V básni *V tvojom rodnom kraji* sa láska k žene znásobuje počas partnerovej samoty v jej rodnom kraji, kde sa môže naplno oddávať práci, partnerku nachádza v prírode „*v oblom travertínovom brale*“, v „*mäkkých lúčach*“, uprostred „*lesných ríbezlí*“ a „*malín*“, v priestore spojenom s jej dievčenskými rokmi.

Motív práce nadobúda konkrétnu podobu aj v básni venovanej pozdišovským hrnčiarom s názvom *Čarovný kruh*, formujúcim ako básnici z blata zlato, z reality života poéziu. Paralela básnickej a hrnčiarskej práce je evidentná. Aj oni majú konkrétne slová – starý majster bodku nazýva *dobka* a vlnovku *krivul'ka*, sám si ručne nakope za valalom žltú hlinku, vytočená nádoba je ako „*malé dieťa, / ku ktorému vstane aj v noci, / o ktoré sa stará aj v sobotu a vo sviatok, / ktoré vie, kedy okúpať, / ktoré po krste ohňom / môže radostne zdvihnúť nad hlavu*“. Rovnako ako v básni *Prerezávka* z predchádzajúcej

zbierky z úst testinej i z úst starého majstra zaznie nadčasová pravda, že v jeho umení napriek technickému pokroku „*hlavné je naďalej ťažké*“. Aby sa umelec stal majstrom, práca nemôže byť mechanická, musí niesť pečať osobnosti ako majstrove taniere, na ktorých dievčatá tancujú karičky, kvitnú ruže a točia sa kolesá voza, ktorým sa chodilo na jarmoky. Ako na Hefaistovom štíte, kam majster umiestnil celý antický svet, i na tanieroch pozdišovského majstra je „*Slnko, mesiac, hviezdy, zem*“ a „*hniezdo v rozkvitnutom kríku / so spievajúcim vtáčikom v strede*“.

Uprostred plných dní „*v júli, v zenite rovinného času*“ ako „*vták nad obilným lánom zrazu / s puknutým srdcom / ako hruda padol na zem*“ – básnikov otec (Sivovlasý dym). Zostala po ňom úroda, zasadené mladé stromy, aj také, aké dovtedy nepestoval, ktoré sa ujali. Otcova pracovitosť a pracovitosť spoločenstva, ku ktorému patrili, je vyjadrená synekdochicky symbolom rúk, ktorých obrazom zbierka *Plné dni* vrcholí. Oslava pracovných ľudských rúk, symbolu tohto národa, patrí k najpresvedčivejším pasážam Zamborovho básnikovho posolstva. Zreteľná je v nich kontinuita s poéziou P. Horova, vedomie kontinuity s domácou básnickou tradíciou:

*Ó, ruky našich rodičov sadené celý život do zeme,
ruky, z ktorých vyrastali jablonoňové a zemiakové kvety,
pšeničné klasy,
kukurličné struky,
struky plné mlieka.*

*Neanonymné ruky
ostávajúce v anonymite.*

*Keď prejdeš chotárom a obcou,
nenájdeš hrst' prstí,
ku ktorej neprirástli prsty
našich mám a otcov.*

*Preto mi je hrudka, ktorú tu zdvihnem,
nielen obyčajnou hrudkou
a k šumiacim pšeničným šíravam tohto kraja
ma to v lete ťahá ako k moru.*

*V obilí počuť tajomné hlasy predkov
a z kvapiek rosy sa dívajú ich oči.*

V zbierke *Pod jedovatým stromom* (1995) sa priestor lyrického subjektu rozširuje, nie je už natoľko spätý s prírodou a rodinou, napriek tomu je v nich zakotvený, i keď jeho harmóniu poznamenali zásahy zvonka. V básni *Hrdlo* je krása milovanej ženy poznačená časom, „*hrdlo, pokrčený papier či suché šúveriace sa lístie*“ vmietne autorovi do tváre výčitku. Báseň je prosbou o odpustenie: „*Odpusť, / že som nezadržal pazúry času, dravca, / že som naň nezavesil amulet / a perlový náhrdelník, / ale skôr reťaz / a kameň*“. Žena svoj životný náklad znášala „*bez reptania, ako svoj osud*“, za vonkajšími prejavmi času je zocelená krása jej ľudského vnútra, krásneho vďaka vytrvalosti, s akou dokázalo vzdorovať vonkajším vplyvom. Túto tému rozvíjajú i ďalšie básne, napríklad báseň *August* s veršami kritiky spotrebneho prístupu k životu a vďačnosti za dary „*slovenského / vidieckeho ticha pre lásku*“ v obľúbenom mesiaci autorovej lyriky v auguste (pravda, poznamenanom aj generačnou skúsenosťou invázie z roku 1968). Cesta k naplneniu lásky a životného poslania – tvorby – sa odohráva s vedomím stroskotania, ktoré maximalistický cieľ vzápätí relativizuje: „*S najväčšou pravdepodobnosťou to bude*

/ stroskotanie, / no teraz veľkolepé. / Ale veď / vždy sa usiloval o nemožné“ (Ďalší pokus). Rozhodujúce je „neroztratíť svoje dni“, ustavičný zápas o napĺňanie vlastnej predstavy, necúvanie pred trápeniami sprevádzajúcimi životnú cestu: „Mama vravela nevestám: / Pôrod, to je taká bolesť, / na ktorú sa zabudne – / pre dieťa“ (Ťažké). I javorové lístie je najkrajšie, keď ho ošlahne mráz: „vzbĺkne jasnými plameňmi, kráľovským triumfálnym purpúrom. / Priehrštia hviezd / márnopotratne rozdáva, až kým nestečie z krvi“ (Óda na posledné dni javorového lístia). Pre ľudský osud básnik nachádza paralely v prírode a naopak. V kontrastoch sa rodí poznanie – krutá pravda života: „Aj more márne siaha po pobreží, / nejaká sila ho späť vracia. / K jednému miestu pripútané, / po nociach rinčí reťazami“ (Aj more) .

Básňou *Pod jedovatým stromom* vrcholí autorovo úsilie o sebayjadrenie a vyjadrenie ľudského subjektu v súčasnom priestore a čase. Smrteľné ohrozenie (rozličného druhu) prenasleduje dvojicu muža a ženy. Stalinov tieň poznačil nádhernú abcházsku krajinu na brehu mora, politika vstupuje do nášho každodenného života, nikde nie sme v bezpečí. Láska pod jedovatým stromom je napriek tomu nádherná, aj keď je paradoxným oxymoronom. Je to báseň hrôzy a absolútnej lásky, lásky, ktorú ohrozenie vystupňuje. V trojici orientálnych rubáí s velebným rytmom jambických štrnásťslabičnickov s polveršovou prestávkou po siedmej slabike, evokujúcich rytmus mora, autor použil modernizujúce trojice dekanonizovaných rýmov.

Paradoxmi sú preniknuté aj návraty do slovenského prírodného prostredia: „V hore napadnutej prašivinou, / pod kostrami smrekov / bozkajme sa. // Po lúkach rozrytých pásovými strojmi a zarastených bodlačím / váľajme sa. // V senníku so zlomenou chrbticou / a záplatami neba, v žihľave / milujme sa“ (Návrat). Hedonik dospieva ku krutým chvíľam šťastia tvrdo vykúpeným od života. Milovanie je takisto kruté, odohráva sa pod jedovatým stromom, pod chorými „kostrami smrekov“, „na lúkach rozrytých pásovými strojmi“, v bodlači, v rozbúranom senníku, v žihľave. Existenciálna úzkosť preniká i do najintímnejších chvíľ, ktoré básnici tisícročia vebili. Život je v tesnej blízkosti smrti.

Ohrozenie v každodennom živote zasahuje aj do sna, v básni *Somnium apokalypticum* sa pomyselný vlas na tvári krásnej ženy mení na jazvu a „tá rastie a prehľbuje sa, tvár ženy vráskavie, vlasy jej popolavejú a ruka vyschýna, ba zdá sa mi, že celé jej telo sa už-už začne rozpadáť.“ Zem, ktorá má synekdochickú podobu „zasneženej kryhy“, praská a dvojica sa zosúva „do rýchlo sa zväčšujúcej trhliny, v ktorej hĺbke sa černie kalové more“. Lyrický subjekt nástojčivo pociťuje blížiacu sa ekologickú katastrofu zeme, totožnú s ohrozením ľudských hodnôt, desí sa jej a svojimi textami varuje pred možným koncom sveta. Naliehavé motívy ekologického ohrozenia sú v Zamborovej lyrike prítomné od knihy *Neodkladné*.

V zbierke autor nachádza novú poetiku. Báseň prestáva komponovať ako celok zjednotený paradoxmi a oxymoronmi. Svet sa už nedá zjednotiť ani paradoxom, nemožno ho násilne sceliť. Je sledom fragmentov ako v *Španielskych básňach*, z ktorých úvodnú *Nájazd (Madrid)* nie náhodne venoval Danielovi Hevierovi. Autá, hľadavce, chrobáky, čriedy dobytky, vlny, napadnuté stromy, múry, ohrady, koróziou načatá kovová brána do parku, hluk lietadla vytvárajú mätež, pred ktorou sa nedá celkom skrýť ani v rozľahlom parku, kde sa však ľudia naďalej bozkávajú, krmia vtáky, hrajú na flaute, maľujú a píšu básne a kde aj sám básnik zažíva chvíle zjednotenia so svetom, chvíle šťastnej transcencie.

V tomto čase Zambor prekladá španielskych básnikov Vincenteho Alexandreho a Justa Jorgeho Padrona. Básnickým vyrovnávaním sa so svetom, v ktorom vznikali ich básne, a s ich poetickým svetom obohacuje svoju tvorbu o nové rozmery.

V zbierke *Pod jedovatým stromom* i v nasledujúcej autorovej knihe má dôležité postavenie problematika medziľudských vzťahov. Vstupuje do nich chlad. Lyrický subjekt sa hrozí ľudskej nenávisti, je „spustošený neláskou“, dráždi ho ľudská hrubosť, naďalej chce byť básnikom „bezbranných“ a „roztrásených“. Blízky je mu básnik španielskeho

baroka sv. Jána z Kríža, ktorý si jazvami vykúpil duchovnú silu. Lyrický subjekt prežíva mučivú krízu, osamotenie, kríza sa dotýka i partnerského vzťahu, ktorý bol doteraz jeho najtrvalejšou hodnotou. Hľadá cestu k blízkym, no sú vzdialení, v spomienke sa vynára obraz otca, matka márne ponúka svoje ukrižované náručie. Jediným východiskom v tejto situácii je práca a snaha o pochopenie predkov, ktorí pod vianočný stromček dávali aj reťaz.

Ako hlas volajúceho na púšti, uprostred jamy levovej znie hlas lyrického subjektu v úvodnej básni šiestej Zamborovej zbierky *Soprán dažďových kvapiek* (2000). Ocítá sa v nej „uprostred nespavej noci / nepochopiteľných / zátvoriek s ostrými hranami, trpného nesplynutia, / zvieracej kazajky tela“. „V meravom závane / najtiesnivejšej izolovanosti“ čaká na lano, ktoré mu spustí najbližšia osoba a vyslobodí ho zo slučky zvierajúcej mu hrdo za „bzučania splnu / drôtov vysokého napätia“ (Uvoľni uzol, ako si vlasy rozpúšťaš). Do centra výrazových prostriedkov sa dostáva moderné metaforické tenzívne výrazivo. Vyjadruje existenciálne pocity krajného nebezpečenstva zasahujúce vnútro ľudského jednotlivca na prelome dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia. Chvilie úzkosti, na hrane ocelového noža.

„Ty moja utrápená tráva“, „priťažké sú mechanizmy dní, / čo tebou prichádzajú“, „Ubitej, spálenej / aj dar dažda je priťažký“ (Stratenkyňa). Prívlasky nesú ťarchu položenia ľudského subjektu, tentoraz ženského. Básnik márne presviedča partnerku, že „búrková obloha“ „nebola čiernosivá, ale modrosivá“, hľadanie „stratenej ruky“ je šmátranie v širočine nepochopenia a odcudzenia. V situácii po smrti priateľa, úplne na dne, sa partneri „vydali k sebe“. Katarzne pôsobí plač „dvoch nahých ľudských tvorov“ (Zasiahnúť tupou beznádejnosťou). Obnova vzťahu je možná, ale predchádzal jej pád na dno. Dvojica sa odráža z nulového bodu, z tmy, chladu, smrti, jesene: „holé konáriky briez / v mrazivom vanutí...“ V priestore chladu zohrieva ľudský dych: „Tvoje prsty / zohrievam dychom“ (November). Len čistý ľudský cit môže oživiť neživý sneh, postupne sa zjaví cez belobu konotovaný význam čistoty, tematizuje sa cezeň motív anjela, v podtexte prinášajúci vieru a spomienku na svadobný závoj. Prskavka vo vianočnej pohode mení sneh na ružu, zažíva svetlo uprostred chladu a uprostred belosti snehu, asociuje ružu s krvou. Krv je obrazom podstaty ľudského vnútra, ktoré sa očisťuje v znova nájdenom partnerskom vzťahu. Zložito šifrovaná, významovo nahustená báseň *So snehom* siaha až kdesi k španielskemu baroku, k poézii sv. Jána z Kríža, no zároveň je moderná a presvedčivá, plná utrpenia a novej katarzie, ktorá sa z neho zrodila. Objavujú sa tlmené náboženské motívy, tvrdo vykúpená viera cez životné utrpenie dvíha ubolenú dušu. Láska telesná sa napája duchovným splynutím: „Roznežnení sú kvety / úplne roztvorené / Vláčna zem v rukách Tvorcu“ (Ani to slovo nevyslov – ako sväté).

Zimu vystrieda nová jar, „Jablonka rozkvitla / prvý raz!“, vyhnala zelené ratolesti vierozvestov a „Na stole dva hrnčeky čaju / tak že sa dotýkajú“ (Zas prvý raz). Prírodná obnova sa spája s obnovou narušeného vzťahu, do ktorej bolo treba investovať všetky sily, aby básnik mohol parafrázovať Štúrovo: „Pane, len to nedopusť, / aby som sa opustil“. Paronomázia odkazuje na korene – jazyka i národnej kultúry. Básnik sa vrátil zo sveta naplnený novým poznaním, ktoré je trpké, no skrýva v sebe túžbu po obnove. A tá má i národné a náboženské konotácie. Ožívajú uprostred bezdomovcov v metre moskovského veľkomesta, ktorým básnik veľmi dobre rozumie, lebo naše osudy sú labilné, ľahko sa môže stať, že sa nám prihodí niečo podobné (Ako ľahko sa môže stať).

V intertextovej básni *Stretnutie s Natašou Rostovovou* sa objavuje motív vytriezvenia z ilúzií o sebe, sprevádzaný uzemnením romantického vzletu, i motív jednotlivca a davu v prostredí megapolisu, ktorý sa neskôr znovu konkretizuje v *Nádhre zmesi*. Napriek pádu subjektu k zemi však už cíti rašiť nové krídla a chce sa pustiť do nových ikarovských letov:

Zas iba s krídelkami – krídelcami,

*kým trocha nezmocnejú
pre krídlového útočníka,
znova mu nenarastú
na koncertné.*

*Nie však so zloženými,
odloženými v škatuli,
zavesenými v skrini,
prišpendlenými vo vitríne.*

V básni *Stačilo* sa objaví odpor k falošnej pozlátke povinných osláv. Záchytnou hodnotou zostáva práca: „*Dorážam k brehu jednoduchého pracovného stola, // asketických hostín*“. Básnikove pocity za pracovným stolom vyjadruje novotvar „*jarniem*“.

Parížske obrazy majú formu pásma, básnik ho napĺňa súčasnými reáliami, apollinairovské autá a Eiffelovku vystriedali kolieskové korčule, skejtbordy a Centrum Georgea Pompidoua. Moderné sa strieda s tradičným, zastúpeným okrem iného napoleonovskými víťaznými oblúkmi a pompou Versailles, za ktorými sa skrývajú „*nekonečné obrazy vraždenia a / hrôzy*“. Hluk Paríža paradoxne ústi do výzvy v tichu Notre-Dame: „*Ticho počúvaj / lebo inak nezachytíš / ľudské tajomstvá / ani slovo Pána...*“ Verše čítame na pozadí Apollinairovho *Pásma* intertextovo – v súvislosti s motívom Krista, kaplnky pri internáte v Ríme, kde Apollinaire trávil detstvo s Reném Deluzom, a s motívom pražského svätovítskeho chrámu.

Obrana vlastnej identity sa mení v básni *Beda, utekaj* na útok: „*Podvodník ťa chce demaskovať, / podliak umravňovať, / zlodej obdarovať, / vrah ochraňovať*.“ Sled paradoxov života, konfrontácia s obklopujúcou ho spoločnosťou umožňuje básnikovi identifikovať sa i vo vertikálnom priereze súdobej spoločnosti. Očisťuje sa v prírode:

*Zranený – v najhlbšom vnútri –
surovým slovom (blízkych)
i vlastnou – unáhlenou – reakciou*

*a za oknom autobusu – znenazdania:
stromy – mohutné
s lístím už žltým
pomaly sa znášajúcim*

akoby sám pokoj

Katarziu prináša nečakaný obraz stromov, istoty v chaotickom toku času. Priam fyzicky cítime padanie lístia, ich jesennú farebnosť a šuchotavý dotyk: „*chodím popod ne / listy mi kľúzu tvárou*“ (*S lesom*). Intenzívne sú hmatové pocity, dotyky.

Očistným prvkom je u básnika dažď v ústrednom texte zbierky *Soprán dažďových kvapiek*. Kvapky „*sediacie na konárikoch / na pletive plota*“ vytvárajú cez jagot, lesk, ligotanie konotačné súvislosti s čistotou, obraz „*čistý jagot nôt*“ konotuje aj hudbu, ktorá zaznieva pri padaní dažďa. Po paradoxne konkrétnej ľudskej situácii, ktorá vôbec nie je vznešená: „*Keď znechutene vylezúc z hĺby novín / po dlhom daždi vychádzam z domu*“, objaví sa ako vybrúsený klenot číry, vodou vymytý centrálny obraz zbierky, prinášajúci uvoľnenie, no skrývajúci i bolesť: „*Čirosť očí // slz // soprán*“. Vysoké sa spája s nízkym, len pád na dno môže priniesť vykúpenie naplnené ľudským obsahom, poznačené utrpením, ranami ako osud Krista a celého ľudstva. Príznačné je, že čistota sa objavuje na periférnom mieste, „*v zastrčenej uličke*“, nie v centre, ani v hluku.

Čistú vodu, v ktorej sa utopilo vtáča, však treba vyliat (*Horúci deň*). Mŕtvu vodu piť nemožno, priniesla by smrť. A my sa s básnikom tak držíme života! S ustavičným ve-

domím prítomnosti smrti.

V básni *V trhovíšťskom gréckokatolíckom chráme* je cesta k novej očiste aj hľadaním viery, spája sa s návratom do detstva, s matným obrazom Ježiša, zasunutého v podvedomí („zastretý vo mne pretrvával“). Pred „pokojom večnosti“, s ktorým je básnik uzročený, však predsa len uprednostní nepokoj života. Zamborova lyrika je predovšetkým oslavou života a jeho nepokoja.

Opustené dedinské domy, prázdne pozemky, kde kedysi stáli domy blízkych, odkryté vtáčie hniezda, vraky strojov, cintoríny, „zabudnuté životy“, „zotreté a predsa prítomné stopy“ pokrýva milosrdný sneh (*Večerné sneženie v Tušickej Novej Vsi*). Ožívajú spomienky na stredoškolské študentské roky, spomienková nostalgia celkom nevytláča rušivé momenty, zaznieva do nich napríklad i niekdajšie „groteskné burácanie hlasov na 1. mája“, súčasnosť nemilosrdne vytesňuje ilúziu („snenie nadobúda zmysel / úsilím“), ožýva sa dnešné „strašné pišťanie“ kedysi zasneného srdca „zahnaného do kúta“; disharmonické akordy ústia do nádeje a výzvy: „Duchovia týchto starých miest / krídla snenia držte nado mnou!“ (*Michalovská elégia*).

Sen sa stáva – koľký raz už v modernej poézii – záchytným bodom pre básnika vyhosteného z reality: „*Silniem snom: poľom / na bicykli ako býk / si ťa unášam*“. Záchytným bodom je i láska k žene, ktorá tiež prekonala zložité peripetie. Poslaním básnika je vypovedať. Krváva je cesta človeka životom, no len taká má cenu, ktorej sa oddáme celí: „*Je jeho cesta / Pre iných svojou krvou / ju označoval*“. Len sen, krása, umenie, ľudský (i keď márný) výtvor, svedčiaci o kráse a krutosti života môže ešte (naposledy?) zoceliť rozbitý svet: „*Privolávam sen / zehňaj ho dážd' nech scelí / náš rozbitý svet*“. Tak ako dážd' scelí popraskanú zem, schopnú ešte rodiť, prinášať úrodu, i básnika prebúdza k tvorbe, núti ho svedčiť napriek krvavým ranám a pádom. Je to jeho povinnosť.

V zatiaľ poslednej zbierke *Nádhera zmesi* básnik vnútrotextovo nadväzuje na odkaz predchádzajúceho diela a súčasne ho obohacuje o nové rozmery. Na hrobe Borisa Pasternaka, ktorého verše preložil do slovenčiny, sa mu vynára „*třním korunovaný*“ „*Velázquezov Ukrižovaný Kristus – / ,apolónsky krásny*“, v „*blate / dní*“ zatracovaný básnik, ktorý nakoniec „vstal z mŕtvych“. Listy „*zo zlatých kupol javorov*“ však padajú na súčasné „*blato / dní*“ (*Na hrobe Borisa Pasternaka*). To sa obnažuje v ďalšej, menej vznešenej básni – obraze súčasného konzumného života v Moskve, kde Chrám Vasilija Blaženého stráži „*pochybná vestálka*“, zabratá do čítania bulvárneho románu, jej kamoš má „*slúchadlá na ušiach*“, ikony a matriošky s podobizňou hviezd šoubiznisu, politiky a Stalina sú na predaj a predavačka „*nechce počuť, že Ježiš / vyháňal kupcov z chrámu*“ (*Čím sa vám priblížim*). Situácia sa opakuje, Kristovia sú ukrižovaní a kupci sa rozťahujú v chráme.

Cyklická báseň *Nádhera zmesi* vznikla na kurze pre učiteľov španielčiny v Madride na jar 2003 a prináša postmoderný obraz súčasnej multikultúrnej reality, vyjadrený sledom fragmentov. V prvých dvoch častiach, plných jarnej životnej miazgy, očarenia, humoru, láskavej ironie i sebaironie, autor prezentuje predovšetkým pestrú zmes ženských typov účastníčok kurzu, zastúpených brazílskou kreolkou Patríciovou, ktorá potriasa bujnou hrivou, moletnou Bulharkou Stelou s odfarbenými vlasmi, Danielou z rumunskej provincie, Srbkou Majou a Slovinkou Barbarou, ktoré „*pri čítaní referátov komunikujú aj telom*“, využívajúc paralingválnu komunikáciu, v čom ich prekonáva profesorka Blanca, Annou z Varšavy, „*nesúcou sa ako poľská kráľovná či pávica so zeleným chvostom*“, Uzbečkou Dilafruz, ktorá cez prestávku háčkuje – ako neskôr vysvitne – obrus pre profesora, riaditeľa kurzu, a inými. Ďalšie časti postmoderného textu sa viažu na Toledo so zmesou etník a kultúr v dejinnom priereze, na madridskú rieku Manzanares, na prežívanie samoty vo veľkomeste, na madridské demonštrácie po invázii do Iraku a na návštevu Portugalska. Básnik cestuje neznámymi krajinami, aby na brehu Atlantického oceánu našiel domov: „*Bar Onda čiže Vlna na pobreží. Vlna ľahkej clivoty: Ondava, / rieka môjho chlapčenského snenia o lodiach a moriach. / Akoby návrat do starého*

počítačového programu, takého príjemného. // *Pred kaviarňou A Brasileira čaká Fernando Pessoa s voľnou stoličkou.*“ Zambor si cez cudzinu prisvojuje domov a inde zas naopak cez domov cudzinu, čím sa špirálovito približuje k disonantnej syntéze rozporov vlastnej osobnosti a tvorby.

Vo *Vlaku všetkých* sa príjemné turistické poznávanie krajiny vzápätí mení na tragédiu, báseň vypovedá o teroristických útokoch na madridské prímestské vlaky. Z vlakov sú „*monštruózne ruže z plechu*“, nie sme v galérii avantgardného umenia oproti miestu výbuchov na stanici Atocha, nepozerali sme si surrealistické obrazy, nesledujeme „*delirické filmy surrealistických básní*“, v mŕtvej ruke zvoní mobil. To je realita 21. storočia, teroristické útoky, ktoré sa dotýkajú nás všetkých: „*V tom vlaku sú známi, blízki, / kamaráti, naše lásky / a neznámi z rôznych končín. / V tom vlaku sa vezie každý.*“ Báseň vyjadruje aj svojím tvarovaním, romancovým osemslabičným s nepretržitou asonanciou a obraznosťou súvislosť so španielskou poéziou.

Motív ohrozenia sa objaví i v metafyzickom sonete *Zlatý spev*, kde je objektom ľudského ohrozenia samo „*nesmierne nebo*“. Sonet s historickým námetom *Antonio Caraffa* nadobúda v danom kontexte symbolickú platnosť. Obe básne majú intertextový charakter, prvá vychádza z básnickej prvotiny Pavla Horova, druhá z textu zemplínskeho historika Antona Sirmaja zo Sirmy.

Výrazom Zamborovho „kulturalizmu“ (termín, ktorý použil v súvislosti s časťou súčasnej španielskej poézie a so svojou novou poéziou) a nádhery zmesi rozličných kultúr sú v zbierke aj jeho ďalšie básne, najmä texty inšpirované návštevou Grécka a Macedónska (kde sa zároveň vyrovnáva s dôležitými postavami slovenských dejín) a najnovšími pobytmi v Madride, ale, ako na to upozornil sám autor, aj texty s domácimi námetmi, v ktorých sa tiež vynára „objavovanie kultúrnej viacvrstvovosti“ (*Mnohotvárnosť je život*, rozhovor pripravil Igor Hochel, Knižná revue, 2007, č. 8). Zaznieva i v takých básňach ako *Rieka, Stôl, Krajina Pavla Horova*.

V zbierke je aj báseň radosti z narodenia vnuka a rad básní s naliehavou existenciálnou problematikou, medzi ktoré patria i dva texty venované chorobe a odchodu rusko-čuvašského lyrika a autorovho priateľa Gennadija Ajgiho, ktorého poéziou sa zaoberal ako prekladateľ a ako teoretik. V čase tvorby básní sa stretli biela budmerická zima, narodenie vnuka, Ajgiho choroba a smrť. Výsledkom sú texty malevičovskej belosti s výtvarnými neoavantgardnými rozmermi. Autor sa vyrovnáva aj s odchodom iných ľudí, s ktorými bol spriaznený, s plynutím času blízkych (partnerky, matky) i vlastného času. Reaguje na osudy ľudí zo svojho okruhu, ktorí sa nevedia dostať zo svojho trápenia.

Píše verše a básne útechy.

Text vznikol ako doslov k Zamborovej knihe *Sťahovavé srdce*. Z básní 1977 - 2007.

K

Šepkár

E

F

I.

Bol tu ten problém s fotografiou.

S fotografiami sú vždy nejaké problémy. Mala byť na veľkom bilboarde. Skupinový portrét politikov koalíčných strán. Úsmevy, perfektné účesy, farebne zladené obleky a kostýmy v mäkkom, prívetivom svetle. Stelesnenie *veľkej budúcnosti a prosperity krajiny*.

Už pri skenovaní sa grafikovi nepáčila šedá škvrna na stene za idylickým výjavom. Vyzeralo to ako tieň, ale keď sa k snímke vrátil, škvrna sa zmenila na kontúry muža vo flanelovej košeli, ktorý zamyslene pozeral do objektívu fotoaparátu, zatiaľ čo veselé postavy v popredí boli zamestnané žmurkaním, podávaním si rúk a nenútenými rozhovormi.

Postava svietila čoraz jasnejšie. Grafik okamžite telefonoval account managerovi, a potom spolu krútili hlavami nad touto záhadou, neskôr aj v spoločnosti niekoľkých expertov na softvér, a ešte neskoršie aj copywriterov a artdirectora, ktorý pomaly ale iste strácal spoločenskú vážnosť a prestíž, pretože muž vo flanelovej košeli skrášľoval všetky fotografie a diapozitívy, čo v ten deň spravili. A aj tie vyretušované sa znovu vracali do pôvodného stavu. Na negatívne postava nebola, ibaže keď spravili ďalšiu fotografiu, muž sa zjavoval zas a zas.

Na digitálnych snímkach sa v pozadí mihalo zvláštne vlnenie. Ktosi prekvapene poznamenal, že to vyzerá ako keby sa niečo liahlo z vajíčka. A bolo to naozaj tak. O pár sekúnd sa všetci znovu pozerali do neznámej tváre zarasteného muža.

Politikov pozvali znovu. A opäť. A zas. A vždy znova za nimi stál ten muž vo flanelovej košeli, ako magický uzol na vreckovke.

A nikto nevedel prečo.

U

T

S

I

R

K

II.

Krištof kráčal do svojej budky, trochu shakespearovsky zhrbený, pod pazuchou scenár ozdobený niekoľkými fľakmi od kávy. V ruke držal rozheganý stojan na noty s nápisom NEBRÁŤ! Mieril ku svojej stoličke. Vždy si prial mať prácu, na ktorú netreba toho veľa - žiadne zbytočné plány, diagramy, nástroje a mechanizmy - len trochu miesta a výhľad na javisko. A fľašu vincentky. Aby nes-tratil hlas.

Divadelný ruch mal vždy rád. Najmä ten hodinu pred predstavením. Pobíhanie a posledné úpravy kostýmov. Líčenie. Polohlasné opakovanie replík. Smiech... Minul inšpicientku, ktorá modulovaným altom niečo hovorila do mikrofónu. Kedysi chcela byť herečkou, ale nakoniec sa všetko zvrtilo inak. Takto vyzerá dôchodok tanečníc. Keď majú tridsaťsedem, skončia a potom pre

PETER

ne začína ďalší život. Povahou mu pripomínali mačky a zvyčajne sa na tieto zvieratá aj podobali. Nevedel prečo, možno to bola iba profesionálna deformácia.

Hlas z reproduktorov práve s prehnanou trpezlivosťou vysvetľoval, prečo je nutné, aby si diváci za každú cenu vypli mobilné telefóny a usadili sa do hľadiska. Krištof schádzal po schodoch dolu. Ešte medzi konštrukciou zábradlia zachytil pohľad hrdzavovlasej herečky Rostovovej – bol to taký jej rituál, pozrieť sa naňho. Keď Krištof pohľad opätovoval, znamenalo to, že všetko dobre dopadne. Urobí správne kroky, povie patričné slová, nepomylí sa, nebude mať okno... Usmiala sa a zakývala mu dvoma prstami.

Sadol si do drevenej mušle obrátenej chrbtom k divákovi a na chvíľu mal pocit, že je zvláštnou perlou, čo čaká v lastúre na svoj okamih. Ešte zapálil slabé svetlo a pohľad mu, tak ako vždy, padol na ukazovák. Pošúchal si ho palcom. Nič. Nezamazateľne sa na ňom usadila čerň z textov. Nasliníte, prevrátite stranu, a potom bežite po vetách dolu. Krištof sa nikdy nepozeral na písmená, bolo by to naozaj zbytočné. Texty vedel naspamäť. Nekonečným opakovaním na skúškach a čítačkách mu tak akosi prirodzene samé vhupli do hlavy. Ovládal kritické miesta každého z hercov. Musel sa naučiť šepkať tak, aby to isté uši počuli a isté nie. Bolo to zakaždým osobné. Veľmi osobné.

III.

Na prízemí kdesi v zátylku pocítil, že za dverami svojho bytu stojí Meternich. Stal sa už za tie roky akýmsi duchom domu. Na milimeter odchýlené dvere, oko, ktoré takmer nie je vidieť... Naučil sa dokonale splyvať s akýmkoľvek materiálom. Zmenila sa mu pigmentácia i štruktúra pokožky. Jeho hlas postupne začal znieť ako tiché ťukanie na drevo, alebo pripomínal diskrétnu výzvanie pántov – to všetko v závislosti od závažnosti poslania a situácie.

V minulosti bol dôverníkom tajnej polície a ani teraz, v neskoršom veku na dôchodku, nedokázal odolať svojej veľkej vášni. Hromadil obrovské množstvá údajov o svojich susedoch a rozposielal ich rozličným inštitúciám. Mnohí obyvatelia domu to oceňovali, pretože takto sa aspoň raz za čas mohli ubezpečiť o tom, že vôbec existujú.

Krištof nastúpil do výťahu a vyviezol sa na šieste poschodie. Vybral z vrecka kľúče a chvíľu si ich len tak pohadzoval v ruke. Bol rád, že už čoskoro bude doma, ale zároveň čo najviac predĺžoval chvíľu, kým vstúpi do svojho bytu. Nikto ho tam nečakal, zatiaľ čo ostatní ľudia práve spoločne dojedali neskorú večeru, alebo sa venovali nočným návštevám chladničiek. Podľa výparov z kuchýň, ktoré sa prepchali aj cez zavreté dvere, Krištof rád hádal čo kde varili. Počúval zvuky, ktoré doľahli až na chodbu a premýšľal, čo sa deje v okolitých bytoch. Ale zvyčajne mu zlyhávala fantázia, pretože zvuky boli príliš tlmené a vône jedál sa miešali a prestupovali, až celkom nakoniec zvíťazila aróma cesnaku a ostrý pach octu. Tým voňal tento dom.

Vzdychol si a vopchal kľúč do zámky.

Byt, v ktorom Krištof býval, bol celkom veľký, ale priestor v ňom zmenšovali predmety, čo v obrovských množstvách nakupovala jeho matka. Pri dlhoročnom stoickom a uvážlivom pohľade na všetky tie košeľe z polyesteru, lampy s bakelitovými tienidlami, keramické zvieratá a plastové popolníky Krištof postupne uveril v existenciu akéhosi zvláštneho miesta, ktoré je nevyčerpatelným zdrojom podobných výtvorov.

Raz – keď matka odcestovala do kúpeľov – vzal kľúče od jej bytu a kompletne ho prehľadal. Nazrel do každej zásuvky, pod posteľ, aj do skriň, obrátil naruby pivnicu a komoru, pozeral za obrazy a zrkadlá, či sa tam neskrýva nenápadný trezor, prezrel škáry medzi parketami, preklepal steny, zroloval koberce... Ale bez úspechu. Nenašiel žiadne tajné zásoby. Nič.

Zlomilo ho to.

Uveril v existenciu KOMU-SHOPU.

Iné vysvetlenie si jednoducho nevedel predstaviť.

Podľa Krištofových predstáv to musel byť špeciálny tajný obchod, možno bývalá diplomatická predajňa... ktovie? Proste jediné miesto, kde sa ešte dali kúpiť staré dobré socialistické výrobky, aké už inde vymizli z pultov akoby sa po nich zľahla zem.

Nikdy sa na to matky neodvážil spýtať, keď videl, že nadšene čaká so žiariacimi očami a s prstom na zvončeku ako malé dievčaťko, a s márne potláčaným nadšením, drží v ruke ďalší uterák s modrobielym vzorom jeleňov v ruji alebo ďalšie sivé tesilové nohavice. Okrem toho si bol stopercentne istý, že je viazaná prísny mĺčaním, takže na priamu otázku by sa určite len nechápavo usmievala a nakoniec by všetko zahovorila. Postupne sa s tým zmieril, naučil sa s týmito predmetmi žiť, ba v poslednej fáze sa mu naozaj začali páčiť.

Párkrát sa aj pokúšal svoju matku na ceste do KOMU-SHOPU sledovať, ale zvyčajne sa mu beznádejne stratila v dave. Už-už mal pocit, že ho odhalil, ale nakoniec sa z toho vykľul zelovoc alebo obchod so starožitnosťami.

Jedného dňa bol Krištof zrazu celkom blízko. Sledoval matku asi hodinu. Chodila po uliciach stále dookola už tak dlho, že to celé nedávalo zmysel. Ibaže by sa chcela niekoho striasť. Neustále sa obzerala. A potom v istej chvíli zastala pred veľkou železnou bránou a urobila krok k nej... Obzrela sa. Zaváhala.

Zvrtla sa a rýchlym krokom odišla preč.

Krištof si bránu pozorne prezrel. Nič zvláštne na nej nevidel. Chcel vojsť dnu, ale bola zamknutá. Priechelie nad vchodom zdobila ošúchaná freska s robotníkom a roľníčkou na pozadí zapadajúceho slnka, za nimi sa týčili komíny a zvlnené pole žal sotva viditeľný kombajn. Celý výjav ožarovala veľká hviezda, ktorá podľa všetkého kedysi mala červenú farbu. Fresku takmer nebolo vidieť. Po celom meste zostalo takýchto zabudnutých reliéfov ešte stále dosť. Vojaci Ľudovej armády, robotníci so zaťatými päťami, šťastní pionieri...

Krištof hodil rukou, zvrtoľ sa a šiel preč. Potom mu postupne došlo, že to všetko bol asi len zastierací manéver. Matka teraz určite veselo nakupuje v pravom KOMU-SHOPE a teší sa, ako ho dostala! Chcel sa ešte za ňou rozbehnúť, ale rozmyslel si to. Možno mal byť opatrnejší. Asi niečo vytušila.

Z myšlienok ho vyrušilo nástojčivé klopanie.

„Kto... kto je...?“

„To som ja! Otvor mi, synček!“

Krištofova matka bola nízka, guľatá žena s prenikavými modrými očami, ktorými si vždy všetko hneď ohmatávala. Keď ste sa s ňou videli prvý raz, mali ste silný pocit, ako by vám prstami prechádzala po tvári. Neustále nosila kvetované šaty a štrikované čiapky. Svoj vkus vnímala ako veľmi moderný, hoci sa zastavil kdesi na konci šesťdesiatych rokov.

Teraz mala v rukách dve igelitové tašky.

„Umy si ruky! Budeme spolu večerať. Kúpila som sardinky v *tomáte*! Dve konzervy.“

„V *tomáte*“ povedala s ruským prízvukom a s neskrývaným pôžitkom. Bolo to jej obľúbené jedlo. Nikdy nezabudla pripomenúť, že sardinky vylovili z Baltského mora neďaleko Rigy a že paradajky, z ktorých je spravená omáčka (*tomáta*, či *tomát*... – to Krištof presne nevedel), rástli kdesi na Ukrajine a že to všetko spracovali a strčili do konzervy v Leningrade, v závode, kde bola na exkurzii v roku 1962.

Sadli si s Krištofom do obývačky.

V televízii práve bežali nočné správy. Reč bola o zasadaní parlamentu. Mihlo sa niekoľko záberov na dlhú limuzínu, v ktorej sedel tučný poslanec s tvárou pripomínajúcou puding. Žmúril do prudkého svetla, lebo auto na ceste z parlamentnej schôdze

zablokovali novinári. V ruke mu dymila cigara. Chaosom kamier a reportérov s mikrofónmi sa k nemu pretlačila štíhla novinárka v kostýme.

„Pán Berger! Ste nezávislý poslanec... Aký je váš názor na súčasný návrh zákona o verejnom obstarávaní?“

Tučný muž sa začal ošivať.

„Nóóó... Ja...“ habkal. Na čelo mu vystúpili kropaje potu. Naprázdno pregígal. Všetci k nemu natiahli ruky s mikrofónmi. Tučný muž len krútil hlavou. Začal zúrivo gestikulovať.

„No, ja neviem! Spýtajte sa tých debilov, s prepáčením, debilov, čo sú vnútri... Keď to takto pôjde ďalej, tak to už sa rovno môžeme ísť pást! Neviem, čo by som ešte... Všetko sa musí zmeniť! Všetko! Všetko sa musí zmeniť! Tak... No... To je všetko... Myslím...“

Pneumatiky zasvišťali a auto prudko vyrazilo dopredu. Takmer pritom prešlo po nohách jednému z kameramanov, ktorý len tak-tak stihol odskočiť. Novinári sa rozprchlí.

„No čo to je len za idiota? Veď ten ani rozprávať nevie!“ hundrala Krištofova matka, po brade jej tiekla paradajková šťava.

„Ach, tie prízemné povahy! I tá ich láska sa podobá nenávisti,“ ozval sa Krištof.

„Ty buď ticho! Tiež nevieš poriadne hovoriť!“ durdila sa.

Položila na stôl prázdnu konzervu.

„Synček, synček,“ zviezla sa unavená do kresla s kvetinovým poťahom. „Čo len z teba bude? Čo len z teba bude?“ Hladkala Krištofa po hlave. „Ale aspoň vieš povedať súvislú vetu. To je dobre. To je veľmi dobre.“

Niečo také bolo z úst jeho matky, pochopiteľne, trochu prehnaným tvrdením, pretože Krištof predsa normálne zvládol zo seba dostať vetu, ktorá mala hlavu a pätu. Lenže pri rozprávaní sa mu rozpadávala na slabiky a písmená, akoby ani sám neveril tomu, čo chce vysloviť a musel to podchvíľou opakovať. Akoby si neustále podvedome overoval gramatickú správnosť všetkého, čo vypustil z úst. Takto to znelo navonok – áno. Ibaže skutočnosť bola celkom prozaická.

Zajakával sa. Už od útleho detstva. Koktal.

Iba krátke slová mu nerobili problémy. Tie akoby zo seba vždy len vydýchol a bolo. V sprievode matky navštívil mnohých logopédov, ale nič nepomáhalo. Bol príliš svojhlavým dieťaťom na to, aby akékoľvek cvičenia mali úspech. Po dlhých rokoch zbytočného snaženia sa zdalo, že mu pomôže už iba zázrak.

Ten prišiel až oveľa neskôr.

Krištof začal pracovať ako kulisár v divadle. Počas predstavení zvyčajne postával v zákulisí a dychtivo načúval. Žiadnu hru nikdy nevidel z hľadiska. Poznal len fragmenty scén a zlomky výjavov. Zato perfektne ovládal všetky repliky. Mrmlal si ich sám pre seba, keď s kolegami vláčil kusy nábytku a polystyrénové steny. Stále dookola. Najprv bol terčom rozličných vtipov, neskôr začali obdivovať jeho bezodnú pamäť, a potom si zvykli. Stalo sa to celkom bežnou vecou.

Raz, bolo už dosť neskoro popoludní, šiel okolo riaditeľ divadla dr. Stoltz. Krištof pracoval a, tak ako zvyčajne, bez dychu sypal zo seba slová:

„Ste fakticky strašne roztomilý človečik a máte vrodenu takú nevinnosť, že by vám ju každý závidel. Ale chudáci naši, mama a tata, už sú na pravde božej... viete? A to ma tiež poriadne vzalo. Vážne. Lenže... Práve teraz toto varieté hostuje v nadoblačných sférach, a tak neviem, ako by som sa mohol na nich za tým rámikom pozeráť, až by z neho hľadeli celí v gala.“

Dr. Stoltz zastal. Počúval toho spoteného muža vo flanelovej košeli, čo sa práve mocoval s dreveným schodiskom.

„A potom, alebo vlastne, aby som sa vyjadril presne, keď som mal desať a pol, tak sa chudinka mama na chudáka tatu vybodla a vyšla si na záletné turné do južných štátov...“

Ten výlet trval celý rok... Toľko som sa aspoň dozvedel od chudáka tatu, keď tam za ňou šiel... keď sa vrátil... a priviezol si ju nebohú na sever. Niekedy medzi Vianocami a Novým rokom sme sa to dozvedeli, že chudinka mama vydýchla dušu v nejakej alabamskej diere. A keď už potom nemala dušu, tak už ju tam až tak radi nevideli, viete...?”

„Kto ste, prosím vás?!“ spýtal sa z druhej strany chodby dr. Stoltz.

„J-ja-ja... no... J-ja tu pp...ppp... pracujem-jem...“ habkal zaskočený Krištof.

Riaditeľ sa zamračil. Zvrtol sa a pokračoval vo svojej ceste. Pri posledných dverách sa obrátil.

„Tak vy tu pracujete?!“

„N... nno... Hej...“

„O hodinu vás čakám vo svojej kancelárii!“

Krištof dostal strach. Horúčkovo premýšľal čo od neho riaditeľ môže chcieť, a keď už mal ísť, dojímavovo sa rozlúčil s kolegami.

Dr. Stoltz ho prijal s úsmevom a hneď skraja povedal, že ich dlhoročná šepkárka, pani Rothová, náhle umrela, zrazilo ju auto, prešiel vrtuľník, zožral pes, alebo niečo také, skrátka nemajú za ňu náhradu, no a viete akí sú herci! Krištof pokrčil plecami. Keby sa teda on, Krištof, podujal na malý záskok, pochopiteľne dočasne, kým nájdu niekoho ďalšieho, veľmi by to divadlu pomohlo. Atakďalej, atakďalej.

„Koniec sveta! Koniec sveta!“ vystrelil riaditeľ divadla ako z pištole a prudko sa zvrtol.

„Nie, človeče!“ zakontroval mu Krištof.

„Keby svet zanikol...“

„Nie, človeče. Svet snáď, ale nie Španielsko!“

„I Španielsko môže zaniknúť.“

„Na kolená!“

„To je zlovestná kométa!“

„To znamená vojnu!“

„Nič to neznamená.“

„Píska príliš silno.“

„Prehlušuje všetko.“

„To je veštbá nad mestom!“

Krištof vyšiel z riaditeľovej kancelárie zmätený.

A zakrátko sa stal šepkárom.

(Úryvok z pripravovaného románu)

Štúdiu, ktoré budú uverejňované v tejto rubrike, odznali na filozofických seminároch, venovaných významným francúzskym filozofom 20. storočia. Tieto semináre organizuje tranzit.sk, podporuje ich Slovenská sporiteľňa, a. s., člen bankovej skupiny Erste a konajú sa od roku 2003 v Bratislave. Texty sú minimálne upravované, v záujme autenticity sú zachované pôvodné spôsoby citovania.

PETER MICHALOVIČ, editor rubriky

Barthes a obraz?

MIROSLAV **MARCELLI**

Otáznik v nadpise vyjadruje pochybnosti, ktorým určite nechýba opodstatnenie. Vynárajú sa pri pohľade na názov podujatia, ktoré sa reflexiu súčasných foriem a funkcií obrazu usiluje spojiť s poctou k dielu tohto francúzskeho mysliteľa. Nikto nepochybuje o Barthesovom prínose pre rozvoj semiologických štúdií, sú však relevantné aj pre problematiku obrazu – navyše toho súčasného, v dnešných komunikačných procesoch tak výrazne prítomného obrazu? Nezapísal sa Roland Barthes do dejín humanitných vied predovšetkým ako predstaviteľ toho štrukturalizmu, ktorý sa zameriava na jazyk a svoje modely, pojmy a metodologické inšpirácie čerpá z lingvistiky? A neboli predmetom jeho skúmaní procesov signifikácie predovšetkým verbálne posolstvá?

Naozaj, nedá sa povedať, že by pochybnosti tohto druhu neboli oprávnené. Bez väčšej námahy by sa pre ne dali nájsť argumenty, ktoré sa neodvolávajú len na všeobecne rozšírené označenia a zaradenia, ale aj na Barthesove vlastné vymedzenia výskumných zámerov a ich predmetu. Je predsa známe, že keď sa v šesťdesiatych rokoch pod vplyvom štrukturalisticky orientovanej lingvistiky formovala stratégia semiologických výskumov, Roland Barthes neváhal vysloviť hypotézu, podľa ktorej treba ísť ešte ďalej ako Saussure a jeho princíp prevrátiť: lingvistika nebude potom časťou náuky o znakoch, ale naopak semiológia sa stane časťou lingvistiky. Ťažko si predstaviť rozhodnejšie gesto anexie: všetky znaky sa odteraz budú pokladať za súčasť jedného veľkého prehovoru, v ktorom sa obrazy okamžite premieňajú na slová, aby svoje posolstvá poskytli lingvistickej analýze.

Ako je známe, pre Barthesa táto koncepcia neostala len vzdialenou perspektívou. Vo svojich skúmaníach znakových systémov sa skutočne usiloval pristupovať k posolstvám každého druhu ako k fragmentom jazykových prejavov. Jeho semiologická perspektíva premieňala veci na slová bez toho, aby im ponechala príležitosť zotrvať pred nami ako obrazy a predstaviť nám v ikonickej podobe svoje usporiadania. Ak mu malo módne oblečenie prezradiť svoj systém, musel k nemu v *Système Módy* pristupovať prostredníctvom písanej módy, prostredníctvom výpovedí v módných časopisoch.

Keď sme takto identifikovali panlingvistickú orientáciu jeho semiologických výskumov, musíme hneď dodať, že charakterizovala len jedno, hoci veľmi výrazné a pre mnohých určujúce obdobie jeho vývinu. Práve vo chvíli stabilizovania metódy, kanonizácie modelov, algoritimizovania postupov a etablovania disci-

plíny Barthes znovu pocítil potrebu odpútať sa od dosiahnutej pozície a vydať sa na nové dobrodružstvá. Stále pri tom sledoval znaky, stále počúval posolstvá prichádzajúce z univerza reči. Neusiloval sa však prikladať na všetky tieto prvky rozmanitého pôvodu jednotnú a všeobecnú mriežku; ako začal zdôrazňovať, semiológia nie je raster. Tá semiológia, ktorú chcel od tohto okamihu pestovať, sa nechávala viesť tkanivom textu.

Text, to je ešte stále reč, nie je to však tá reč, ktorá svoj zmysel, pravdu a oprávnenie dostáva od inštitúcie jazyka. Je to reč, ktorá uniká pravidlám a odmieta znehybnenie v stereotypoch, aby mohla s našim telom vstúpiť do erotických hier a poskytnúť mu potešenia. Áno, táto reč sa spája s telom a nadobúda podobu erotického tela. Z písania (a čítania) sa stávajú podoby Erosa.

Možno je toto putovanie v tkanive textu ešte stále semiológiou – je to však ešte stále veda? Pravdupovediac, na vedeckom statuse týchto skúmaní Barthesovi v tomto období až tak veľmi nezáležalo. Neprestával sa hlásiť k semiológii, aj naďalej sa pokladal za semiológa. No semiológ, ako ho on chápal a akým sa sám pokúšal byť, to je skôr umelec, ktorý sa pohráva zo znakmi: uvedomuje si, že sú návadou, zakúša jej fascináciu a poskytuje ju iným.

V takto pochopenej semiologickej praxi sa spolu s textom, telom, potešením objavuje aj obraz. Barthes do jadra svojej koncepcie umiestňuje imaginárno a pripomína, že obľúbenými predmetmi tej semiológie, ktorú chce on sám pestovať, sú imaginatívne texty. Podľa jeho slov aktivita tejto semiológie pripomína skôr maľovanie a nie vykopávanie skrytého zmyslu.

Tvrdenie, že do Barthesovho zorného poľa sa od istej chvíle vracia obraz, treba potom hneď doplniť v tom zmysle, že povaha tejto zmeny sa zďaleka nevyčerpáva objavením nového predmetu. To rozhodujúce sa odohralo na úrovni prístupu k obrazu. Barthes z neho nechce vyťažiť svedectvo o prioritě systémov, nevzdal sa však ani ambície nájsť v ňom istý druh nereduktívnej všeobecnosti. Vo svojej poslednej knihe, v práci *Svetlá komora* sa Barthes prihlasuje k projektu *Mathesis singularis*. Je to kniha o fotografii a Barthes v nej prijíma úlohu prostredníka: chce vyjsť z osobných pohnútok a dospieť k vyjadreniu tých všeobecných rysov, ktoré podmieňujú samú existenciu fotografie.

Táto úloha dodnes nestratila svoju príťažlivosť. Pri všetkej rôznorodosti východísk, tém a prístupov sa o príspevkoch autorov, ktorí sa na podujatí *Obraz dnes* zúčastnili, dá povedať, že na ňu chceli nadviazať a zapojiť sa tak do reťaze sprostredkovaní. Hovorenie o Barthesovi a jeho vzťahu k obrazom sa pre nich stalo príležitosťou predlžovať činnosť, akou sa prenášajú obrazy a obnovuje imaginárno. Naše znepokojenie pred obrazom nezmlzlo, možno iba vzrástlo, cítime však, že ho vyvolávajú aj otázky, ktoré sú príznačne barthesovské.

Slast, tiché, trauma (od imaginárna k reálnu)

• JOSEF **FULKA**

Na konci Barthesova itineráře, intelektuálního i životního, stojí *Světlá komora*. Malá knížka, ničím nápadná, na první pohled typicky barthesovská, pokud má ovšem pojem typičnosti u Barthesa vůbec nějaký smysl. A přece tak odlišná od ostatních. O této knížce chci říci pár slov. O její samotě.

U Barthesa pozdního období, autora *Potěšení z textu* či „autobiografie“ *Barthes podle Barthesa*, by bylo zajisté náležité zdůrazňovat něco, co bychom mohli nazvat *imaginární* dimenzí těchto textů: psaní, protínající se s tělesností, přičemž příznakem tohoto protínání je *jouissance* a jeho formou fragmentárnost, jež je ostatně zcela v souladu s lacanovským vymezením imaginárního těla jako těla fragmentárního, nejednotného, rozparcelovaného podle erogenních zón, jež jsou různými, heterogenními živly rozkoše. Narážku na stádium zrcadla najdeme v Barthesově autobiografii hned v úvodní, obrázkové části, u fotografie Barthesovy usmívající se matky, držící v náruči malého Rolanda, a pod tímto obrázkem výrok „Toto jsi“ (*Tu es cela*), jež je přímým citátem z Lacanova „Stadia zrcadla“.¹

Nejde samozřejmě o to říci, že by se tyto Barthesovy texty nesly ve znamení nějakého návratu do imaginárna; o nemožnosti takového návratu – už jen proto, že imaginárno je zbaveno řeči – nemůže být pochyb. Tyto texty, složené ze zlomků, z nichž každý je zdrojem své vlastní *jouissance*, nejsou ani tak neuskutečnitelnou nostalgii jako spíše inscenací určitých siločar onoho nenávratna, jímž imaginárno je. V odstavci nazvaném právě „Imaginárno“ to ostatně sám Barthes, poté co připomněl, že imaginárno, tedy globální převzetí obrazu, se od symbolična odlišuje svou zoologickou dimenzí – což mimochodem dokládá, že byl velmi pečlivým čtenářem Lacanova textu o stadiu zrcadla² – říká velmi explicitně: „Základní snahou této knihy je inscenovat určité imaginárno.“³ V této inscenaci, v inscenaci imaginárna v symboličnu, chceme-li, lze vidět distributivní princip Barthesovy *écriture* pozdního období: topologie slasti, ovšem topologie nesourodá, disperzní, bez sjednocujícího principu, právě tak jako ona mnohotvárná a členitá tělesnost, kterou Barthes sám sobě přiznává a skrze psaní i četbu ji sám u sebe objevuje. Dalo by se říci – stále na rovině inscenace –, že *Roland Barthes par Roland Barthes* a *Plaisir du texte* jsou knihy bez zrcadla. Mluvíme-li o topologii, je to proto, že i čas, pokud je v těchto textech vůbec zmiňován – je to vždy jen letmo a jakoby mimochodem: například tehdy, když Barthes vymezuje rozkoš z textu jako „dočasnou“ či „předčasnou“, vždy nutně zabarvenou náladou, zvyklostmi či okolnostmi a neimplikující žádnou záruku kontinuity či trvalosti⁴ – má tutěž neplynulou, přetržitou povahu jako rozmístění zlomkovitých zdrojů slasti. Je-li zde něco vůdčím motivem, potom to není nějaká abstrakce (a samozřejmě už vůbec ne ona abstrakce, v jejímž znamení by se nesla klasická strukturní analýza), nýbrž snaha o maximální konkrétnost textuální slasti: „Všechno úsilí spočívá ve zhmotnění potěšení z textu, v tom, aby se z textu učinil stejný předmět potěšení jako jakýkoli jiný“; jinými slovy „otevřít textem trhlinu rozkoše.“⁵ Pojem trhliny zvláště zdůrazněme, stejně jako jeho spjatost s rozkoší – ještě na něj přijde řeč. Četba, to je jakýsi nejednotný *conatus*, pohyb rozkouskovaným prostorem, majícím své význačné body, které pokud vůbec mají nějaký vztah k sobě navzájem, potom je to vztah otevřený, matný, nedeterminovatelný podle jakéhokoli obecného pravidla.

Nositelům tohoto *conatu*, ba tímto *conatem* samým, je Čtenář, nikoli snad abstraktní ideální čtenář, nýbrž čtenář imaginární (ve smyslu, jaký jsme tomuto slovu dali výše), jehož potěšení si zcela v souladu s jeho imaginárním statutem činí nárok na absolutnost i na své neomezené uspokojování; víme, že právě takto je u Lacana charakterizováno *Imago*. Jeho tělesnost není kategoriální, ale nominální: jakkoli může být příznakem živlu, v němž se moje tělo střetává a shoduje s jinými těly (což je rys, který Barthesova tělesnost, přes všechny vyjadřovací a kontextové odlišnosti, sdílí s tělesností takového Artauda), například s tělem Hanse Castorpa z *Kouzelného vrchu*⁶, stále platí, že běží o mé, svrchované tělo, ústřední bod, k němuž se sbíhají siločáry textové touhy, směřující od textu k němu, a nikoli naopak: Text po mě touží.⁷ Touha směřující ke mně, a nikoli dialektika touhy symbolické, směřující směrem ode mě a vyznačující chybění v mém nitru, to je emblém imaginárna, jemuž je takto, skrze barthesovskou inscenaci, přiznáváno plné právo na život. Mohli bychom mluvit o jakémsi tělesném nominalismu: singulární tělo se stává měřítkem obecnosti, místo aby bylo singulární instancí obecné tělesnosti. Toto rozparcelované tělo odpovídá rozkouskovanosti rozkoše, tedy imaginární *jouissance*: „Texty rozkoše. Rozkouskované potěšení; rozkouskovaný jazyk; rozkouskovaná kultura.“⁸

Je tu však ještě jeden rys imaginárna, který si – kromě fragmentárnosti – zaslouží být zdůrazněn: imaginárno je mateřský živel. Pokud lze o touze v imagináru mluvit (dialektika symbolické touhy, jak již bylo řečeno, zde neexistuje), je to proto, že se jedná o touhu mateřskou. Barthes to dobře ví. Spisovatel (ale i čtenář) si v této perspektivě pohrává s matčíným tělem, oslavuje ho anebo ho rozparcelovává, „přivádí na hranici toho, co se ještě z těla dá rozeznat“⁹, a pokud je něco principem této nezávazné hry, uhýbající před zákonodárnou instancí, která by určovala něco jako její pravidla, tedy instanci „politického Otce“¹⁰, potom je to právě absence principu, absence zákona či pravidla (nastolovaného Otcovým jménem či Otcovým „Ne!“, jak by řekl Lacan), jež je *Imagu* skrze mateřskou touhu dopřávána. Zdůrazňuji, že se zde nejedná o žádnou „psychoanalytici“, neřkuli „lacanizaci“ Barthesova textu; všechny tyto motivy jsou explicitně obsaženy v něm samém, všechny jsou zmiňovány ve chvílích, kdy je třeba vyřknout určitou evidenci: pravidla inscenace imaginární slasti spočívají v tom, že před pravidly uhýbá, že je obchází, aby tak nabyla svých charakteristik. Jestliže touha, třebaš touha mateřská, nemůže nikdy dostat, co chce, potom imaginární *jouissance* dostává vše, co chce, ale jsouc neomezená, chce stále víc. „Ještě, ještě, ještě víc!“¹¹ – taková je skutečnost ne-dialektického imaginárna, na rozdíl od symbolického „Nesmíš!“, skutečnost zákazem či povinností neomezené chtivosti, kterou tak přesně shrnují dva verše z Keatsovy ódy, příznačně nazvané *Fancy*:

„Let the winged Fancy roam,
Pleasure never is at home.“¹²

Mohlo by se zdát, že to, co později, ve *Světlé komoře*, dostane jméno *punctum*, je v zárodečné podobě u Barthesa zformulováno už mnohem dříve, dokonce ještě před *Potěšením z textu* či Barthesovou autobiografií. Několik výmluvných řádek z obdivuhodné předmluvy ke knize *Sade, Fourier, Loyola* podle všeho v tomto ohledu leccos napovídá. Jistě, když Barthes na začátku ospravedlňuje vytvoření této bizarní konfigurace tří zdánlivě zcela odlišných autorů, dovolává se principu, který si v jisté míře činí nárok na formálnost: Sadův, Fourierův i Loyolův rukopis je *logothesis*, vytváření nového jazyka, nových kombinatorik, nového – a ve všech třech příkladech velmi důsledného, ba úporného – uspořádávání. Záhy však přichází zlom: „Nic není více deprimující než představovat si Text jako nějaký intelektuální objekt (objekt reflexe, analýzy, porovnávání, odrazu atd.). Text je objektem potěšení.“¹³ Princip *logothesis* zde náhle naráží ne snad na jiný princip, ale na opak jakéhokoli principu, na potěšení vzdávající se ve své svrchovanosti všech klasifikačních strategií, reflektujícího teoretického

pohledu, strukturálních i formálních kritérií. Skutečným zdrojem zájmu o toto klasifikační a klasifikující trojhvězdi je pro Barthesu potěšení, a nikoli *logothesis*, anebo přesněji skutečnost, že systematickost této trojky *logothesis* je náhle prodchnuta přítomností slasti, přítomností, která vyvstává jako koexistence těchto textů a našeho života: „Znakem potěšení z textu je tedy to, že s Fourierem nebo se Sadem můžeme žít.“¹⁴ Potěšení, které je třeba hledat na rovině života (a není to snad tíž život, v jehož mnohotvárném a neplynulém toku Barthesovo tělo později – v přednášce *Lekce*, jakkoli tam bude dotyčný proces probíhat centrifugálně, a ne centripetálně, jako je tomu zde – vystoupí ze sebe sama, aniž přestane být samo sebou, a v jakési mírně ironické reformulaci onoho nestvůrného gigantismu, o jakém mluví Proust v posledních větách *Hledání*, se protáhne napříč časem, aby splynulo s tělesností Hanse Castorpa?), potěšení implikující možnost přátelského návratu autora, jak píše Barthes. Ovšem jakého autora a jakého návratu? Jistě ne autora institucionálně ustaveného, obtížného oficiální historií a učebnicovou aureolou. Jde o autora, který k nám přichází ve formě zlomku, výřezu z jeho vášní, fyziognomie, způsobu vyjadřování, výřezu náhodného, prchavého, zvýrazněného pouze díky rozmaru čtenářského potěšení. „... To, co ke mně přichází ze Sadova života, není obraz, jakkoli grandiózní, člověka utlačovaného celou společností kvůli ohni, který s sebou nese, není to vážná kontemplace osudu, je to mezi jiným onen provensálský způsob, jímž Sade pojmenovával mademoiselle Roussetovou jako «milli», anebo milli Henriette, anebo milli Lépinai, [...] co ke mně přichází ze života Fourierova, je jeho záliba v pařížských aromatizovaných kremrolkách, sympatie k lesbičkám, již ke konci života pocítoval, jeho smrt mezi květináči; od Loyoly ke mě nepřicházejí jeho poutě, vize, světecké umrtvování těla, ale pouze «jeho krásné oči, vždy tak trochu zalité slzami.» [...] Kdybych byl spisovatel, kdybych byl mrtvý spisovatel, jak bych byl rád, aby se můj život zredukoval péčí nějakého přátelského a nenuceného životopisce na několik detailů, zálib či řečněme inflexí: «biografému», jejichž rozlišenost a pohyblivost by mohla cestovat mimo jakýkoli osud a přijít se po způsobu epikurovských atomů dotknout nějakého budoucího těla, zaslíbeného téže disperzi.“¹⁵ Ani stopa po onom tragizujícím a absolutizujícím tónu, jímž o Sadovi – a o smrti, na to nezapomeňme – mluví takový Blanchot nebo Bataille. Potěšení existuje i ve smrti: přátelská epikurejská disperze několika drobností, překračujících plynutí času a vpisujících se kamsi do pomíjivosti jiných, neznámých těl.

Právě tohle bude ostatně Barthesu fascinovat na Fourierovi: absolutizace bezvýznamnosti, jeho složitě a bizarně úvahy o melounech, kremrolích a kompotech, schopnost učinit z rádoxy nepatrných problémů problémy nesmírně významné: příhoda se žluklým máslem, již Barthes celou kapitolu o Fourierovi začíná,¹⁶ nám kromě jiného skýtá dostatečné ospravedlnění k tomu, abychom za jeden z modelů potěšení z textu pokládali potěšení alimentární a abychom mohli mluvit o „gastro-textologii“.

Nenacházíme snad v tomto detailismu prototyp *puncta*? Takový dojem by mohla sugerovat jen velmi nepozorná četba.

Formálně vzato nalézáme ve *Světlé komoře* totéž: fragmentárnost v těsném spojení s tělesností. „Co ví mé tělo o Fotografii?“¹⁷ – toť stále ještě základní otázka, stejně jako zlomkovitost života. Ale obsah těchto pojmů se zcela mění, stejně jako se mění Barthesova řeč i slovní zásoba. Tato změna nejenže není zanedbatelná, ale určuje – alespoň podle mého názoru – *punctum* (tedy základní Barthesův pojem ve *Světlé komoře*) jako zásadním způsobem neslučitelné, a to obsahově i formálně, s fragmentem coby zdrojem slasti, jak o něm byla dosud řeč. Tato změna je přechodem od imaginárna k reálnu.

Světlá komora je knížka hluboce melancholická, poznamenaná ztrátou mateřského žvlvu, jenž se v předchozích textech ukazoval jako zásadní referenční bod (kvazi-imaginárního) potěšení, a prací truchlení, jejíž nemožnost Barthes ostatně velmi

jasnozřivě rozpoznává: „Říká se, že truchlení svou postupnou prací zvolna stírá bolest; nemohl jsem, nemohu tomu věřit; neboť pro mne Čas pouze eliminuje emoci ztráty (nepláči již), toť vše. Jinak zůstalo vše bez hnutí. Neboť co jsem ztratil, to není nějaká Figura (Matka), nýbrž bytost; nikoli bytost, nýbrž kvalita (duše); nikoli to, co je nepostradatelné, nýbrž to, co je nenahraditelné. Mohl jsem žít bez matky (dříve či později tak žijeme všichni); avšak život, jenž mi zbýval, měl být náhle a až do konce *nekvalifikovatelný* (neboť bez kvality).“¹⁸ Radostné imaginárno je pryč, lze se mu odevzdat, ale pouze jakožto minulému.¹⁹ Život je možná sousledností fragmentů, ale tyto fragmenty jsou „nepatrné doteky osamění“²⁰, jak píše Barthes hned na první straně. A druhy marginalizované téma času zde vystupuje se vsí naléhavostí, neboť ono „toto bylo“, o němž se Barthes v *Potěšení z textu* zmiňoval, zde již není emblémem *jouissance*, nýbrž ztráty, kterou nelze překlenout. O tom, že touž transformací prochází téma smrti, které se v této knize objevuje neustále, nejen v kapitole věnované matce, snad ani není třeba se zmiňovat.²¹

Nejde tu o žádné biografické spekulace, pouze o vytvoření jistého podloží, které nám umožní podrobněji se zabývat jednou zásadní konceptuální proměnou. Pojmeme, jenž je pro Barthesovu interpretaci fotografie (i toho, co nazývá „melancholií fotografie“) určující, je pojem *puncta*. Je to opět nepatrnost, detail, který je bytostně *mým* detailem, ovšem pojmový aparát, jakým Barthes o *punctu* mluví, se proměňuje tak radikálně, že si tohoto přechodu nelze nepovšimnout: *punctum* je „bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).“²² Opět trhlina, jak vidíme, ale nikoli trhlina slasti, nýbrž trhlina bolesti. Slova evokující bolest, zranění či jizvu, ve slovníku předchozích Barthesových knih zcela absentní, se v souvislosti s *punctem* objevují při každé příležitosti. A stejně tak – a to je pro nás podstatné – se zde navrácí slovo „trauma“: *punctum* „traumatizuje“ (str. 32), „vbodává se“ (str. 46; 47; 102), a to zcela mimo *studium*, tedy mimo kód, konvenci, ochočenou četbu, kterou *punctum* náhle proniká a prolamuje ji. Může nastiňovat hrozbu katastrofy, jako je tomu na snímku Lewise Payna, o němž Barthes píše: „Snímek je pěkný, mladík rovněž: to je *studium*. Ale je tu *punctum*: země.“²³ Všimněme si, jak se zde hodnocení obrací: to, co se nám líbí či nelíbí, tedy to, co spadá do registru civilizovaného potěšení, je v tomto kontextu odsouváno do registru *studia*; *punctum* se ve své bezprostřednosti – probodávání, traumatizace, uštknutí, chceme-li – takovým kategoriím nekompromisně zpěčuje. Sdílí s někdejšími potěšením některé rysy (například Barthesem neustále zdůrazňovanou nahodilost), ale je zdrojem radikálně odlišné zkušenosti. Jeho nahodilost a punktualita je jiná; není funkcí čtenářské slasti, která ve svém neuspořádaném a radostném pohybu tu a tam narazí na něco (větu, popis atd.), co ji zaujme, nýbrž fatálně mne zasahuje bez jakýchkoli ohledů. Absolutistický čtenářský nárok ustupuje před fatalitou traumatu (což se s Barthesovým „subjektivistickým“ stanoviskem, podle něž je on sám mírou všeho fotografického vědění, nijak nevylučuje: *punctum* není „objektivní“, je fatální, a to právě a jedině pro mne). V této bodovité nahodilosti, která je samozřejmě mou nahodilostí, která mi dává pocítit mou subjektivitu, ovšem tak, že mne současně zvláštním způsobem neguje či – proč to neříci – usmrcuje, se *punctum* stává malým emblémem smrti. Ne již bezstarostné přeletování keatsovské *fancy*, nýbrž daleko spíše nářek mladé Parky, uštknuté hadem:

„Ta bolest má když na ruce mi vzplála,
Spíš nežli raněna já poznána se zdála.“²⁴

Ve skromné bibliografii, uvedené na konci *Světlé komory*, najdeme nenápadnou lacanovskou položku: *Seminář XI*. Konfrontace s Lacanem tedy pokračuje, jakkoli nikdo nemůže popřít, že *Světlá komora* je stejně silně poznamenána mnoha jinými vlivy, zejména ironickým, ale současně velmi seriózním dialogem s fenomenologií. *Seminář XI*

je ve *Světlé komoře* přítomen i jinde než na onom místě, kde je fotografie vymezena jako absolutní partikulárno a svrchovaná nahodilost, zkrátka jako „*Tyché*, Příležitost, Setkání, Reálno ve svém neúnavném výrazu“²⁵: problematika traumatu, jeho nahodilosti a „smrtonosných“ implikací je totiž jedním z jeho klíčových témat, přičemž rysy, které Lacan traumatu připisuje, se natolik přibližují barthesovskému *punctu*, že lze s klidným svědomím mluvit o přímé inspiraci (samozřejmě s tím, že Barthes – jako obvykle, ostatně stejně jako v případě imaginárna – zachází s přejatými pojmy zcela svébytně). Lacan nemluví o traumatu v souvislosti s imaginárnem, ale v souvislosti s reálnem, které je zde charakterizováno jednou základní vlastností, totiž *neasimilovatelností*.²⁶ Že by bylo téhož slova možné použít i ohledně *puncta*, o tom může být jen těžko sporu. Styčné rysy? Především je to nahodilost: Lacan si vypůjčuje aristotelský pojem *tyché* (náhoda, osud, sudba) a navrhuje ho překládat jako setkání s reálnem (*la rencontre du réel*) – „Půjde tedy o revizi vztahu, který Aristotelés ustavuje mezi *automaton* – a v bodě moderní matematiky, na němž se nacházíme, je nám známo, že je to síť signifikantů – a tím, co označuje jako *tyché* – jež je pro nás setkáním s reálnem.“²⁷ O dvě stránky dál přichází zásadní pasáž: „Reálno je mimo *automaton*, návrat, navracení, insistenti znaků, jakou nám přikazuje princip slasti. Reálno je tím, co vždy číhá za *automaton*...“²⁸ Vidíme, jakým způsobem zde Lacan (ve stejném smyslu jako třeba v *Semináři II*, ale zcela jiným způsobem) determinuje reálno jako element nacházející se mimo síť signifikací, mimo znakový řád a samozřejmě mimo symbolicky stanovitelné významy; právě tak jako je skutečný statut intenzity *puncta* třeba hledat mimo *studium*, tj. mimo kód. Charakter takového setkání je proto velmi specifický – toto setkání je vždy nevydařené, determinuje vše, co po něm bude následovat, ovšem vnucuje tomu určitý původ, jenž se zdánlivě může jevit jako nahodilý: právě v tomto rejstříku nabývá reálno podoby traumatu – „Funkce *tyché*, reálna jakožto setkání – setkání jakožto něčeho, co může být nevydařené (*manquée*), co je bytostně vždy setkáním nevydařeným – se v dějinách psychoanalýzy zprvu prezentovalo v podobě, která sama o sobě již stačí k tomu, aby vzbudila naši pozornost – v podobě traumatismu.“²⁹

Trauma, které má být údajně překrýváno „subjektivující homeostází“, s sebou přináší jistou nesnáz: má tendenci se připomínat a znovuobjevovat v podobě zlomu, trhliny, přičemž toto opětne objevování či opakování traumatu nesmíme zaměňovat s opakováním, jež je vlastní insistenti znaků – jedná se o vpád, jenž odhaluje právě to, co v této insistenti zůstává zahalené. Takto je tomu ve snu o „hořícím dítěti“, který Lacan přebírá z Freudova *Výkladu snů*.³⁰ Dítě přichází nešťastnému otci, který po několika probdělých nocích konečně usnul, protože již nemůže nic dělat, protože jeho dítě je *mrtvé*, ve snu sdělit záhadný vzkaz: „Otče, cožpak nevidíš, že hořím?“ Vzkaz, který je po pravdě řečeno až příliš jasný, natolik jasný, že otce probouzí, aby zjistil, že jedna ze svíček obklopujících jeho zemřelé dítě se převrhla a zapálila pokrývku, kterou je přikryto. Co otce probudilo, na rozdíl od starého strážce, který byl dítěti mnohem blíže? Bylo to dítě, které ho ve snu vzalo za ruku a adresovalo mu své sdělení, nikoli tedy realita mimo sen, nýbrž *jiná* realita ve snu – realita dítěte beroucího otce za ruku, realita jeho věty, do které se vložila „vynechaná“ (*manquée*)³¹ realita, jež způsobila jeho smrt. Touto realitou je trauma. Traumatické reálno, navracející se skrze realitu, v níž dítě *náhodou* začne pohlcovat plamen; takto, ve snu či přesněji mezi snem a probuzením, došlo – skrze opakování něčeho *fatálnějšího* než je realita (realita starého strážce, který nedostal svému úkolu, usnul a spí i tehdy, když probuzený otec vejde do vedlejší místnosti) – k setkání mezi otcem a dítětem, k setkání reálnému, ale nevydařenému, protože dítě je již *mrtvé*.³² „Nejde o to, že by se ve snu tvrdilo, že dítě stále žije. Avšak *mrtvé* dítě beroucí otce za ruku, mučivá to vize, označuje určité «mimo», jež se ve snu ožívá. [...] K tomuto vskutku jedinečnému setkání mohlo dojít jen ve snu.“³³ Jedinečnost sama, neboť nikdo nemůže říci, čím pro otce smrt dítěte byla. Nevíme, nemůžeme vědět, co se v tomto všeobecně uspaném světě (strážce, který usnul, otec, který si toužil odpočinout,

dítě, o němž by nějaký dobrák mohl říci: „Jako by jen spalo!“) díky oné *náhodě*, jíž je převržená svíčka, vlastně stalo. Víme jen to, že zde zazní hlas – „Otče, cožpak nevidíš, že hořím?“ – a „sama tato věta je oharek, sama o sobě vznítí oheň tam, kam dopadne, a nevidíme, co spaluje, neboť plamen nás oslepuje ohledně faktu, že oheň se vztahuje na *Unterlegt*, na *Untertragen*, na reálno.“³⁴

Toto nevydařené setkání je nereprezentovatelné, postupuje od traumatu k fantasmatu, zahalujícímu trauma jakožto prvotní: reálno je třeba hledat mimo sen a jeho fantasmatickou reprezentaci, za „chyběním reprezentace“³⁵, jak říká Lacan. Význačným posunem oproti ranému pojetí reálna je u Lacana to, že reálno se může vtělit do bezvýznamnosti, náhody, nepatrného zvuku (tedy docela prostě do *puncta*, jak by řekl Barthes), do onoho *le peu-de-réalité*,³⁶ jež však není ničím zanedbatelným, protože právě ono nás zasahuje tak, jak by to reprezentace nikdy udělat nemohla.

Barthes, pravda, nemluví o snu (nezapomínejme, že Lacanovy poznámky ohledně reálna jakožto traumatu se rozvíjejí v souvislosti s aforismem „*Život je sen*“), ovšem mluví o nahodilosti, bodovitosti, traumatu i o smrti. U *puncta* nejde již o fragmentárnost, nýbrž doslova a do písmene o puntualitu. Co nás zraňuje, není fragment, nýbrž bodnutí, přicházející z něčeho kontingentního, co je mimo *studium*, právě tak jako lacanovské reálno bylo mimo reprezentaci. Že náleží pouze a jedině mě (stejně jako bylo otcovo trauma výhradně *jeho* traumatem), zde vůbec neznamenaá důsledek nějakého nároku z mé strany. A především: dítě ve snu bylo živé *jakožto mrtvé*. Nacházíme zde pozoruhodnou rezonanci s Barthesovou poznámkou, v níž zdůrazňuje přítomnost věci na fotografii jako ne-metaforickou a podle níž fotografické „toto bylo“ může nabývat děsivosti: „Stává-li se fotografie v tomto případě děsivou, je to proto, že ujišťuje, lze-li to tak říci, o tom, že mrtvola je živá *jakožto mrtvola*: je to živý obraz mrtvé věci. Neboť nepohyblivost fotografického snímku je jakoby výsledek perverzní záměny dvou pojmů: Reálného a Živého.“³⁷

Barthes nemluví o snu, ale o fotografii – nechceme hledat analogie nebo naopak zlomy tam, kde nejsou nebo kde bychom se dostali do oblasti pouhých dohadů (právě tak jsme si vědomi toho, že těmito stručnými dílčími poznámkami četba *Světlé komory*, poznamenané tolika implicitními vlivy a odkazy, dokonce ani nezačíná): skutečnost, že mezi *Světlou komorou* a předchozími, „hédonistickými“ texty ovšem navzdory povrchním formálním podobnostem existuje výrazný předěl v tom smyslu, že model imaginárna zde ustupuje traumatickému modelu reálna, nalézajícího svůj výraz v pojmu *punctum*, se nám však zdá nepopíratelná. O tom, že tento posun není bezvýznamný a že nevyznačuje pouze změnu modelu, umožňující jinými pojmy vysvětlit totéž, nýbrž výraznou diskontinuitu, která činí ze *Světlé komory* knihu v rámci Barthesova díla vskutku osamocenou, nás může přesvědčit třeba jen fakt, že nevydařenost není akcidentem setkání, vystávajícím v onom „toto bylo“, ale jeho nejvlastnější podstatou, právě tak jako byla pro imaginární potěšení, po kterém zde již není ani stopa, charakteristická právě jeho vydařenost. Setkání, ke kterému může dojít jen v té míře, v jaké k němu nikdy dojít nemůže – toť ono „noema Fotografie“, očividnost, která však, jak si Barthes dobře uvědomoval, může být „sestrou šílenství.“³⁸

POZNÁMKY

1 Viz *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1979, str. 25.

2 Lacan připomíná, že linie imaginárna může v podobě „homeomorfní identifikace“ přesahovat sféru čistě lidskou, neboť „nutnou podmínkou dozrávání gonády u holubice je pohled na příslušníka téhož druhu – přičemž nezáleží na pohlaví, a je to zároveň podmínka natolik postačující, že tohoto účinku se dosáhne i tím, že se v blízkosti umístí zrcadlo, ve kterém se dané individuuum může vidět. Zrovna tak se u potomstva saranče stěhovavé přechod od solitérní formy do formy stádní navodí tím, že se individuuum v určitém stadiu vystaví výhradně vizuálnímu účinku podobného obrazu, pokud jen je oživován pohyby svým stylem dostatečně blízkými pohybům vlastním jeho druhu.“ J. Lacan, „Le stade du miroir“ in: *Écrits*, Paris, Seuil 1966. Zde citováno

- podle rukopisného překladu Jiřího Pechara.
- 3 Roland Barthes *par Roland Barthes*, cit. dílo, str. 109.
 - 4 R. Barthes, *Potešenie z textu* in: *Rozkoš z textu*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994, str. 153.
 - 5 Tamtéž, str. 157.
 - 6 „S úžasem (a úžas může vzbuzovat pouze něco zřejmého) jsem zjistil, že mé vlastní tělo je dějinné. V jistém smyslu je mé tělo současníkem Hanse Castorpa, hrdiny *Kouzelného vrchu* [...] mé tělo je mnohem starší než já...“ R. Barthes, *Lekce* in: *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994, str. 99.
 - 7 Viz *Potešenie z textu*, cit. dílo, str. 124 a 137.
 - 8 Tamtéž, str. 152.
 - 9 Tamtéž, str. 143.
 - 10 Tamtéž, str. 153.
 - 11 Tamtéž, str. 125.
 - 12 J. Keats, *Selected Poems*, Penguin Books, London 1996, str. 218.
 - 13 R. Barthes, Sade, *Fourier, Loyola, Seuil*, Paris 1971, str. 12.
 - 14 Tamtéž.
 - 15 Tamtéž, str. 13 – 14.
 - 16 Viz tamtéž, str. 83 – 84.
 - 17 R. Barthes, *Světlá komora*, Archa, Bratislava 1994, str. 13.
 - 18 Tamtéž, str. 68 – 69.
 - 19 „... před snímkem Zimní zahrady jsem se cele odevzdal Obrazu, Imaginárnu“. Tamtéž, str. 69.
 - 20 Tamtéž, str. 9.
 - 21 Sám Barthes to říká tak jasně, že nelze nic dodat, snad jen upozornit na to, jakým způsobem budou v následujícím citátu převraceny všechny zavedené jistoty - vztah matky a dítěte, psychoanalytické pojetí Otce jakožto zákona i aristotelská teorie individuality a jejího vztahu k rodu a druhu: „Prožíval jsem svou matku, která byla tak silná, která byla mým vnitřním Zákonem, jako své dítě ženského pohlaví. Svým způsobem jsem si takto vyřešil Smrt. Jestliže, jak to tvrdila spousta filosofů, Smrt je tvrdé vítězství rodu a jestliže jednotlivec umírá kvůli satisfakci univerzálního, jestliže individuum umírá poté, co se reprodukovalo jako jiné než ono samo, a tedy se popřelo a překonalo, pak já, který nemám potomků, jsem právě v její nemoci zplodil svou matku. Když je již mrtva, nemám už žádný důvod přizpůsobovat se pochodu vyššího života (druhu). [...] Od této chvíle jsem již mohl pouze čekat na svou celkovou, nedialektickou smrt.“ (Tamtéž, str. 66). Skutečnost, že Barthes matčinu fotografii do knihy nezařazuje, má zcela zásadní význam: „Snímek Zimní zahrady vám nemohu ukázat. Existuje pouze pro mne.“ (Tamtéž, str. 67).
 - 22 Tamtéž, str. 28.
 - 23 Tamtéž, str. 84.
 - 24 P. Valéry, „Mladá Parka“ in: *Básně*, BB art, Praha 2001, str. 31.
 - 25 *Světlá komora*, cit. dílo, str. 10.
 - 26 J. Lacan, *Le séminaire XI (Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)*, Seuil, Paris 2002, str. 65.
 - 27 Tamtéž, str. 61 – 62.
 - 28 Tamtéž, str. 64.
 - 29 Tamtéž, str. 65.
 - 30 Viz S. Freud, *Výklad snů, Sebrané spisy 2/3*, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1998, str. 505.
 - 31 Připomeňme také, že sloveso *manquer* může ve francouzštině evokovat smrt. Slovníkový příklad: „Si votre père venait à vous manquer“ – „Kdyby vám otec (náhodou) odešel (na věčnost).“ Tato konotace je u Lacana nepopíratelně také přítomna.
 - 32 Ocitujme raději tuto pasáž doslova: „K jakému setkání mohlo dojít s touto navždy nehybnou bytostí, kterou dokonce začínají pohlcovat plameny, než k tomu, které se odehrává právě v okamžiku, kdy se plamen nahodile, jakoby náhodou, s touto bytostí spojí? Kde je v této náhodě realita? Kde jinde než v tom, že se tu něco, něco celkem vzato fatálnějšího, opakuje *prostřednictvím* reality – reality, v níž ten, kdo měl na starost bdít u tohoto těla, i nadále spí, ostatně dokonce i tehdy, když přijde probudivší se otec. K setkání, stále nevydařenému, takto došlo mezi snem a skutečností, mezi tím, kdo stále spí a o jehož snu se nedovíme, a tím, kdo snil jen proto, aby se neprobudil.“ *Séminaire XI*, cit. dílo, str. 69.
 - 33 Tamtéž, str. 69.
 - 34 Tamtéž, str. 70.
 - 35 Tamtéž, str. 71.
 - 36 Tamtéž, str. 71.
 - 37 R. Barthes, *Světlá komora*, cit. dílo, str. 71.
 - 38 Tamtéž, str. 101.



Pavol Tóth: Hlava, 1966



Pavol Tóth: Hlava, 1966

O soche *Hlava*

Pavla **TÓTHA**

Keď spisovateľ Dominik Tatarka sochy ženských aktov Pavla Tótha súhrnne pomenoval „Tóthove Venuše“, do pera sa mu vtislo aj presvedčenie, že sú to „výtvarné diela stáložiarné“.

Samozrejme, že ďalej tatarkovsky čaroval a obmieňal tvrdenie, že ide o dielo dlhožiarné, nadchýnajúce a nepochybné. Jednoducho s chuťou písal o Tóthových sediach ženách ako o bohyniach sladkého pocitu života. Ako o Venušiach. A svoje tvrdenie o sediach bohyniach, vyjadrených v teplých organických materiáloch, ani náhodou nepovažoval za metaforu.

I
Pavol Tóth (1928 – 1988) sa téme ženského aktu venoval od samého začiatku šesťdesiatych rokov 20. storočia. V tom čase vo Výtvarnom živote (1963, č. 9) v pravidelnej rubrike „z ateliérov“ výber reprodukcí svojich sochárskych prác sprevádzal niekoľkými „malými úvahami“. Napísal: „Čo má socha vyjadriť, aká má byť, chcem vedieť až vtedy, keď je hotová. Preto ju staviam aj na pocitoch, na zážitkoch v procese práce. Mám radosť z toho, ako sa mi socha pod rukami deje. Nemyslím tým na živelnosť, ale rozkoš z tvorby, ktorá pomáha dať život tomu, čo chcem. Nechcem, aby bolo všetko vopred dané.“ Jedným z podstatných dodávateľov zážitkov v procese práce, teda „v čase, keď sa socháromi pod rukami socha diala“, bol spisovateľ Tatarka. Tí dvaja sa ráčili, uctievali sa.

Prečo? Kvôli Venušiam predsa. Ale aj kvôli zaujatosti vlastným spôsobom, ktorým túžili – každý osve – prekódovať erotickosť. Napadá mi, že ju, erotickosť, túžili stvoriť seba vytvárajúcim tvarom.

Pavol Tóth sa narodil vo Vinosadoch (dnes Malom Třní) a musel sa prejavíť poriadnym kusom výtvarného nadania, aby doma súhlasili s pani učiteľkou, že by mal pokračovať na obnovennej Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave. Našťastie Vinosady boli kúsok od Modry a chýr modranskej keramiky sa aj doma ukázal byť presvedčivým argumentom. Potom sa nasledujúcich desať rokov výtvarne vzdelával na SŠUP-ke (1945 – 1950) u Teodora Lugsa v oddelení keramiky, a na Vysokej škole výtvarných umení (1950 – 1955) u Jozefa Kostku v ateliéri figurálneho sochárstva. Mal talent, mal svoju tému, medzi jeho zriedkavými zápismi je aj jeden vskutku mladý: „Tvorivé zaniehanie, úprimná radosť z práce dávajú mi silu a smelosť k novému poznávaniu a sebaobjavovaniu.“

Pavol Tóth roku 1957 vystavoval na Výstave mladej generácie v Bratislave, Prahe a Brne a vystavoval aj ako zakladajúci člen na prvej výstave Skupiny Mikuláša Galandu v Žiline. Výstavu mladej generácie sprevádzali nádeje rok po „antistalinskom“ zjazde sovietskych komunistov. Tú výstavu 20. januára 1957 v bratislavskej Umeleckej besede zahájili



Pavol Tóth: Sediaca, 1981



Pavol Tóth: Žena, 1985

prečítaním textu Milana Rúfusa, ale pri reinstalovaní výstavy v Prahe bol text už aj v katalógu. Nazval ho *Nástup generácie* a prvá veta znela: „Nová generácia si žiada slovo a predstavuje sa v celej svojej rôznorodosti a rozpornosti.“ Lenže slova sa dožadovala „s túžbou dopátrať sa pravdy v živote i umení.“ Naoko samozrejmosť a predsa riadna traskavina, keď sa ukázalo, že pôjde o pravdu kvôli tomu, lebo „hlásame poľudštenie umenia“. Z toho textu ozaj hodno pripomenúť si aspoň kúsok. Zhrniem teda Rúfusom deklarované „za a proti“, lebo spomedzi generačných vyznaní vyslovených v päťdesiatych rokoch 20. storočia patria medzi najzávažnejšie: „V detstve nám zdôrazňovali tri pojmy s veľkými písmenami – Duch, Krása, Človek. Rešpekt pred týmito iniciálami sa postupne nemilosrdne strácal v riedkom site veľkolepých fráz. Začínali sme vytvárať život podľa vlastného poznania, chceli sme sa zmocniť života i tvaru, ktorý z neho pochádza. Potom sme počuli iné veci, staré pojmy boli zatracované a s kusom zadostučinenia sme sa pozerali na pád starých idolov. Uverili sme novému, postavili sme sa cele za nové myšlienky a hľadali tvar, ktorý by v sebe uzavrel novú dobu. Nenašli sme ho. Revolúciu v umení nerobí jediná teória, pretože jedinou skutočnou revolúciou je umelecký čin.“ Rúfus sa ďalej vyznal, že aj dnes „šijú v nás čerti, šijú nový truc“, ale zároveň sa dovoľával „záruky, že nebudeme ochotní podľahnúť novému sťahovaniu iniciál“. Ono „za“ teda bola „ctižiadost manifestovať so všetkým temperamentom nescudziteľné právo umelca slobodne hľadať“. A ono „proti“ sa malo vyhraniť „po čase umelej uniformity, v ktorom sme mnoho prepásli a sprotivilo sa nám povrchné nadšenie, tá hraná láska na veľkých plátnach, z ktorých sa každú chvíľu rodil nový človek. Rodil sa a nenarodil.“

Ešte v tom istom roku sa Pavol Tóth zúčastnil aj na demonštratívnom generačnom vystúpení, ktoré v tom čase bolo najjasnejšie sformované dielami príslušníkov Skupiny Mikuláša Galandu. Niekde na dne predstáv o generačných vystúpeniach v zápase o moderný výtvarný výraz naisto sa vyplavuje romantický – a teda škodlivý – sentiment nadšencov. Lenže ťažko preťažko spochybňovať obranársky ráz generačného vystúpenia, keď práve ním bol násobený pocit spolupatričnosti pri hľadaní adekvátneho moderného výrazu. Adekvátneho, nie aktuálneho. Preto aj bol „program“ Galandovcov sformulovaný ozaj iba v najvšeobecnejších kontúrach. Vlastne už samotná výzva k nadviazaniu na umelecký odkaz Ľudovíta Fullu, Mikuláša Galandu, Miloša Alexandra Bazovského a Cypriána Majerníka mala vyznačiť deliacu čiaru medzi úsilím o moderný výtvarný výraz a papalášmi adorovanou pseudoimpresívnou sentimentalitou sorely.

II

Jedným z frekventovaných pojmov, ktoré sa spomínajú ku chvále „60“ je synergia. Ako mnoho iných termínov pochádzajúcich z biológie aj synergia urobila úspešnú kariéru vo vedách o umení. Kto by sa nenadchol pre spôsoby spolupôsobenia, a nestratil dobré slovo o význame súčinnosti? Celkom konkrétne. Milan Kundera napísal skvelú úvahu o vekom stále viac a presvedčivejšie dozrievajúcom umení Ľudovíta Fullu, ktorý po vypoklonkovaní z VŠVU zvolil si pre čas v nečase žilinské „zátišie“. Dominik Tatarka opakovane písal o sochároch Pavlovi Tóthovi, Vladimírovi Kompánkovi a maliarovi Milanovi Lalahovi. Milan Rúfus o Milanovi Lalahovi, neskôr aj o Kompánkovi. Ľubo Feldek písal o Albinovi Brunovskom, Ján Johanides o Rudolfovi Krivošovi, Oskár Čepan najmä o Marianovi Čunderlíkovi a Rudolfovi Filovi. Zhrniem: K dôležitým znakom umenia „60“ patrila aj synergia.

Pravda, nepochýbne významnejšie bolo to, čo zo súčinnosti vyplynulo. Príležitosť bola nezvyčajná. Včerajších odborne odporných dogmatikov socialistického realizmu práve rozpochybovali stratégie fischerovsko-garaudyovskej estetiky realizmu bez brehov, omladina drala sukne a gate v posluchárniach, ktoré bez rozpakov okupovali majstri v metaní kotrmelcov a prezliekani kabátov a chystali sa na preteky v určovaní najmodernejšej modernosti. Výsledky súčinnosti sa teda mohli prejaviť dosť zložito a aj sa dosť zložito prejavili.



Pavol Tóth: Sediaca, 1964

Dielo Pavla Tótha, nazdávam sa, je vhodným príkladom onej „zložitosti“. Tatarka o jeho Venušiach písal v čase, keď sa začínal radíť dlhý rad ženských figúr, ktorý sa uzavrel až v roku sochárskej predčasnej smrti. Jeho esej však razom prerušila gagot škriepnych pier, čo vajatali o miere tvarovej redukcie, o veľkej či malej oplyvniteľnosti vzormi, a o iných daromniciach. Tatarka totiž o „Tóthových sediacich ženách ako o bohyniach sladkého pocitu života“ viedol nezvyčajnú jungiánsku dišputu. Vyslovil sa o tvaroslovnom rade prsnatých a širokobokých Venuší. Preňho sa ten rad začínal u lovca mamutov z Dordogne a „zatial“ končil Brancusiho Venušou. A ešte jednu z možných línií mienil Tatarka oživiť. Líniu malrauxovského múzea bez múrov. Pretože obe línie predstavovali víziu, miestnym rozumbradom bez vízie nič nemohli povedať. Škriepili sa do popuku o takom aplikovaní a onakom štylizovaní. Dominik Tatarka si vzdychol, rukou mávol a napísal: „Praveká Venuša tvarom síce pripomína ženu, ale hovorí tu o štylizácii, dokonca o plodnej alebo neplodnej, je absurdné.“ (Kultúrny život, 1967 č. 46, s. 11).

Zablúdil som vtedy do cvrkotu okolo Tóthovej výstavy v bratislavskej Mestskej galérii. Hoci tu neskromne zacitujem z textu spred štyridsiatic rokov, skromne tvrdím, že dnes by som sa na nič lepšie nezmohol: „(...) Pripomeňme si ešte, že umelecké dielo chápeme ako útvar či systém zložený z viacerých rovín, a zdôrazňujeme ich organickú spojitosť – štruktúrnú celistosť. (René Wellek napokon hovorí o štruktúre štruktúr.) Pravda, imanentnou vlastnosťou tejto väzby je jej dynamickosť. Načase je teda otázka o spôsobe jestvovania, o „fungovaní“ symbolu v sochárskej tvorbe Paľa Tótha. Sme pri jeho forme, pri tom, čo bolo nazvané jedinou bránou, ktorou môžeme vniknúť do umeleckého diela. Sme tu ostatne pri vedomí, že mnohé možno iba nahryznúť a mnohé ani nerozpoznáme.

Čo sa s týmto sochárom vlezlo odpočiatku, čo ho malo glajchšaltovať, to bolo videné v lyrickom značení – plastickej metafore. Príružko. Ktoré sú to signály lyrizácie a aká je ich frekvencia? Lyrickosť sledujeme v dvoch rovinách: v tematickej a v rovine sochárskej realizácie (formy). V tematickej rovine je trvalým impulzom lyrickosti ženská figúra. Primárnu silu i vôľu po lyrickosti by sme však museli rozpoznať v druhej spomínanej rovine – sochárskej realizácie. A hoci aj tu kde-čo priam udiera do očí – oblosť, plnosť objemov a podobne – problém je zložitejší a širší. Sochársky názor sa začína kľuvať zo vzťahu k hmote a k priestoru. Tóthovým východiskom pre sochu ako samostatný priestorový útvar – zrovnoprávnený pre všetky uhly pohľadu – bola zdôraznená trojrozmernosť. Prízvuk bol na komponovaní, na základnom usporiadaní hmôt (ale nie na geometrickej redukcii tvaru), na vzťahu objemov k plastickému celku. Organický princíp narastania plastickeho jadra symbolizuje aktívnu životnú energiu, ba priam sa s ňou stotožňuje – v procese vzniku – v spomínanom „vynáraní sa“. Sem patrí poznámka o tom, ako vo chvíli, keď sa viacero sochárov skusmo i očistne dovoľáva organického princípu, rozrušujúc hmotu až k amorfnosti, Paľo Tóth preorganizúva koncepciu tvaru, ale zároveň uvoľňuje reč formy. Vnútorne napätie modelácie sa naliehavejšie i dráždivejšie domáha symbolickej roviny formy.

Rad sediacich ženských figúr, o tom ťažko pochybovať, predstavuje chef d'oeuvre Paľa Tótha. Nič tu nerieši okolkovaním: smeruje k jednoduchosti a k jednote. Ale je to čudná – pretože zložitá – jednoduchosť a rozdvojená jednota. Túto dichotómiu, tento podvojný prístup, si možno overiť už v rovine témy. Konštantou – i hlavným exponentom lyrickosti – je žena, „ženský princíp“ a jeho fundamentálna funkcia – prijímanie a otváranie (E. Fromm). Toto symbolizuje aktívnu životnú energiu a zároveň nám v tematickej rovine rozširuje významové pole o – integráciu človeka a priestorového kontinua. V nej, v integrácii, sa nám ozrejmuje zložitosť presahov človeka z civilizačnej štruktúry do prírodnej i kozmickej. (P. Francastel upozorňuje na mýtický výklad univerza – princíp identity života a človeka so svetom a kozmom – ktorý sa prejavuje ako emotívny komplex bytia.) Tendencia k monotematickosti, príhodne nazvaná krúžením okolo témy, je tendenciou lyrickou. K nej a v nej sa Tóth pohybuje najokatejšie. Ale čosi ju – zvonku i zdnuka – narúša i ruší. A, pravdaže, opäť obnovuje. Čosi zúskostňuje, deformuje, čomu – aj



Pavol Tóth: Kresba ženy, 1968

bez veľkej rečnívosti – všetci rozumieme. (...) So sympatiou a náklonnosťou bolo vyslovené: Tóthove Venuše. To najskôr. Venuša, bohyňa lásky. Ale iba málo bohyňa zeme-prírody, veľmi málo bohyňa-matka (iba štyri sochy vyjadrujú tému materstva, tri z nich vznikli do r. 1961). Spomínaný archetyp zrodu teraz vidíme zamierený iným smerom: žena-milenka, „život, ktorý znamená smrť“. Ohnisko stretnutia dvoch protichodných princípov večnosti: zániku a vzniku.

Nuž pre toto narastá hmota sochy do strnulého nepokoja. Vynára sa. Stúpa po vertikále. Zdôrazňuje rytmus objemov. Obrys sochy vymedzuje či obopína krivkami ženskej totožnosti hapticky cíteného tvaru. Tu sa však – odrazu a nečakane – v strnulom nepokoji – končí plastická aktivita definitívneho tvaru voči priestoru. Pravda, priestor odpočiatku doliehal na Tóthove sochy, stláčal ich a predlžoval. Odpočiatku mal preň symbolickú hodnotu. Ale až postupne sa v koncepte organického tvaroslovia stal silou deformujúcou. Ako keby to bol práve on – zväčšujúci sa priestorový tlak na plastiku – čo vyvoláva dojem takého vypätia objemov zvnútra von, ktoré na viacerých miestach trhá hmotu a prerušuje plynulosť obrysových línií. (...) Nemierili tieto poznámky o symbole v sochárskom diele Paľa Tótha inde než k prvému – takpovediac na skúšku – vysloveniu niekoľkých otázok. Ba skôr by sa patrilo vraviť o návrhu k takej spoločnej aktivite, o ktorej Roland Barthes povedal: *Symbol musí hľadať symbol*. Sem by nutne patrilo ešte zopár exkurzov. Prvý o Mukašovského fenomenologickej typológii. Posledný o S. K. Langerovej, ktorá kľúč k celému ľudskému jestvovaniu vidí „v totálnej symbolizácii ako totálnej humanizácii sveta.“ (Výtvarný život, 1968 č. 1, s. 14-16)

III

Čitateľ románu *Možnosť ostrova* Michela Houellebecqa sa už po prvých riadkoch musí zabývať vo svete textových provokácií. Ak chce v čítaní pokračovať. Spomínam to len preto, lebo v záplave provokácií nemôže byť hriechom nejaký menší kaliber prehliadnuť. Mám na mysli provokáciu z ďalekej budúcnosti, videnu optikou obráteného ďalekohľadu na „čosi ako na životný príbeh“ našej súčasnosti podľa „tretieho Pierceovho zákona“. Podľa neho totiž „životní príbeh nemá presné zadání. Zakotvení jeho počátku na časové ose není stanoveno, stejně jako u obrazu může první pohled směřovat do kteréhokoli bodu jeho prostoru; důležité je, že se celek postupně vyjeví.“ Môžeme povedať, že takáto drobná provokácia sa môže stať ozaj veľkou výzvou? Prečo nie.

Napríklad. Príbeh „bohýň sladkého pocitu života“ mal byť uzátvorkovaný na časovej osi šesťdesiatych rokov 20. storočia. Postupne sa však „vyjavovalo“, čo sa vyjavovať nemalo. Z tých presladkých Venuší sa v kyslej dobe zaprdenej strachom z normalizácie stával rad stojacich ženských figúr, ktoré jednoducho nevzali do úvahy úvahu o konci individuality, a o nahom ženskom tele neprestali tvrdohlavo uvažovať bez morfondírovania o strate čara erotického človeka. Naopak, zdôrazňovali, že erotický človek je slobodný človek. Jedno z možných zdôvodnení, Tatarka by sa pridala, je jednoduché: Pavol Tóth bol posadnutý sochárskym hľadaním esencie – z nedostatočnosti iného použijem označenie: erotickosti. Esencie erotickosti. Lenže jeho akty zo 70. a 80. rokov 20. storočia sa do priestoru vylupujú okato zraňovanými hmotami. Len keď prijmeme vetu, že zraňovaná hmota je humanizovaná hmota, môžeme ďalej uvažovať o zvolenej téme aj pohľadom, v ktorom pretrváva zmysel prekódovania erotickosti. Povedzme to aj takto: rad stojacich figúr Pavla Tótha síce vyjadruje to, čo sochár videl, ale videné nenapodobnil, videné previedol spôsobom jemu vlastným. Teda s účasťou aj jemu vlastných podľaňnutí najrôznejším faktorom, a prispôbením sa premenlivým podmienkam.

Prečo spomínať také evidentné skutočnosti? Lebo až také evidentné neboli a ani nie sú. Zato „evidentné“ boli len pre tŕziadostivých cudzopasníkov, roduverne posluhujúcich pri akrobatickom „kabátopezliekaní“.

IV

Témy sochárstva v siedmej a ôsmej dekáde storočia pochádzali z nových zadaní priestorovým súvislostiam a svetelným podmienkam. Za odpoveďami sa skrývalo minimalistické gesto, svetelná projekcia, ale aj koncept, ktorého materializácia prebiehala „procesuálne“ – na kúsku horskej vyvýšeniny, alebo na obrovskom kuse Veľkého solného jazera.

Pravda, na „časovej osi“ tvorby Pavla Tótha viditeľné posuny ani presuny len tak ľahko nevidno. Naopak, všetko ako keby sa pripravovalo len na ono „dôležité“, keď sa „celok postupne vyjaví“. Ako?

Radom stojacich ženských figúr.

Ten rad možno bez veľkých špekulácií predĺžiť alebo označiť konotáciami, lenže do tejto krátkej rozpravy nič podobné zablúdiť nemusí. Okrem pripomenutia si toho, čo naisto mohlo, a zasa toho, čo naisto nemohlo poznamenať citový svet sochára Pavla Tótha. A jeho tému najprivátnejšiu.

Nemohla: temná sexuálna vyzývavosť sochárskeho dedičstva symbolizmu. Menovite stredoeurópskeho. Ani žánrový romantizmus rafinovaných štylizácií secesných aktov. Plynulosť i zvodná krivkovitosť ich línií. Ani civilný lyrizmus či melodické kompozíciečasnej i neskorej moderny.

Mohla: intimita dotyku, pod ktorým vyrastala sochárska hmota do témy. A zavŕšenie témy gestom michelangelovskej non finity. Neukončenosťou, ktorá sa vsypeje každému pokusu presadiť sa ilúziou dynamického pohybu. Žiadne napodobňovanie tvaru chvejúcich sa plameňov. Žiadne spomienky okrem spomienky na strnulosť „gréckych bohýň“. Živá spomienka na ich vrastanie do tragického dedičstva ľudských, veľmi ľudských vášní. V príhodnom čase mohli stáť v rade, v ktorom sa zastavili dramatické figúry Germaine Richierovej a kde Ypoustéguyho *Človek* na troch vratkých nohách rozprahal ruky a dotkol sa *Zeme* – zakliatej v plodných oblinách ženského aktu. Rovnako je pravdou, že ak sa v príhodnom čase do spomínaného radu nevrátili, v širšom európskom kontexte zostali „nezaradené“. Škoda, pretože aj kvôli tomuto neradostnému – hoci zvyčajnému – neduhu pri našom „zaradovaní sa“, stratili sme šancu o Tóthových stojacich ženských figúrach aktuálne uvažovať, napríklad, v súvislosti s pátosom bezhlavých *Zástupov* strnulo stojacich „biomorfných obalov“ Magdaleny Abakanoviczovej.

V

Roku 2004 vydavateľ Bohumil Hanzel pripravil so Žitou Kostrovou reprezentačnú publikáciu o sochárskom a kresliarskom diele Pavla Tótha. Ako neraz predtým, aj teraz listovanie v knihe čaruje v súradniciach „imaginárneho múzea“ a akosi nástojčivejšie ako pri prechádzke „múzeom so stenami“, ma priviedlo k menej tradičným úvahám. Jednoducho povedané, kniha určité súvislosti sugeruje, zároveň nabáda vsugerované si overiť. Čo teda kniha tvrdí? A potvrdzuje to?

Najskôr a najpresvedčivejšie reprodukcie diel tvrdia, že za hriešne úspešné pôsobenie v Skupine Mikuláša Galandu mali roky normalizácie Pavla Tótha izolovať, izolovaného unaviť a otráveného vydať na milostivú nemilosť koryfejom medzinárodne národného socialistického realizmu. Keď časom trávička povyrástla a vysoko nad umeleckými trpaslíkmi sa rozprestrel svet zelený, koryfejom síce neodzvonilo, predsa len – svet zasmradujú už menej hlučne. Vďakabohu.

Pavol Tóth sa na začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia posilnil variáciami na tému *Smútok*. Na overenej kompozícii – príznačne schúlenej – sediacej ženy sochár využil Michelangelov vynález, čiže do seba zavlnutú ženskú figúru okolo predĺženého drieku oboma smermi „šroubovito“ natočil hornú a dolnú časť tela. Na rovnakom princípe vytvoril rad zaujímavých sôch, ktoré možno zahrnúť do širokej témy sochárskych archetypov – *Materstva*. Stojaca či sediaca ženská figúra má rad variačných možností ako v uzavretej forme tvarom dieťaťa dynamizovať „pohyb“ celej kompozície. Príbuzný okruh

stojacich ženských figúr vznikali na tematickom podloží sôch inšpirovaných ženou – *Na plavárni*, prípadne *Na pláži*, *Pri vode* alebo *Po kúpeli*.

Viac kresby ako sochy z ostatných dvoch dekád Tóthovej tvorby však vysielajú ešte jeden dôležitý signál. Napriek neraz poriadne rozdrásanému povrchu ženských figúr, sochár nepochybňoval dôraz na podstatu pôvabu ženských línií, zvodnosť ich zakrivenia a nehu oblín. Tie ženy však poriadne oťaželi. Stali sa veľkým a ťažkým tvarom, pripraveným prijať zodpovednosť za metaforu byť *Príbojom*, byť *Vlnou*. Túto metaforu sprevádzal príznačný jav: čím viac sa ženský akt stával dôvodom pre vyjadrenie čohosi (naj)všeobecnejšieho, tým viac mohol strácať známky čohosi jedinečného. Každé sochárske *Torzo* sa okato vraduje do celistvého príbehu sochárstva a aj sa v ňom bezpečne legitímuje: dobou, vôľou k tvaru i vôľou k jeho deštrukcii. *Torzá* Pavla Tótha netvorí početnú skupinu jeho diel. Zrejme dlho zvažoval aj sémantickú závažnosť ich označenia. Príklad za ostatné: sochy stojacej figúry s názvom *Eva* a figúry s názvom *Adam* sú torzá s vročením 1980 – 1988.

VI

V čase keď Tóthova socha častejšie „stratila hlavu“ a tvarom *Torza* vyslovila imanentné otázky objemu vo vzťahu k priestoru i iné sochárske intímnosti, Tóth zatúžil v celom rade *Štúdií hláv* vytvoriť zo „stratenej hlavy“ – *Portrét*. K tomu portrétovi čoraz častejšie patrilo aj dievčenské meno, napríklad, *Beta*, *Jana* či *Eva*. Portrétna hlava nájdeme aj na samom začiatku sochárskej dráhy Pavla Tótha, teda už od roku 1957. V šesťdesiatych rokoch 20. storočia Tóth túto tému podriadil zaujímavému hľadaniu odpovede na otázku: čo zobrazenie zobrazuje? Nechtiac sa zaradil medzi odporcov „mýtu o nevinnom oku“ (Nelson Goodman). Nie preto, lebo kantovsky tvrdil, že nevinné oko je slepé a nepoškrvená myseľ prázdna, ale preto, lebo *Hlava* je zobrazením hlavy v zvláštnom svete sôch žien, ktoré buď „hlavu stratili“, alebo sa stali *Betou*, *Janou* či *Evou* – portrétom. Tóthova socha *Hlava* z roku 1966 je však portrétom – (ženských) hláv. Ovoidný tvar sa letmou spomienkou dotkol Brancusiho dokonalých hláv, ktoré sa mramorovým jagotom stávali priam odhmotnené. Lenže Tóth sa hmoty *Hlavy* dotýkal neúrekom. Niekde uprostred ovoidného tvaru stláčaním vytvoril obliny, ktoré poznávame na mnohorako zvlnených hlavách žien. Potom povrch *Hlavy* zbrázdil nehlbokými vrypami, až sa celá hlava topila v záplave rôzne dlhých i rôzne hlbokých (vlasových) línií. V tej chvíli sa sochár stal jedným z nežných barbarov, ktorí dokážu dvoma-troma rznymi rezmi vykrojiť úzky mesiacik hmoty. A do vrypami zbrázdenej hlavy vrezať portrét. *Portrét Hlavy*. *Portrét všetkých (ženských) hláv*.

VII

Podvedome som sa poistil podmieneným spôsobom, keď som tvrdil, že zraňovaná hmota je humanizovaná hmota, a len potom môžeme ďalej uvažovať o Tóthovej téme aj pohľadom, v ktorom má zmysel túžba prekódovať erotickosť. Tvrdenie je to krotké, zle vystrojené do odvážneho pornosveta, ale kúsok naivnosti, uznajte, šancu ešte celkom nestratil. Ten môj kúsok naivnosti som si po niekoľko dní ohrieval sálavou energiou stojacich ženských figúr a ženských hláv sochára Pavla Tótha. Proti cynikom všetkých krajín, spojených ľúbozvučným nápevom *Internacionály*, som sa ani len nevyzbrojil kacírskymi myšlienkami Michela Foucaulta, Rolanda Barthesa či Gillesa Deleuza. Z kôpky pripravených knížiek som si však znovu zalistoval iba v *Erotizme* Georgesa Batailla. Vedel som, čo tam nájdem. Tvedenie, že erotický človek je slobodný človek. Ale slobodný človek predsa nemieni erotickosť prekódovať. A vôbec nie dnes, práve dnes.

Lenže Pavol Tóth, autor mnohých sôch sediacych a stojacich ženských figúr, vyvidel svoju tému v hmote stúlenej – do seba zavinutej – chvíľu pred chvíľou, vraví sa tomu: odovzdania sa. Odovzdanie sa aktu lásky, aktu túžby, novému i starému trápeniu, aj aktu poznania. Vlastne ten sochár erotizmus prekódoval už len tým, že ho – celou svojou tvorbou – vrátil na miesto, kde ešte šťastne znelo nežné slovo i láskanie bolo nežné. Bre-

Kritik ako médium, objekt obdivu i manipulácie

(Poznámky k ošúchanej téme Šalda a Slovensko)

Kritická činnosť Františka Xavera Šaldu (1867 – 1937) bola medzi svetovými vojnami jedným z dôležitých vektorov, ktoré fragmentarizovanú, ale málo štruktúrovanú slovenskú kultúru orientovali smerom k aktuálnemu európskemu dianiu. Tento vytrvalý intelektuálny opozičník sa síce až na pár výnimiek neangažoval v našich veciach priamo, no kvantitatívne skromná odnož jeho diela so vzťahom k Slovensku sa vyznačovala vzácnou odolnosťou voči oficiálnym kultúrpolitickým a ideologickým postojom, ktorým niektorí podliehali masívne a natrvalo (A. Pražák) alebo aspoň v niektorých obdobiach (J. Vlček).¹

Šaldova „európskosť“ sa pre slovenský kontext rodí postupne a vrcholí v tridsiatych rokoch 20. storočia ako logický dôsledok prístupu považujúceho jednotlivé národné kultúry za teoreticky rovné, pričom ich jedinečná existencia má vlastne rovnaké črty ako jedinečná existencia konkrétneho umelca: *„Tvořivý umělec jest vzvýšená individuálnost, někdo, kdo se odlišuje, ne ze své zvuile, ale prostou skutečností své jsoucnosti.“*² Jednotlivé kultúry sú síce principiálne, ale zároveň len *potenciálne* rovnoprávne – mapovanie nerozvinutých možností tejktovej kultúry, teda úsilie o napĺňanie tohto potenciálu rovnosti, je jednou z významných úloh šaldovského typu umeleckej kritiky. Principiálna nezastupiteľnosť jednej národnej kultúry inou vyplýva predovšetkým zo súboru špecifických črt a vlastností, čiže takých odlišností, ktoré nie sú prejavom aktuálneho voluntarizmu, ale spomenutou „prostou skutočnosťou“. Takéto „internacionálne“ nazeranie na túto, dobovo citlivú problematiku si medzi nastupujúcou ambicióznou generáciou slovenských intelektuálov muselo získať svojich priaznivcov.

Šalda prijal kultúrnu odlišnosť Čechov a Slovákov ako holý a nezmeniteľný fakt, čo však zároveň znamenalo, že univerzálne hodnotové kritériá, cez ktoré nazeral na českú či svetovú literatúru, bez rozpakov uplatňoval aj vo svojich teoretických požiadavkách na slovenskú literatúru. Aj keď jej miesto vidí po českom boku, čo vyplývalo z dejinného vývoja aj aktuálneho situovania oboch kultúr do spoločného štátu, neočakáva od nej, že sa stane regionálnou, teda závislou od „materskej“ literatúry, ale ako najvhodnejšia forma ich vzájomného vzťahu sa mu javí „partikularizmus“ – tvorivé dopĺňanie sa oboch kultúr. Aj v tomto bode sa stretávame s aktívnou úlohou kritiky, ktorá má toto vedomie formovať a pestovať, teda *„kritiky v plném, tvořivém smyslu slova, kritiky jako organisačního uvědomění, které by čelilo centralismu a vzdorovitě neplodný separatism proměnilo v bohatý životný partikularism. Jen takový plodný životný partikularism může se vyrovnat centralismu a doplniti jej ve vyšší jednotu.“*³ Navonok paradoxný fakt, že o slovenskej literatúre takmer nepísal, bol v skutočnosti konzekventným naplnením jeho predstavy o zodpovednom, priam bytostnom angažovaní sa kritiky v národnej kultúre. Kálalovsky tútorský vzťah k Slovensku mu bol cudzí⁴, pociťoval ho ako falošný a pre budúcnosť novej re-

publiky kontraproduktívny. „Slovensko bude národně i státně tím jednotnějším s námi, čím více mu bude přáno jeho samostatnosti literárně kulturní, a nejen literární, i správní, církevní, školské.“⁵ Šaldova neochota kriticky reflektovať aktuálne literárne dianie na Slovensku teda celkom iste vychádza z naznačeného esencionalizmu v chápaní národnej otázky: Úlohou kritika je overovať univerzálne hodnoty na pôde jedinečnej kultúry, čiže ak nedisponuje dostatočnou znalosťou slovenskej literatúry a dejín, nepozná ich „ducha“, musí sa vzdať možnosti písať o nej sústavnejšie. Týmto prístupom stimuloval tvoriace sa kvalitatívne vyššie priestory slovenskej literatúry a jej kritickej reflexie (teda ono prehlbovanie potenciálu), v ktorom sa už slovenský spisovateľ nemusel zaoberať predovšetkým problémami národnej existencie v konzervatívom zmysle slova – a ani nemohol byť hodnotený len „staromartinskými“ očami. Šaldova autorita teda podporila zmenu dovtedajšieho defenzívneho typu národnej kultúry, zameraného na konzervovanie národnej osobitosti, na otvorený typ, ktorý si kritériá svojho sebahodnotenia usúvšťaňuje so širšími, ak chceme európskymi, kontextami.⁶ Zároveň sa hodnotiaci dôraz definitívne prenáša z preferovania požiadaviek „národného kolektívu“ na konkrétnu umeleckú individualitu, čo v umeleckej praxi znamená rehabilitáciu tvaru vo vzťahu k téme.

Pozrime sa znovu na mnohonásobne tematizovanú (a z hľadiska objavovania nových prameňov azda aj vyčerpanú) otázku vzťahu niektorých slovenských súčasníkov k Šaldovi. Že u nás značne rezonoval, že mal svoj vplyv, je nesporné. Svedčí o tom aj celkom zrejmy nepomer medzi skromným počtom Šaldových kritických príspevkov na slovenské témy a dosť rozsiahlou medzivojnovou reflexiou jeho diela a váhou jeho názorov v slovenskom literárnom živote.⁷ Šaldov kritický duch sa na Slovensku najvýraznejšie udomácnil v prostredí davistov. Na príčine bol nepochybne fakt, že podobná všeobecne rešpektovaná osobnosť otvorená aj voči úsiliu ľavicovo orientovaných spisovateľov na Slovensku v čase po vzniku spoločného štátu chýbala. Šaldovo sympatizujúce prijatie niektorých českých proletárskych spisovateľov dávalo mladým davistom do rúk argumentačnú výbavu pri obrane svojich aktivít v oblasti slovenského kultúrneho života. A hoci nikto z nich nemal priamy záujem vykročiť na cestu synovského zavrnutia otcovej životnej púte, ich vzťah k Šaldovi bol nielen obdivný, ale možno v ňom vystopovať aj istý druh manipulácie s jeho myslením. Mladí davisti si iste všimli „malý“ rozdiel, ktorý ich však od Šaldu „ontologicky“ oddeľoval, v situácii prvorepublikového Československa sa však rozhodli, že ho radšej nebudú zvyrazňovať. Kým Šalda žil svoj život ako neustála občiansku angažovanosť a intelektuálny *súboj*, davisti preferovali triedny *boj*.⁸ Iste ich však potešilo, že sa z času na čas a na chvíľu ocitli s týmto obdivovaným bardom v rovnakom zákope. Áno, bol to boh ich mladosti, ako o ňom v ankete-nekrológu napísal jeho najvýraznejší slovenský pokračovateľ Alexander Matuška⁹, ale len málokto sa mohol s odstupom rokov pochváliť, že by sa mu podarilo naplniť aj ďalšiu časť Matuškovho plamenného výroku: „*Tomu nás tiež naučil on: aby sme nikdy, ale skutočne nikdy nepoplivali to a nezabudli na to, čomu sme sa korili v mladosti.*“¹⁰ Ak sa chcel niekto koríť Šaldovi, ťažko sa bez skutočného popretia prvého mohol začať koríť Stalinovi¹¹.

Pripomeňme si teraz niektoré vyjadrenia davistov na adresu tohto českého kritika a pokúsme sa o ich hodnotenie. Na prvý pohľad sa zdá, že v nekrológu Vladimíra Clementisa *Šalda a Slovensko*¹² je prítomná ozvena diskusií na trencianskoteplieckom kongrese slovenských spisovateľov (1936), kde Šaldovo meno často zaznievalo¹³. Ak si však zalistujeme v skorších ročníkoch *Davu*, zistíme, že tento nekrológ je vlastne len oprášenou verziou takmer osem rokov starého článku, ktorý z čísla 7/1929 vyškrtnol cenzorský úrad¹⁴. Clementis vo svojom článku konštatuje, že z poprevratovej generácie slovenskej inteligencie majú k Šaldovi najbližšie práve davisti. Zo Šaldovho odkazu zdôrazňuje najmä jeho *kriticizmus* a práve v tomto bode sa podľa Clementisa Šalda a davisti stretávajú. Všimnime si však, akým spôsobom pracuje s jednotlivými Šaldovými

mi výrokmi: kritika totiž necituje, ale len nepresne parafrázuje. Tieto parafrázy majú podobu spomienok na ich stretnutie a rozhovor v Piešťanoch v roku 1929. O aký typ „nepresnosti“ ide? Porovnajme Clementisove konštatovania s presnými citátmi z povestnej Šaldovej state *Centralism a partikularism v písemnictví našem a cizím*¹⁵. Toto porovnanie môže mať svoju výpovednú hodnotu, lebo stretnutie sa odohralo v tom istom roku 1929, keď Šalda spomínaný článok uverejnil vo svojom *Zápisníku*. Clementis si síce pri koncipovaní nekrológu Šaldove názory môže overiť z dobovo notoricky známeho a citovaného článku *Centralism a partikularism...*, no neurobí to a radšej sa opiera o svoje „spomienky“ na krátke kúpeľné stretnutie. Jednotlivé neúplné a deformované Šaldove názory na niektoré osobnosti slovenskej literatúry majú zrejme poslúžiť davistickému hnutiu v boji proti martinskému kultúrnemu centru, ktoré bolo v tom čase dôležitým terčom davistickej publicistiky, lebo prirodzene zastupovalo skôr konzervatívnu časť politického spektra.

Napríklad, podľa Clementisa si Šalda o Vajanskom myslí asi toto: „*Svoj posudok o spisovateľovi Vajanskom zhrnul do takej šaldovsky charakteristickej poslednej vety: Odvar z Turgeneva, ale nie ten najlepší.*“¹⁶ Ale sám Šalda o ňom v roku 1929 píše toto: „*Chtěl jsem vědět, kdo je to ten Hurban-Vajanský, patriarcha tehdejšího kulturního Slovenska, na něhož útočili tak vášnivě mladí Slováci realisticky usměrnění. A přečetl jsem si několik jeho románů, takovou »Suchou ratolest«, takové »Letiace tiene«, takový »Pustokvet« a řekl jsem tenkrát Kraicovi¹⁷, že se Hurbanu-Vajanskému do jisté míry křivdí, alespoň jako beletristovi. Byl to ovšem realism velmi krotký, hodně tam bylo idealistických konvenčních, místy z toho kapal odvar turgeněvský, ale přesto všecko: psal to básník. Básník ovšem ve stavu naturálním, spíše básnický naturel, než kultivovaný a uvědomělý duch umělecký. Ale měli jsme v Čechách v románě společenském tehdy něco lepšího? Václav Vlček, tehdy tak vysoko ceněný jako romanopisec, byl vedle Vajanského vymočená juchta.*“¹⁸ V Clementisovej interpretácii je Šaldov postoj k Hviezdoslavovi nasledovný: „*Na konci charakteristiky básnického diela Hviezdoslavovho za jednoznačný úsudok: Protestantská lyrika a také niečo ako náš Svatopluk Čech.*“¹⁹ No Šalda napísal v roku ich piešťanského stretnutia a osem rokov pred svojou smrťou toto: „*V literárně-historických knížkách stojí, tuším, že Hviezdoslav je obdoba k našemu Svatopluku Čechovi. Ale mně se zdá méně akademický; a na některých věcech zdálo se mi, jakoby utkvělo něco z odlesku až »Pana Tadeusze«: zrovna tak přísata k rodné hroudě, k domácí krajině a k domácím lidu byla ta poesie. A jaký umělec slova, hledající a tvořící, byl ten starý pán!*“²⁰ A keď Clementis nechá v svojom článku prehovoríť Šaldu o Škarvanovi, zdôrazní, ako inak, internacionalizmus a buričstvo: „*Zato sa vrelo rozhovoril o osobnosti Škarvana, ktorého osobne poznal. Internacionálnosť v slovenských povahových rysoch tohto antimilitaristu a tolstojovského buriča mu bola viac ako sympatická.*“²¹

Ťažko nám teda môže uniknúť, že Clementis sa síce Šaldu dovoľáva a zaštituje sa ním, ale zároveň nenápadne usmerňuje jeho názory. Tento konkrétny príklad má svoje paralely aj v iných textoch, dalo by sa teda všeobecnejšie povedať: Keď Clementis hovorí o literatúre, zväčša myslí na politiku. Duch jeho kultúrnej publicistiky je protišaldovský, lebo kultúru menej žije a viac používa. V plnej miere tu platí úvaha Milana Jankoviča o marxistickej literárnej vede: „*Podstatnou prekážkou adekvátneho prístupu k uměleckému dílu je dogmatizace jistých kritérií; mám na mysli zejména jednostrannou gnoseologíaci v pojetí umění. Jejímú úskalí se nevyhnuli ani nejkultivovanější osobnosti novodobé marxistické estetiky.*“²² Jankovič uvádza toto tvrdenie v súvislosti s kultivovaným estetikom Georgom Lukácsom, o bojovne naladených marxistických publicistoch, či priamo politikoch to platí o to viac. „*Objektivní správnost poznání, o níž, jak se ukázalo, rozhodoval zase jen podle svých subjektivních představ kritik či dokonce politik, funkcionář, staví se jako regulativní příkaz proti spontánnosti uměleckého činu.*“²³ Proces ideologickej adopcie, ktorý začali davisti voči Šaldovi realizovať už počas jeho života

sa završoval postupne v desaťročiach po jeho smrti. Dialo sa to tak, že sa z niektorých spoločne vybojovaných bitiek urobilo čosi ako systémové strategické partnerstvo: „*Hoci Šalda prišiel úplne z opačnej, z idealistickej filozofickej oblasti, jeho pojatie vzájomného pomeru kultúr dvoch národov je zhodné s pojatím dialektickomaterialistickým, s pojatím marxisticko-leninským.*“²⁴, tvrdí napríklad Ladislav Novomeský v článku *Šalda a Slovensko*, ktorý je v podstate jedným z početných slovenských komentárov textu *Centralism a partikularism v písemnictví našem a cizím*.

Rozhodujúci Šaldov prínos pre rast a intelektuálne sebavedomie slovenskej kultúry nespočíva v sústredenosti a presnosti konkrétnych kritických súdov o nej. Mnoho z našej literatúry nepoznal a z toho, čo poznal, ho asi máločo naozaj zaujalo. Bol to bytostný záujem o kvalitu a odstránenie deformácií českého kultúrneho života, ktorý stál za Šaldovým *rozhodnutím mlčať* o „slovenských veciach“, teda vyjadrovať sa k nim len naozaj príležitostne. Tým, že sa otvorene vyjadril o svojej „nekompetentnosti“ hodnotiť slovenskú literatúru, priznal jej vysoký status samostatnosti. A to v čase, keď z pozitivistického hľadiska jej nepochybne väčší znalci – A. Pražák a J. Vlček – ju implantovali do spoločného tela československej literatúry. Dôležitosť tohto postoja zvyrazňovali už davisti, aj Clementis oceňuje Šaldovu zásadnú kritiku oficiálneho čechoslovakizmu a konštatuje, že úvahy o slovenskej literatúre „*boli akýmsi vedľajším produktom veľkej duševnej dielne Šaldovej.*“²⁵ Viaceré súvislosti tohto problému presvedčivo zachytil v už spomenutej ankete Davu Michal Chorváth: „*Prechod slovenskej kultúry od ducha martinského k duchu šaldovskému bude istotne pokladaný v budúcnosti za najzaujímavejší úsek slovenských kultúrnych dejín. Tento proces začal dávno pred pôsobením Šaldovým a bude trvať ešte dlho po jeho smrti, a už preto, keď vylúčime vylúčime domnienky ostatné, nemožno hovoriť na tému ‚Šalda a Slovensko‘ v tom presnom a skoro etymologickom smysle, ktorú značí. Omnoho oprávnenejšie je hovoriť o vplyve F. X. Šaldu na lepšie poznanie kultúrneho denia slovenského u jednotlivcov a o aplikovaní kritických metód Šaldových na slovenské kultúrne problémy.*“²⁶

Bol to naozaj matuškovský boh mladosti, ktorý sa často vzýval, ktorým sa často kadečo zdôvodňovalo a pretláčalo, o ktorom sa na Slovensku medzi vojnami napísalo z bibliografického pohľadu dosť, no vlastne rovnako málo konkrétneho, ako napísal on o slovenskej literatúre. Dobiehalo, oprašovalo a prikrášľovalo sa neskôr. Aj slovenskí komunisti potrebovali svojho Belinského, teda kritika, ktorý už začínal chápať, ale predsa ešte úplne nepochopil objektívne zákonitosti behu sveta a literatúry. Keďže ho nemohli nájsť na Slovensku, stal sa ním chciac-nechtiac Šalda. „*Zdá sa, že nepochybíme, ak si začneme zvykať v našej socialistickej prítomnosti hovoriť o našom Šaldovi tak, ako ruski komunisti už hovoria o našom Gercenovi, o našom Bielinskom.*“²⁷ A táto interpretácia Šaldu ako „charakterného“, aj keď svetonázorovo nie celkom zorientovaného predchodcu svetlej prítomnosti, zostala v oficiálnych literárnych kruhoch petrifikovaná až do konca komunistického režimu.²⁸

Štúdiá vznikla s podporou Grantovej agentúry Karlovej univerzity v Prahe, GAUK č. 252 036.

POZNÁMKY

- 1 O vývoji Vlčkových názorov na vzťah slovenskej a českej literatúry píše napríklad Ludvík Patera v zborníku *Príspevky k dějinám slovakistiky na FF UK*, Praha, 1998.
- 2 F. X. Šalda: *Na thema umění a život* (Šalda, 1959, s. 246).
- 3 F. X. Šalda: *Centralism a partikularism v písemnictví našem a cizím* (Šalda, 1990, s. 305).
- 4 Odmietnutie tohto prístupu sa naplno prejavilo napríklad v Šaldovej recenzii knihy Aloisa Mrštika *Hore Váhom* v roku 1919. F. X. Šalda: *Cestopis, jaký nemá být* (Šalda, 1959, s. 106 – 111).
- 5 F. X. Šalda: *Centralisace nebo decentralisace?* (Šalda, 1959, s. 160)
- 6 S. Šmatlák o tejto modifikácii kultúrnej paradigmy konštatuje, že „*ideové východiská a myšlienkové princípy, ktoré pri formulovaní názoru na túto problematiku uplatňoval, robia zo Šaldu v nezveličenom zmysle slova aj zakladateľa historicky nového chápania Slovenska, slovenského národa a slovenskej kultúry v českom duchovnom prostredí.*“ (Šmatlák, 1987, s. 5)

- 7 Pozri napríklad štúdiu Vladimíra Petříka *Slovenská kritika v tridsiatych rokoch a F. X. Šalda* (Rosenbaum [ed.], 1980, s. 132 – 143).
- 8 Podľa Jana Wiendla bol vzťah ideologickosti a umeleckého diela Šaldovou celoživotnou témou, chápal ho však odlišne ako davisti: „*Jak známo, Šalda vyžadoval prítomnosť ideje a étosu v umeleckém díle; kritizoval ta díla, popř. umělecké směry, které se tomuto zpředmětnění vyhýbaly. Velice tvrdě však vymítal prítomnost jakékoli vnějšíkové ideologické struktury.*“ (Wiendl, 2007, s. 78)
- 9 Čím nám bol? In memoriam F. X. Šaldu. *DAV*. 1937, č. 3, s. 8.
- 10 tamže, s. 8.
- 11 „*V Moskvě byl konán v srpnu sjezd spisovatelů sovětských i cizích. Hlavní řečník Gorkij, zákonodárce dnešního literárního Ruska, pokládal za svou povinnost prohloubit ještě beztak již hluboký příkop, který odděluje ruský východ od evropského západu. Jeho řeč oplývala nadšením pro dnešní Rusko, pro Rusko Stalinovo, které prý jediné neujařmuje ani vůle ani svědomí spisovatelova, (...) a s opovržením mluvil o západě, kde prý je spisovatel otrokem fašismu a kapitalismu. Takový byl v podstatě tenor negativné části jeho řeči. Dostalo se mu odpovědi i u nás. Nejlépe myslím Janen Slavíkem, dobrým znatelem Ruska, který mě přesvědčuje svou pravdomilovností a pravdomluvností; Slavík vypočetl Gorkému všechno, co nesmí vidět, a zejména, že nesmí vidět úplnou ujařmenost literatury Stalinem, jehož umělecká politika dělá prý horší a směšnější skopičiny než stará umělecká a literární politika carská a veštvála již do smrti nejednoho spisovatele i bolševického přesvědčení, jen když se dost málo odchýlil od přikázaného směru a od doporučené šablony.*“ Tolko jeden z jednoznačných Šaldových postojov k Stalinovi v článku *Společenské kolektivum a spisovatelské individuum* zo Zápísnička 1934/35 (Šalda, 1994, s. 1 – 2)
- 12 F. X. Šalda zomrel 4. apríla 1937. Clementisov nekrológ pôvodne vyšiel v časopise *Tvorba*, 1937, roč. 12, č. 16 (16. 4. 1937), s. 247.
- 13 L. Novomeský toto rezonovanie popísal v článku *Šalda a Slovensko* z roku 1937 takto: „*V širokých – v kultúrno-politických – obrysoch sa už dnes vytvára takýto šaldovský pomer menovite medzi slovenskou a českou literatúrou. Známy trencianskoteplický literárny kongres práve na tomto podklade vytýčil svoj pomer k českému kultúrnemu prostrediu. Odmietol zjednocovaci horlivosť, ale prihlásil sa k spolupráci s výkvetom českého kultúrneho života. Takéto rozhodnutie slovenským literátom Šalda poradil, ale predovšetkým umožnil. Lebo pripravil preň v Čechách pôdu odmietnutím českého literárneho centralizmu a kultúrneho imperializmu.*“ (Novomeský, 1970, s. 302)
- 14 Pol hodinka s najslávnejším mužom českej literárnej kritiky. In: *DAV*. 1929, roč. 3, č. 7, s. 94. Citované podľa reedície *DAV*u z roku 1965, ktorá vyšla aj s prílohou pôvodne cenzurovaných, vo svojej dobe neuverejnených príspevkov. Zdá sa teda, že Clementis si s nekrológom v r. 1937 nedal zvláštnu námahu a v zásade len prevzal formulácie z tohto anekdotického, ale predovšetkým voči nemenovanému kritikovi, za ktorým nemožno nevidieť Šaldu, značne ironického nepodpísaného článku z roku 1929. Za jeho autora je v ňom označený „člen redakcie“ – s najväčšou pravdepodobnosťou V. Clementis. Nájde sa tam totiž tie isté voľne prerobované Šaldove vyjadrenia známe z Clementisovho článku *Šalda a Slovensko*.
- 15 Šalda, F. X.: *Centralism a partikularism v písemnictví našem a cizím* (Šalda, 1990, s. 297 – 305).
- 16 Clementis, 1977, s. 99.
- 17 Pravdepodobne Ján Blahoslav Kraic (1869 – 1929), český politik a lekár slovenského pôvodu, ktorý sa v rokoch 1918 až 1928 venoval rozvoju Červeného kríža a organizácii slovenského zdravotníctva.
- 18 Šalda, 1990, s. 298.
- 19 Clementis, 1977, s. 99.
- 20 Šalda, 1990, s. 299.
- 21 Clementis, 1977, s. 99.
- 22 Jankovič, 1992, s. 10.
- 23 Jankovič, 1992, s. 11 – 12.
- 24 Novomeský, 1970, s. 300.
- 25 Citované podľa: *Šalda a Slovensko* (Clementis, 1977, s. 100).
- 26 Čím nám bol? In memoriam F. X. Šaldu. *DAV*, č. 3 (1937), s. 8.
- 27 Novomeský, 1967, s. 50.
- 28 S. Šmatlák vo svojom jubilejnom článku *Šalda a jeho „slovenský rozmer“* prakticky potvrdzuje staršie Štollove a Novomeského interpretácie vzťahu marxistov k Šaldovi (Šmatlák, 1987, s. 8).

ČEREŠŇA NA MOJEJ TORTE

**IVAN ŠTRPKA:
NA SAMÝ OKRAJ (PÍSANIA)**

F. R. & G., Bratislava 2007

Neviem aký extravagantný dôvod mal Oleg Pastier k tomu, aby ma požiadal o reč na samý okraj novej knihy esejí, ktorú vydal vo svojom vydavateľstve F. R. & G. Poznám však môj vlastný extravagantný dôvod, pre ktorý som jeho ponuku prijal: Využiť v živote prvú (a dosť pravdepodobne aj poslednú) príležitosť „krstiť“ knihu básnika. Navyše knihu básnikových próz. Ba čo viac: Knihu básnikových esejí. Čerešňou na takejto mojej torte je potom sám básnik – Ivan Štrpka.

Určite je v tejto chvíli oprávnená vaša otázka: *Prečo je Štrpka čerešňou na mojej torte?* Pokúsim sa to vysvetliť.

Prvýkrát som o Ivanovi Štrpkovi počul na strednej všeobecnoškolskej škole, dokonca na prírodovednej vetve štúdia, keď sme na hodine literatúry preberali v tých časoch súčasnú mladú slovenskú poéziu. Dokonca to bola aj maturitná otázka! Napriek tomu som si – neviem, ako sa stalo, nestáva sa to dnes a nestávalo sa to často ani vtedy – jeho básne obľúbil. Trochu prekvapí aj rok, v ktorom som maturoval: 1969.

Keď zväžím, že autor knižne debutoval v roku, začiatkom leta ktorého som ja skladal skúšku dospelosti, musím kvitovať pružnosť nášho profesora, jeho múdrosť i obratnosť, s akou nám vnútil rozhodnutie predplatiť si literárny časopis *Mladá tvorba*, a jeho trpezlivosť, s ktorou nás (na)učil ho aj čítať.

Časom sa začali dopĺňať jeho básne (slovo „básne“ je dôležité. Nie „texty“) s muzikou Deža Ursinyho. (Aj slovo „dopĺňať“ je dôležité! Nie „podfarbovať“, ani že „básne zhudobňoval“.) To som uvítal nie iba z „estetických“ dôvodov, ale aj preto, lebo tým padli príčiny mojich pochybností o sebe. Veď je

vôbec normálne, aby chlapec (trochu neskôr už muž, ešte mladý), navyše muž (ešte vždy mladý!), ktorý študuje matematiku a potom (trochu už menej mladý) kybernetiku a zapodieva sa (dodnes) takou alchýmiou 20. storočia, akou bola (a ostala aj v 21. storočí) umelá inteligencia, skrátka, aby niekto takto orientovaný čítal básne a mal svojho obľúbeného básnika!? Na prstoch rúk menšieho kolektívu penzionovaných drevorubačov poľahky spočítame, koľko percentnou sme my takýto boli vtedy (a aj ostali podnes, predpokladám) v populácii menšinou. Niekedy sa mi zdá, že na jedného z nás pripadá niekoľko básnikov a básničiek (nie tých literárnych útvaríkov, ale osôb, ktorým sa poeticky hovorí aj „poetky“). Pesničky sa však počúvajú bez zábran! Takého, čo si púšťa doma platne, každý pochopí? A keďže Ursiny rozhodne nepatrili medzi tých, ktorí by nadužívaním melodických figúr a vtieravých refrénov zatíeňovali text, mal som alibi aj básne.

Párkrát som sa už pýtal sám seba aj na inú vec: Čím ma Štrpkove básne vlastne zaujali? Odpoveď, samozrejme, ako laik, neviem, iba tuším. V prípadoch, keď sa takto pýtam, sa mi však obvykle vybaví spomienka na toho učiteľa z SVŠ-ky. Nikdy nás neučil odhaľovať, čo „chcel básnik povedať“. Dobrý básnik hovorí básňou presne to, čo v nej napíše, pripomínal nám opakovane. Báseň nie je zvláštna šifra pre oznamovanie kódovaných správ. Báseň je možno pravý opak, text, kde „kód prchá, tiene miznú“ a tak získava zmysel otázka: „Kto si, holá skutočnosť?“ (aby som bol aktuálny a použil citáty z Desiatej elégie ostatnej Štrpkovej knižky poézie *Tichá ruka*).

Mám podozrenie, že ma jeho básne zaujali svojou skoro až inžinierskou presnosťou výpovedí. Dodnes mi otvárajú zákutia sveta, ktoré by som si bez nich možno ani nevšimol. Zreteľne mi ho ukazujú v podobách, ktoré kdesi hlboko, intuitívne a neartikulovateľne iba tuším, ale nikdy by som si ich podivnú existenciu neuvedomil.

A teraz je tu už jeho druhá kniha esejí! *Na samý okraj (písania)*. Aj keď Henri Chopin prehlásil, ako sa v jednej z tých esejí pripomína, že *slovo prestáva byť užitočným* (s. 10), osobne mám rád pokusy prinavrátiť mu jeho užitočnosť. Vidieť na stránkach jediného zväzku, ako sa o to Štrpka úporne, pokorne, vytrvalo, svedomito a hlavne úspešne pokúša už štyridsať rokov. Aj keď on, ja rozhodne a asi my všetci, čo o tom občas premýšľame, *cítíme balans tesne na hranici slov* (s. 115). Bez balansu však niet autentickéj rovnováhy.

Čo je *bez chvenia*, *nie je pevné*, napísal hneď v názve jednej z svojich knižiek český kňaz Tomáš Halík. Bez balansu stráca slovo svoj prirodzený význam. Jeho pevným sémantickým ukotvením, ako sa to robí definíciami v exaktných vedách, nám ponúka iba jedinú možnosť, ako mu rozumieť. Získava svoju pevnú pozíciu v kontexte ostatných slov podobného osudu, vieme čo presne znamená, ale aj to, čo od neho možno očakávať. A sú prípady, keď je to primerané okolnostiam a veľmi užitočné. Sú však aj iné prípady, prípady, keď chceme od slov čosi viac. Aby chvením, významovou rozkolísanosťou získavali svoju pevnosť. Ved' čo by bez takéhoto chvenia ostalo zo slov písaných v krátkych riadkov pod sebou, z literárnych útvarov, ktoré sme nazvali rozochvelým slovom *poézia...!*? Čo by ostalo z *čerešne na mojej torte*?

MEDZI REČOU A MLČANÍM

STANISLAVA REPAR:

OHNSKO REČI ALEBO MLČANLIVÁ HĽBKA HORIZONTU

Kalligram, Bratislava 2007

Poetka, literárna kritička a teoretička, prozaička a prekladateľka Stanislava Repar sa najnovšie predstavuje monografickou prácou *Ohnsko reči alebo mlčanlivá hĺbka horizontu*, ktorá je serióznym pokusom o uchopenie niektorých, u nás ešte stále málo rozpracovaných aspektov literárnej komunikácie súvisiacich najmä so vzťahom jej verbalizovaných a neverbalizovaných prvkov, a všeobecnejšie, s problematikou jazykového diskurzu v poetických textoch.

Rozsiahla publikácia sa skladá z dvoch relatívne samostatných častí, v prvej sú zaradené štúdie, ktoré vznikali v minulom desaťročí a v ktorých autorka podáva svoje interpretácie tvorby našich popredných básnikov, a to Ivana Kraska, Jána Ondruša, Jozefa Mihalkoviča, Štefana Strážaya, Ivana Štrpku, Karola Chmela a Erika Grocha, ako aj textov z prozaickej (poetizujúcim spôsobom videnia a stvárnenia charakteristickej) zbierky Dušana Duška. V týchto literárnokritických textoch nachádzame fundovane

rozpracovaný filozoficko-metodologický rozmer, vďaka ktorému možno texty vnímať ako dôležitý príspevok k zmapovávaniu terénu súčasných komunikačných procesov odohrávajúcich sa v našej súčasnej literatúre (literárnej teórii a kritike).

Druhá časť knihy obsahujúca novšie štúdie (po roku 2000) nadväzuje na problematiku prvej časti, mení sa v nej však perspektíva, cez ktorú na ňu autorka nazerá, a to jednak v zmysle posunu k interdisciplinárnej skúmaniu, jednak v zmysle väčšieho zovšeobecňovania: témou nie sú tu už ani tak poetické diskurzy konkrétnych autorov, ale samotný poetický diskurz. Autorka, ako napovedá podtitul publikácie, sa sústreďuje predovšetkým na skúmanie fenoménu zamlčaného, nevyssloveného a jeho miesta, možností, ba dokonca funkcií v poetickej výpovedi. Solídne teoreticky vybavená, vydáva sa S. Repar na zaujímavú púť za rôznymi podobami spomínaného fenoménu, vstupujú na pôdu semiotiky a rozvíjajúc tak jej

špecifickú oblasť – semiotiku mlčania. Súčasťou tejto časti publikácie sú interpretačné kapitoly, v ktorých sa autorka venuje – cez prizmu danej témy – tvorbe slovných poetiek Svetlany Makarovičovej, Eriky Voukovej, Mety Kušarovej a Maje Vidmarovej, ako aj tvorbe našej poetky Mily Haugovej a prozaiika Ballu. Nielen z výberu autorského súboru v druhej časti práce, ale najmä z pojmového aparátu a z metodologických postupov, ktoré tu Stanislava Repar používa, je zrejmý jej posun k pozíciám feministickú literárnej teórie a filozofie, v ktorých hrá kategória rodu kľúčovú rolu. Spojenie oboch častí do jednej publikácie dokumentuje nielen vývin autorkinej profesionálnej a osobnej profilácie, ale nazdávam sa, naznačuje aj smerovanie a narastajúcu rôznorodosť teoretických a metodologických východísk v bádateľských programoch na našej literárnoteoretickej scéne v posledných rokoch. Aby som bola presnejšia, treba dodať, že v tejto časti sa naznačuje ešte aj všeobecnejší pohyb, ktorý sa už netýka len problematiky poetického diskurzu a literárnej komunikácie, ale ktorý zasahuje aj do problematiky teórie a metodológie vedy či epistemológie, keď autorka na pozadí literárnoteoretických analýz načrtáva aj aktuálne premeny v chápaní vedy, jej obrazu a vzťahu k umeniu; dodám, že ide o premeny, ktoré do určitej miery súvisia s novým spôsobom tematizácie mlčania, či „medzery“, „štrbiny“ v jazyku.

Aj keď ma zaujala celá monografia, s najväčším očakávaním a záujmom (motivovaným aj mojou vlastnou profesionálnou orientáciou) som čítala druhú časť venovanú semiotike mlčania, na tú sa aj sústredím v nasledujúcom texte. Fenomén mlčania v literatúre, resp. problematika sémantiky mlčania je dnes už etablovaná a „problémovo identifikovaná oblasť poznania“, ako hovorí napokon sama autorka monografie, stretnúť sa s ním možno v predmetových katalógoch západných knižníc; na túto tému vo všeobecnej rovine, či v úzko špecializovanej rovine – so zreteľom na jednotlivé konkrétne spisovateľské osobnosti – existuje v súčasnosti už množstvo štúdií a monografických prác. Fakt metaforicky označený ako „obrat k mlčaniu“, sa spája so

širším ontologickým a noetickým pozadím, s narušením tradičných predstáv o bytí a poznávaní. S teoretickým záujmom oň sa stretáme nielen v semiotike, ale aj v iných humanitných vedách, ktoré urobili aspoň sčasti onen obrat v ontologických a noetických východiskách. Znamená to okrem iného rozlíčku s predstavou substanciálneho modulu bytia, s predstavou o všemocnosti logocentrického diskurzu, a aj transparentného „nevinného“ jazyka; dovedené do dôsledkov – aj s predstavou o všemocnosti striktné vymedzených metód a postupov modernej exaktnej vedy. V tomto zmysle nemožno usudzovať o fenoméne mlčania a posudzovať ho bez súvislostí so stále ešte prebiehajúcimi diskusiami o vzťahu prírodných a spoločenských vied, o paradigmatickom postavení prvých, resp. o zaostávaní druhých. Práve v tejto súvislosti sa javí nastolenie problematiky mlčania v literatúre (v texte) ako metodologicky relevantné, autorka si dobre uvedomuje, že odhaľovaním funkcií mlčania, odhaľovaním jeho semiotiky sa totiž môže podariť poodkryť čosi aj z možností alternatívnych diskurzov, z možností narušiť prísne dichotomické myslenie pevne usadené v európskej tradícii.

Fenomén mlčania skúma Stanislava Repar z viacerých pozícií, jednou z nich je pozícia psycholingvistická a pragmalingvistická, v rámci ktorých sa sleduje tvorba modelov rečovej komunikácie. V úsilí o pochopenie a objasnenie fenoménu mlčania ako významného, a zároveň významotvorného prvku v texte sa Repar opiera o poznatky oboch spomínaných disciplín, predovšetkým o poznatok, že psychický obraz textu, ktorý je percipovaný, nemožno vtesnať do doslovného znenia textu, pretože je širší, bohatší, a to v dôsledku toho, že je „výsledkom nielen zaznamenateľnej verbálnej aktivity, ale aj aktivizácie neviditeľnej mentálnej encyklopédie“ ako súčasťi „predpokladovej bázy“ komunikačnej udalosti prebiehajúcej medzi tým, kto text produkuje, a tým, kto ho prijíma. Opierajú sa o viacerých popredných autorov (Sperber, Wilsonová, Nebeská a ďalší) Repar rozvíja ťažiskovú myšlienku o komunikačnej udalosti ako o interaktívnom procese, ako o čine, ktorý predpokladá aj spomínanú mentálnu

encyklopédiu, teda akúsi usporiadanú množinu predchádzajúcich komunikačných skúseností. Táto encyklopédia sa vyznačuje v dôsledku odlišných zážitkov, skúseností, charakteristických znakov osobnosti individuálnymi odchyškami (istú analógiu možno vidieť v procesoch zmyslovej percepcie, ktorá tiež predpokladá okrem toku aktuálnych senzorických informácií usporiadané percepčné viery, akoby zovšeobecnené stopy po minulých percepčných procesoch a z nich vyplývajúce percepčné očakávanie. Je však zrejmé, že v prípade prijímania umeleckého textu je miera individuálnej odchyšky značne väčšia, nakoľko ide o zložitejší proces, o viacvrstevnatú, štrukturovanejšiu „udalosť“). Spolu s autorkou tak sledujeme proces istého „otvárania jazyka“, jeho štruktúry voči mentálnym neverbalizovaným zložkám, pričom, ako autorka pripomína, tento proces môže prebiehať vedome (na základe určitého plánu), ale aj nevedome. Podstatné pritom je, že verbálne nielenže znesie prítomnosť neverbálneho, no priam si ju vyžaduje, smerujúc k „harmonickej orchestracii“ oboch spomenutých zložiek komunikačného aktu.

Osobne je mi veľmi sympatické autorkino úsilie, a to prispieť vlastným skúmaním k obratu (ostanem už verná tejto metafore) vo vnímaní a hodnotení mlčania. Tradične sa totiž toto zvykne hodnotiť ako negatívum, ako niečo nedostatkové, nedovyvinuté a spája sa zvyčajne s absenciou vhodých argumentov, s neschopnosťou jasne a zreteľne artikulovať myšlienky. Treba povedať, že takéto úsilie o nový pohľad poznamenáva viaceré bádateľské projekty v súčasnosti, a to nielen v semiotike, ale aj vo filozofii, v literárnej teórii a v iných umenovedných disciplínach. Mlčanie (aj mimo sféry umenia) sa chápa spravidla ako pasivita mlčiaceho subjektu, ako jeho malá kompetencia zasiahnuť do procesu komunikácie, v novej perspektíve sa však javí celkom odlišne; k tomu, že sa tak vyjavujú jeho možnosti, nepochybne prispievajú aj reflexie Stanislavy Repar.

Obozretne, citlivo skúma autorka tejto knižky podstatu a podoby toho, ako sa uskutočňuje v literárnom texte „mĺkvota“, ako sa vyvíja „významové dianie“ v básni, ako sa realizuje transcendencia od verbálneho (verbalizovateľného) k

neverbálnemu (neverbalizovateľnému). Pravdu povediac, nie je na Slovensku veľa teoretikov a teoretičiek (literatúry, umenia, vedy), filozofov a filozofiek, ktorí by sa takto zahľbovali do „mlčania“ ako objektu skúmania, ktorých bádateľský program by sa dlhodobejšie upriamoval na „mlčanlivé hĺbky horizontu“. O to cennejšie (a produktívnejšie) je, že tak robí estetička, filozofka, teoretička literatúry, a sama aj literátka. Možno s ňou iba súhlasí, že takýto výskum by mal svoje opodstatnenie najmä v oblasti básnického jazyka, pretože práve „poézia ako literárny druh de facto stojí na prítomnosti nevysloveného (alebo faktickej neprítomnosti jestvujúceho) významu.“ Paradoxne, dodnes pretrváva názor o potrebe (či priam norme) vedecky exaktného výskumu básnického (a ja dodám, že akéhokoľvek literárneho) textu, hoci je evidentné, že fenomén mlčania v texte nemožno podrobovať takémuto spôsobu skúmania a že tento fenomén si zasluži oveľa väčšiu a diferencovanejšiu pozornosť, aká sa mu dostáva v súčasnosti. Analýzy textu zamerané len na verbalizované, artikulovateľné prvky nemôžu pojať text v jeho celostnosti a kompaktnosti. Uniká im to nevyjavené, nevyslovené, hoci ono tvorí podstatnú zložku významu textu, resp. jeho parciálneho výseku. Repar poukazuje na spôsoby, akými dochádza ku konštituovaniu pozitívnych významov mlčania v textoch takých autorov, akými sú Eugen Ionesco, Henry Miller, Nathalie Sarrauteová či Samuel Beckett (takto orientované, povedala by som, voči „mlčaniu citlivé“ skúmania sú mi o to bližšie, že sama som sa pokúsila aj cez „štrbinky mlčania“ čítať texty Virginie Woolfovej a pri tomto pokuse som sa presvedčila o významotvornom pôsobení mlčania v literárnom texte, a navyše, aj o jeho axiologických aspektoch).

Nadväzujúc na myšlienky viacerých autorov a autoriek (Irena Vaňková, Peter Zajac, Iva Nebeská a i.) rozvíja S. Repar tézy týkajúce sa jednak nedostatočnosti verbalizovaných významov pri uchopovaní horizontu ľudského vedomia a vnímania, jednak potreby komplexitarity verbálnych a neverbálnych prvkov, inými slovami, potreby „vzájomne sa zrkadliacich horizontov“, pretože až v takejto

komplementarite máme nádej uchopovať obsahy vedomia úplnejšie (vyčerpávajúce uchopenie však ostáva z viacerých dôvodov ideálom, ku ktorému sa možno iba približovať, táto otázka by však presiahla otázku jazyka/reči a rozkrývala by základné otázky ontológie a noetiky).

Za pravdu môžem dať autorke aj pri argumentácii o aktívnosti, výberovosti mlčania, myslím, že v súvislosti s mlčaním možno hovoriť aj o jeho subverzívnom pôsobení (autorka naznačuje túto možnosť), pričom táto subverzia sa môže podľa mňa uskutočňovať rôznymi prostriedkami (napr. irónia-ironické mlčanie, akcentujúce, ale aj zľahčujúce mlčanie a pod.). Samozrejme, na to, aby sa pomocou mlčania dala preklenúť (aspoň dočasne) „osudová rozluka medzi bytím a vedomím s jeho jazykovo štruktúrovanými obsahmi“ musí byť podľa mňa mlčanie „rozlišeným signálom“, pričom toto rozlišovanie závisí od konkrétneho kontextu. Ak teda autorka hovorí o konkrétnom mlčaní v konkrétnom kontexte, je zjavné, že nemá na mysli mlčanie ako „prázdny znak“, ktorý možno potenciálne naplniť čímkoľvek, podľa nej – a v tom takisto s ňou súhlasím – mlčanie, ak má byť ozajstným významotvorným prvkom, je vrastené do verbalizovaného kontextu, a tak, ako je ono doplňované týmto kon/textom, je aj sám kon/text doplňovaný ním, tvoria akési významové spolubytie, ktoré nemožno rozložiť na dve autonómne zložky. Zaujímavé sú tiež autorčine úvahy o vzťahu „ticha“ a „mlčania“, odvolávajú sa na I. Vaňkovú, aj S. Repar zastáva názor o neodôvodnenosti vnímania oboch pojmov ako synonymických, pričom odlišnosť situujú obe autorky aj do roviny ontologickej. Zatiaľčo mlčanie chápu ako aktívny dej, ticho podľa nich vyjadruje „deficitný stav subjektu“, nedostatočnú schopnosť hovoriť, ale aj mlčať. Nazdávam sa, že to, či možno oba pojmy chápať ako synonymá alebo nie, závisí od toho, ako oba pojmy vymedzíme (osobne som náklonná vnímať ich ako príbuzné, resp. prinajmenšom nie ako dichotomické).

Autorka sa v práci dotýka – to však skôr len okrajovo – aj vzťahu textovej a mimotextovej reality či vzťahu autora a diskurzu a verná postštrukturalistickým a postmoderným

pozíciám sa zhoduje s barthesovskými názormi, voči ktorým by sa podľa mňa dali sformulovať výhrady. Mám na mysli napríklad známe vyjadrenia o tom, že dielo pre literárnu vedu nemôže byť zaujímavé tým, čo doň vložil spisovateľ z „inej“ skutočnosti, ale formami, ktoré patria len a len literatúre, a preto nemajú svojho autora, ako aj nemenej známe tézy o „rozpustení autora“ v texte. Osobne sa viac prikláňam k typu uvažovania, v rámci ktorého sa nevyklucuje viera v isté kognitívne kompetencie literárnych textov, a teda ani istý vzťah (povedala by som „voľnej, nedeterministickej kauzálnej väzby“) textu k „inej“ skutočnosti – a čo pokladám za dôležité – v rámci ktorého sa nepracuje s (možno neuvedomene oživovanými) dichotómiami (autor verus diskurz, literatúra verus realita, ba dokonca aj symbolickosť verus asymbolickosť), ale skôr sa oba, podľa mňa, nie opodstatnene polarizované párové pojmy chápu ako „zacyklené“, vo vzájomnej prepojenosti a premenlivosti „zakruhované“. Touto pripomienkou chcem iba zdôrazniť podmienený charakter akejkolvek výpovede (aj o literatúre a literárnej komunikácii) východiskovými pozíciami vypovedajúcich, je zjavné, že aj v uvedenom prípade možno jasne vidieť prepletenosť ontologických, epistemologických, axiologických, a aj literárnoteoretických pozícií, ktorú napokon autorka vo viacerých kontextoch v tejto monografii sama rozkrýva.

Vráťme sa však k téme mlčania. Ak na jednej strane Repar analyzuje takpovediac pozitívne stránky mlčania ako komplementárneho prostriedku na uchopenie obsahov vedomia, poukazuje na jeho výpovedné možnosti (dokonca v niektorých prípadoch účinnejšie ako výpovedné možnosti slova, a to v zmysle výroku, podľa ktorého vo chvíli, keď začíname o veci hovoriť, začíname zároveň mŕňať cieľ), na druhej strane si všíma „negativitu“ mlčania ako civilizačného fenoménu vyjadrujúceho asymetrické mocenské vzťahy, v ktorých prebiehajú komunikačné procesy. Inými slovami, všíma si podoby mlčania ako dôsledku potláčania, utláčania, marginalizácie istej skupiny subjektov, ktoré nedisponujú mocou a v jestvujúcich hierarchických štruktúrach ani nemajú nádej získať ju. Tieto aspekty mlčania bývajú

často tematizované vo feministickej filozofii, resp. v rodových štúdiách, kde sa do centra záujmu dostáva skúmanie historickej marginalizácie, resp. eliminácie ženských hlasov (či už ide o sféru umenia, filozofie, politiky a pod.). Autorka, ktorej táto téma a perspektíva nie je vzdialená, načrtáva niektoré súvislosti umlčivania, tabuizovania, vylučovania ženských hlasov v dejinách kultúry, a cez postavu americkej spisovateľky Tillie Olsenovej ukazuje aj na pokusy vzbúriť sa voči rôznym formám umlčivajúcich stratégií namierených proti ženám. V súvislosti s tvorbou T. Olsenovej autorka monografie – podľa mňa veľmi opodstatnene – zdôrazňuje nielen praktické dosahy spisovateľkiných iniciatív (vydávanie antológií z tvorby ženských autoriek, rozvíjanie výskumného projektu „oral history“), ale aj dosah na isté zmeny v literárnej teórii/kritike: na zmeny v hodnotení žánrov (akoby došlo k istej literárnokritickej rehabilitácii „malých žánrov“). A hoci by som uvítala ešte širšie a komplexnejšie zábery na tieto rodové aspekty mlčania, musím uznať, že by znamenali odbočenie od hlavnej problematiky autorkinho výskumného projektu prezentovaného v tejto monografii, resp. že by presiahli možnosti jej priestoru. Venujme teda pozornosť radšej autorkiným psycho/pragma/sociolingvistikým reflexiám mlčania. Ako som už skôr naznačila, tieto úvahy majú nezanedbateľný metodologický prínos už len z toho hľadiska, že akcentom na výpovedné možnosti, dokonca funkcie mlčania spochybňujú v okcidentálnej kultúre pevne usadené presvedčenie o epistemologickej privilegovanosti vedy voči umeniu, a takisto presvedčenie o zdôvodnenosti paradigmatickej pozície exaktnej (najmä prírodnej) vedy. Ako na to poukazuje Stanislava Repar spolu s viacerými súčasnými teoretikmi a teoretičkami, umenie disponuje nesmierne bohatým epistemickým a heuristickým potenciálom a neraz by bolo užitočné, aby sa filozofi a vedci učili od umelcov „ich spôsobu reči, ktorý komunikuje aj s mimoracionálny-

mi obsahmi bytia“. Autorka ako exemplárny prípad uvádza básnickú reč, v ktorej odhalené zahŕňa aj odkaz na skrytosť, v nej sa azda najúčinnnejšie exponuje spor (a zároveň zmier) potreby vystupovať z bezmenného, a súčasne v jazyku „prekračovať štruktúrované obsahy nášho vedomia i bytia...“. K myšlienke o potrebe reformulovať obraz vedy, a zároveň aj obraz sveta, ktorý je redukovaný na základe jednostranného racionalistického prístupu, sa autorka knihy vracia aj v časti venovanej kognitívnym vedám a ich chápaniu „trhliny“ či „prázdnoty“ (aj v podobe mlčania).

Nepoznám prácu poľského sociolingvistu Adama Jaworského, no ak pracuje pri reflektovaní pozitívnych a negatívnych významov mlčania s dvojhodnotovou logikou binárnych opozícií, namiesto je autorkina kritika takéhoto prístupu, je totiž zjavné, že mlčanie je príliš zložitým, navyše, vždy vzťahovým, „situačným“, na paradoxy bohatým fenoménom na to, aby sa dalo uchopiť a vo svojom pôsobení v procese (či už literárnej alebo neliterárnej) komunikácie vysvetliť pomocou totálnych opozícií. Nedá mi, aby som na tomto mieste nezacitovala výstižný výrok nášho popredného filozofa Miroslava Marcelliho, ktorý na margo mlčania vo filozofii napísal, že je to už raz tak: „filozofom nie je ten, kto celý život *mlčí*, ale ten, kto *povedal*, že prejavom najvyššej filozofickej múdrosti je *mlčať*“ – a ešte dodáva dôležitú poznámku, že filozofom je (aj) ten, kto „našiel pre tieto slová poslucháčov“.

Dovolím si v závere svojich úvah parafrázovať tohto filozofa a dodať, že literárnym vedcom/ literárnou vedkyňou nie je človek, ktorý o problematike poetického diskurzu celý život *mlčí*, ale ten, kto vo svojich analyticko-interpretáčnych prácach povie, že prejavom najvyššej poetickej kvality je vyjadrovať sa – aj – mlčaním a kto svoju bádateľskú aktivitu venuje – aj – fenoménu mlčania v literatúre. A aby som bola verná parafrázovanému textu, dodám ešte, že aj ten, kto pre takéto tvrdenia nachádza poslucháčstvo. Azda sa nemýlim, ak poviem,

KUBICA-ČÍM MARIÁN: BÁSEŇ BEZ VŠETKÉHO

F.R. & G., Bratislava 2006

Literárny text má schopnosť vytvárať mnoho svetov, aspoň toľko, parafrázujúci istého známeho spisovateľa, koľko je jeho čitateľov. Ak do tohto priestoru písma a predstavivosti vstúpi ďalšia zložka, ktorá má mnoho spoločného s výtvarným umením, čitateľovi sa tak dostáva pridanej formy, čo môže byť obohacujúce, alebo naopak zjednodušené a zmätočné. Takémuto textu potom hrozí, že ľahko stratí svoju zrozumiteľnosť, keďže percipient musí okrem kódu slova, vety, textu dešifrovať i kód jeho vizuálneho spracovania. Najmä ak nejde o jednoduché kaligrafie, ale zložité obrazce v pohybe – rodia sa, plynú a menia sa v slovách pospájaných do zložitejších štruktúr, teda i významov. V takýchto situáciách sa čitateľ snaží nielen do dialógu s textom, ale späť i s jeho autorom, čo však neznamená, že sa ich pohľady musia nutne stretnúť.

Spôsobom, ktorý ponecháva veľa na čitateľovi, poskytuje mu dostatočnú slobodu vlastného uchopenia textu, napriek logicky vypracovanej štruktúre, postupuje i spisovateľ Marián – Čím Kubica. Hoci nie je žiadnym elévom, na vydanie svojej prvej knihy si musel počkať pomerne dlhý čas. Jeho básnické začiatky smerujú kdesi k Mihálikovej literárnej prílohe Nového slova, pokus o vydanie vlastnej zbierky neúspešne absolvoval spolu s M. Žiakom na pomedzí sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, no jeho skutočnou prvotinou bola až kniha *Báseň ako báseň* (F.R. & G.) z roku 2005. V nej prezentoval nielen svoju schopnosť pracovať s rytmom, rýmom či náročnejšími lyrickými formami, napríklad sonetom, ale hlavne so sémantikou slova, čo rozvinul i vo svojej druhej zbierke *Báseň bez všetkého*.

Azda dlhšia cesta k vydaniu vlastných kníh je príčinou, že texty v oboch jeho básnických zbierkach sú dôkladne premyslené. Vďaka výrazovej stručnosti by sme Kubicu mohli nepresne označiť ako minimalistu, nepresne preto, že tým paradoxne smeruje

k mnohoznačnosti. Jeho texty možno uchopiť cez viacero vrstiev – cez hru s jazykovými prostriedkami, významy, ktoré tvoria i cez ich vizuálne usporiadanie, tiež do nemalej miery významotvorné.

Kubica sa s textom pohráva na všetkých troch úrovniach. Občas sa zdá, akoby písanie išlo mimo neho a slová samé chceli svoje tvary, raz dávajúce, inokedy prijímajúce, čo v prvej zbierke vyjadril takto: „- voľačo – ďalšie – s tvoriac s opakom...“ (*Báseň ako báseň*, s. 35). Pustil sa do neľahkej, a preto nie vždy zrozumiteľnej úlohy – rozbiť, či aspoň spochybníť konvenčné používanie slov. Vytvára novotvary, v rovnakých slovách stavia do opozícií fonémy, dosahuje zmenu významov, významových odtienkov, no občas z toho vyjde slovo, ktoré je nám úplne cudzie. Oddeľuje od slov predpony, čím ponúka buď ich presne opačný význam, alebo rozširuje prvotný. Viac alternatív k uchopeniu básní naznačuje v oboch zbierkach zaužívaným i svojským delením slov: „- a - lebo -“ (*Báseň ako báseň*, s. 32), môže tak ísť o *alebo*, ktoré nám dáva viac možností či *lebo*, ktoré ponúka jedinú. Kubica slová tvaruje nielen na hláskovej, ale i na morfológickej úrovni, využíva napríklad zmenu slovných druhov (zvíra, subst. – zvíara, verb.), slovesného vidu a mnoho ďalších možností lingvistiky.

Cez svoju prácu s pomlčkami text rozkladá na menšie zložky. Tým vzniká efekt útržkovitosti, dávajúci možnosti čitateľského dotvárania, obmeny. Podobne častým používaním troch bodiek simuluje neukončenosť, neohraničenosť textu tu, na tejto strane, v tejto básni, knihe, ktoré čaká na dotváranie čitateľom.

Kubica svoje básne tiež zaujímavým spôsobom vizualizuje, čím ponúka rozšírenie ich čítania. Nielen už spomenutým oddeľovaním slov pomlčkami, používaním výhradne malých alebo veľkých písmen, ale i vytváraním grafických slovných obrazcov, umocnených ilustráciami Ivana Csudaia. Verše sa takýmto spôsobom dostávajú do

pohybu a básne sa menia na objekty.

Táto ich rozpochybovanosť však nie je náhodná, má svoje autorom presne dané pravidlá. Mohli by sme ju prirovnať k pohybu kyvadla vychádzajúceho z určitého bodu

v snahe dostať sa na druhú stranu, dosiahnuť zmenu a vzápätí sa vrátiť rovnakou cestou späť. Avšak táto zdanlivo rovnaká cesta predsa len nie je celkom totožná s predchádzajúcou.

POZOR, ZA OPONOU PADAJÚ ŽELEZNÉ TEHLY!

PETR SÍS: MÚR

Slovart, Bratislava 2007

Prednedávnom som v kníhkupectve videla knižku Petra Sísa *Múr - o tom, ako som vyrastal za železnou oponou* (Slovart). Petra Sísa poznám veľmi dobre, niektoré jeho knižky si pozriem vždy a všade, keď okolo nich prejdem...

Knižka *Múr* však vo mne, a kurníkšopa, neviem prečo, vzbudila nedôveru a podráždila ma, hoci ilustrácie sú sísovské a fajn, aj text je fajn, lebo to všetko trochu tak bolo, ale neznášam, keď niekto celú jednu dobu, tisíce ľudských osudov, činov, niečie detstvá, radosti aj starosti, psy, mačky, stromy, vtáky, kvety, skrátka, keď to niekto švacne cez plot či múr a nepozerá, či niekoho tým celým svojím nákladom neovalil po hlave, či v susedovom dvore netrafil slávik. Teda takto to bolo a šlus, no a Madelaine Albrightová, Václav Havel a Miloš Forman mu to dosvedčia, čo sú pre knižku celkom dobré sudičky...

Petr Sís chcel svojím americkým newyorským detom porozprávať o dobe, v ktorej žil, veď odkiaľ pochádza im povedal či naznačil v predošlých knižkách. Petr Sís už je Američan ako delo, dávno to nie je Čech, a jeho knižka je krásne americká, viem si predstaviť všetky tie americké zvedavé decká, ako si v nej listujú, že niekedy niekde v... bola len zjednodušene taká smiešna krajina a v nej jeden chlapec, ktorý rád kreslil, neskôr sa stal členom bigbítovej kapely a maľoval hudbu a ľudia stáli na mrkvu a pomaranče a nesmeli si do telefónu hovoriť ani prasacinky, lebo tie telefóny boli odpočúvané a všetci dobrí profesori robili v baniach a všetci dobrí lekári hrabali lístie v parku a každý musel preukazovať oddanosť sovietskemu systému, no a ulice boli šedivé, farebné boli len v šesťdesiatom ôsmom, do-

razila skupina Beach Boys, Amerika nás prišla zachrániť hudbou, a ten chlapec snívaj o slobode svoje divoké sny, kreslil ich, lebo musel, deliť sa o sny mu dodávalo nádej, chcel ujsť, odplávať, uletieť... Jeho snová mapa vyzerala asi takto - na jednej strane za *múrom* sa rozlievala hlúposť, v jamkách bublal útlak, všelijaké pahorky, to je podozrievanie, za kopcami vidno obavy, chodníček a pľac, ktorý sa volá závisť, hory nespravodlivosti, kopce úplatkárstva a rieky klamstva... Brrr, Harry Potter môže ísť do psej... Ale za *múrom*, páni moji!, farebný svet - cestička kľukatá, popri nej stromky a za nimi pravda, jazierko slobody, až sem žblnká každá vlnka, kopce voľnosti, každý zodpovedá len sám za seba, nespadne!, vršky čestnosti, fíííha!, meandre nádeje a spravodlivosti, hora radosti, lesy snov, nížiny úcty, pohoria dôstojnosti a parky múdrosti, nevyspytateľné cesty morálky, celé kopce lásky a šťastia, pozrime sa, na našej mape je aj rovina (nie trnavská!) cnosti, a odtiaľ je len na skok k vršku odvahy (trochu morbiditka, nie?), a tu akési pleso, tuším češť, hneď za *múrom* rovnosť a poznanie a lány a lány dôvery a umenia a hrdošti a na obzore more a veľká mláka, teda oceán plný rýb (tie na obrázkoch nie sú, o tých sníva autorka tejto recenzie) a v diaľke bledomodrý svet a Socha slobody...

Petra Sísa a jeho osud čitateľom tejto recenzie netreba predstavovať a malí čitatelia sa o ňom dočítajú a „dokukajú“ v knižke. Ja len, že boli aj ľudia, ktorí pokapali v tých väzeniach alebo si to odsákakali v Jáchymove, aj „fšelijaké“ obyčajné tetky a strýcovia, čo nemali s „kumštom“ nič spoločné, len chodili do roboty a žili tie svoje

zasrané životy, spisovatelia a básnici a výtvarníci, ktorí tu zostali, lebo mali v snoch aj vo vačku inú mapu alebo v hlave iné sny, doktori, ktorí nehrabali listie, profesori, ktorí učili na školách a tuším ani neboli horší od tých v tých baniach... Sme rôzni a našťastie svet ani ľudia nie sú čiernobieli a súdiť... O posledných veciach sa našťastie bude vravieť inde...

Petr Sís je veličenstvo a jeho knižka je pekná, ja ju však nášmu Vincovi neponúknem, aby som ho nemýlila. Niekedy si človek naloží na chrbát bremeno také veľké, že sa nedá hodiť nikam inam len do hrobu (Poe?)... Koľko generácií režim odrov-

nal a pomýlil, doteraz sa z toho niekto nevedia a nemôžu spamätať, ja len, že ten *kokakolový* pľuvanec nejaký Sísovi nevyšiel, hoci úmysel bol dobrý... Nevieť prečo, ale mám dojem, že posledný obrázok v knižke, kde sa akože všetci spoza mláky radujeme, žerieme hotdogy a slopeme kolu, drhneme sa icecreamom, v diaľke vidíme kamošku najlepšiu amošku, mal byť naopak... Akože ten chlapec z tej škaredej sivej krajiny, ktorý mal farebné sny, máva do tej sivej diery, z ktorej vyliezol, a ktorú medzitým zafarbilo aj offkalo naozaj všeličo... A možno, aj keď sa človek podelí o spomienky, dodá mu to odvahy... Aj v New Yorku!

SRDCE SRDCU TVÁROU V TVÁR

**JURAJ KUNIAK: COR CORDI
DO ANGLIČTINY PRELOŽIL
JOHN MINAHANE.**

Skalná ruža, Kordíky, 2007

Z kordíckej samoty v ústrety srdciam slovenským i celému svetu ako dobrá správa letí pozdrav venovaný Milanovi Rúfusovi. V slovenskom vydaní už po druhýkrát. V angličtine našťastie po prvý. Okrem vlastného vydavateľstva Skalná ruža mu pomohlo i slovenské centrum PEN.

Juraj Kuniak započal svoju literárnu dráhu v Novom slove, v Mihálikovej kontroverznej „básnickej škole“. Počas štúdií v Prahe písal aj pre Mladý svet, Tvorbu, spolupracoval i s talentovanou, žiaľ predčasne zosnulou českou poetkou Zuzanou Trojanovou. Jeho básnickým debutom bola kniha *Premietanie na viečka* (1983).

Zbierku *Cor cordi*, ktorá vyšla už v roku 2001, Kuniak oživil pri príležitosti 27. Svetového kongresu básnikov v indickom Chennai. Práve to bude zrejme dôvodom, prečo je obohatená i o anglický preklad veršov. Rozdelená je do dvoch častí – *Pozdrav* a *Z kordickej samoty*. Objektom i subjektom jeho spovede sa v oboch častiach stáva básnik Milan Rúfus.

Kuniakova, nazvime to až fixácia na Rúfusa, sa prejavuje v mnohých ohľadoch – nielen po obsahovej, ale i formálnej stránke.

Zdôrazňuje i sám využíva spisovateľove emblémy ako kolíska, kríž, koník, hniezdo, snaží sa zachovávať podobný slovník i témy, no jeho podanie vyznieva rozpačito, ak nepoviem hneď, že ťažkopádne. Napriek snahe o hĺbku zostáva zúfalo ploché, odmetaforizované, bez štipky imaginativnosti, poznačené tradicionalizmom až anachronizmom. Kuniak akoby sa stával Rúfusovým epigónom nielen v tvorbe, ale i životnom postoji.

Prvá časť zbierky, *Pozdrav*, vznikla pri príležitosti Rúfusových sedemdesiatych narodenín. Kuniak sa v nej vyznáva z ľudsky hrejivých pocitov zo stretnutia so spisovateľom, či už osobne alebo na diaľku prostredníctvom jeho veršov, z vlastnej nedokonalosti, nenáležitosti porovnávať sa (a má pravdu) s takou autoritou, ktorú v Rúfusovi vidí: „*Ale isto viem / že neviem / čo Vy už dávno viete*“ (s. 10). Vyjadruje svoj neskrývaný obdiv nielen k autorovej poézii, ale i jeho osobnému, zmysluplnému životu.

Naznačuje tiež krédo básnikovej tvorby, z ktorého sa v jednom rozhovore sám Rúfus vyznal – že sa už rok po debutovej zbierke *Až dozrieme*, snažil prepracovať k čoraz

zovretejšiemu tvaru, až sa jeho báseň začína podobať mlčaniu. Kuniak k tomu dodáva: „*písať na Vašu adresu / je škrtať slovo za slovom / až nezostane nič / len prázdno / ako na počiatku sveta / tehotné možnosťami / nevyslovených myšlienok*“ (s. 10). Na nedostatočnosť ľudských slov sa snaží upozorniť i zvolaním: „... *škovránok... / Ach prosím / zaspievaj môjmu Rúfusovi*“ (s. 16).

V úvode druhej časti si našiel čestné miesto pozdrav, ktorý Kuniakovi zaslal sám Majster. Kuniak tu opäť oslovuje Ráfusa s množstvom drobných postrehov, či už intímneho alebo spoločenského charakteru: „*Svet stráca kondíciu / Mal by si posilňovať srdce / A ruky / nohy / chrbát... / Namiesto toho propaguje viagru*“ (s. 31-32). Prináša drobné obrázky zo svojho kordického života, bežné ľudské skúsenosti, postrehy, no necháva ich surové, netransformuje ich do zaujímavejšieho básnického jazyka. Duchovné vstrebávanie Ráfusových básní prirovnáva k pastve koníka: „*Čo veršov ste už rozdali / a stále / stále máte... // Tak ako koník uja Murgaša / na tráve / ja som sa na nich pásol*“ (s. 28). Vrcholom jeho veršovania sú rýmy ako: „*na 1. mieste treba byť / Mať kúsok svetového priestoru / či ináč / narodiť sa rodičom / čo majú aspoň byť*“ (s.

52).

V oblasti lexiky v sebe Kuniak nezaprel technika, vo svojich veršoch mieša moderné i archaické výrazy: „*Televízia nakrúti / do spravodajstva krátky šot / a ty sa hýbaj ďalej*“ (s. 46). Presentimentalizovaný, patetický výraz doplnil i o grafické drobnôstky reflektujúce názov zbierky, a tak sa čísla stránok ocitajú v obklúčení dvoch drobných srdiečok.

Nevidím hlbší zmysel v tom, aby som sa ďalej rozpisavala o zbierke, ktorá niežeby občas nenačrtla zaujímavé témy, len to robí banálnym, prvoplánovým spôsobom. Nechcem si preto ani predstaviť, koľko prírodnín muselo byť obetovaných, aby Kuniak povýšil milú, obdivnú zdravicu, ktorá pokojne mohla zostať v osobnej rovine, na knižku, nadväzujúcu, ako píše v jej doslove Vincent Šabík, „*na tradíciu epistolárnej literatúry.*“ (s. 75). A neviem si predstaviť, pre aký dôvod bola preložená do angličtiny (ak samozrejme neberieme do úvahy dôvod pragmatický, a to, že by nám mala pomôcť vycibriť našu slovenskú angličtinu). Obávam sa totiž, že ak boli verše určené na to, aby si ich prečítal potenciálny zahraničný čitateľ (hoci i na 27. kongrese), ktorému mimochodom v malých notickách objasňuje

KAŽDÁ ZMENA SMERUJE K HORŠIEMU

Tak hovorí známy Murphyho zákon. Predovšetkým potvrdzuje tézu, podľa ktorej je človek konzervatívny – inými slovami je spokojný, ak sa nič nemení. Ak platí, že všetko bude ako bolo. A nič tak človeka nerozhádže, ako keď zistí, že už nič nebude tak ako bolo.

Ale sú aj ďalšie dôvody, pre ktoré smeruje každá zmena k horšiemu. Možno preto, že naozaj smeruje.

Môže smerovať k niečomu lepšiemu napríklad klimatická zmena? Sotva. Aj keď zrejme ľudstvo prežilo viacero väčších či menších výkyvov podnebia. Nehovoriac už o tom, koľko ich prežila zem bez ľudstva, alebo presnejšie bez ohľadu na to, v akom vývojovom štádiu sa ľudský druh práve nachádzal – či ešte nebol ani len v pláne ako finálne štádium rozpustilého zmiešavania bielkovín, alebo už dospel k svojmu vrcholu, keď bol schopný vytvoriť McDonald, Playstation, hip-hop a domáce kino.

Podľa historických zápisov a kroník napríklad človek prežil relatívne teplé obdobie na počiatku stredoveku, keď sa dokonca pustil do osídľovania severnej Škandinávie a Grónska, ktoré dostalo optimistický názov Gronland ako „zelená krajina“. Neskôr sa karta obrátila a postupný príchod takzvanej malej doby ľadovej vyhánal odvážlivcov z lišajníkových kolónií za polárnym kruhom späť do bezpečného náručia strednej Európy. Zelená krajina sa zasa zasněžila a zaľadnila, ľadovce v tom čase vraj svojou expanzívnosťou strašili aj obyvateľov Álp. A to všetko až do konca 18. storočia, odkedy sa pre zmenu (smerujúcu ako vždy k horšiemu) zasa len otepľuje.

A keby len to! Globálne sa otepľuje. Rastú priemerné teploty, v našich mierumilovných a miernych šírkach sa stávajú čoraz zriedkavejšími tuhé zimy, ktoré občanov nútia siahnúť po baraniaciach a pripnúť si lyže. Pamätníci si možno ešte vybavajú zimné krajinky ako z obrázkov Josefa Ladu. Niektorí si budú pamätať na teplotný rekord z roku 1929, kedy vo Vígľaši-Pstruši klesla ortuť teplomeru na mínus 41 stupňov – tak sa to píše v článkoch o počasí. Mnohí si budú pamätať na tuhú zimu 1984/85 alebo na kalamitu v januári 1987, kedy ostala bratislavská doprava pochovaná pod nánosmi snehu a mestom sa rozliehalo len vržďanie krokov, ktoré boli zrazu oveľa menej uponáhľané. Nieкто si možno spomenie na mimoriadne studený november 1988, alebo na relatívne chladné zimy v rokoch 1995 a 1996.

Ibaže každá zmena smeruje k horšiemu. Teraz, konkrétne tohto roku, sa napríklad január prejavoval iba ak ujúkaním vetra, ktorý priniesol raz dážď, potom blato, potom iba sám seba, čiže vietor a ďalší vietor. Na nešťastnom odrodilom juhu a západe Slovenska ani náznak ničoho, čo by pripomínalo zimu. Len nepríjemné a bezprizorné počasie – kedy sa vlastne dostane táto aktuálna zimná idyla do čítaniek a šlabikárov? Kedy sa deti budú učiť namiesto archaických fráz o korčuľovaní a lyžovaní, že v zimných mesiacoch sa extrémne nudíme, načúvame zúfalému šušňaniu igelitových tašiek, ktorými fiškus-vietor vyzdobí anizimné-anijarné, opadané, odrbané stromy a kríky, ľutujeme predčasne vyvinuté a vykvitnuté liesky, ktoré neskôr pripučí nevedno odkiaľ prídivší májový mráz, šliapeme po rozbitých cestách a načúvame čvachtaniu blata nasiaknutého ohorkami cigariet a psími hovňami. Tak to je, milé deti, január.

A tak ďalej a tak podobne. Lebo každá zmena vedie k horšiemu. Pravdaže ústup bielej romantiky pred sračkovo-hnedou a panelákovou-sivou depresiou podľa skeptikov iba zapadá

do scenára neustálych výkyvov a zmien, ktoré ľudské pokolenie obšťastňuje tak nejak samé od seba. Priaznivci modrej a teda vôbec nie zelenej planéty argumentujú, že to tak bolo vždy a len náhodou sa tá teplejšia éra kryje s obdobím, kedy človek dospel k spaľovaciemu motoru, tepelným elektrárnam a k prúdovým lietadlám. Lenže takej náhode ťažko uveriť. Najmä, ak človek práve vykúril v priebehu pár desaťročí a storočí všetko, čo trpezlivo hnilo v podzemí a menilo sa z vitálnych rastlín a živočíchov na fosílna palivá.

Možno sa nič nedeje, len sa musí doplniť zásoba fosílnych palív o ďalšie množstvá nádejných a beznádejných jednotlivcov, ktorým práve došli energetické zdroje. A možno len každá zmena smeruje k horšiemu. Ale je fakt, že zimy nie sú také ako bývali. Že už nič nebude ako bolo a že teda bude ako nebolo. Ale zas, nejak bolo, nejak bude, nesie nás ďalej v ústrety budúcnosti úslovie, ktoré dokáže človeka zmieriť s čímkoľvek. Napríklad aj s tým, že každá zmena vedie horšiemu.

V rámci módy lacných dévédéčiek som si kúpil film *Rana dáždnikom* s Pierrom Richardom. Mám ho nahratý na „véháeske“, ale povedal som si – prečo neuprednostniť vyššiu kvalitu? Po chvíli pochybností vyšlo najavo, že film je nadabovaný nanovo. Síce tým istým Petrom Olivom, ktorý prepožičiava hlas Pierrovi v češtine, avšak v akejsi horšej zvukovej kvalite, akoby Oliva rozprával v uzavretej tmavej komore do čierneho hrnca. Navyše novým prekladom stratili niektoré vtipy na aktuálnosti. K dévédéčku bol priložený aj časopis Českej televízie a v ňom krátky rozhovor s Petrom Olivom, ktorý sa zmieňuje o tom, ako bol práve nadabovať film *Rana dáždnikom* a potom vraj ešte daboval film s Pierrom Richardom a Michelom Piccolim „na jehož názov si bohužel nevzpomenú“ – priznáva Oliva a spolu s ním aj autorka rozhovoru a redaktori spomínaného časopisu, že im je ťažko doviesť prácu do konca zistiť si, o aký film ide. Nuž ide o film *Bláznivá cesta (Úprk bláznů)*, mimochodom veľmi dobrý.

Lenže každá zmena vedie k horšiemu, a tak je čoraz ťažšie nakrútiť dobrý film, urobiť dobrý dabing, vytlačiť dobrý časopis, zostaviť rozumnú vládu, prevádzkovať príjemnú krčmu... Alebo napríklad plaváreň.

Už padol aj areál Kablovky a padnú aj ďalšie budovy na oltár novej výstavby. Padol aj minister obrany Kašický, aby drahé tendre mohli vypisovať, podpisovať a ignorovať ďalší.

Slovenská televízia odvysielala na prvom programe americký film *Vyprázané zelené paradajky* s herečkou Kate Batesovou a na druhom paralelne kultový horor *Misery nechce zomrieť* s herečkou Kate Batesovou.

Pretože každá zmena vedie k horšiemu. Zmena klímy, v poslednom čase aj zmena vlády, hoci istý známy novinár a intelektuál po nej nástojčivo volal vyzbrojený argumentom, že Dzurindu a jeho spolok treba skrátka za každých okolností vymeniť, nech už bude nasledovať čokoľvek... Azda je teraz spokojný.

Osudná môže byť i zmena klubu, tak ako v prípade slovenského futbalistu Škrtela, ktorý sa v Liverpoole uviedol vlastným gólom a pritom mu médiá venovali nepomerne viac pozornosti ako mnohým iným, ktorí nikomu vlastný gól nedali. Teda predovšetkým nie sebe samým.

Kedysi pivo viac penilo, klobásky štípali, slnko svietilo a sneh vržďal pod nohami – tak vravia starší a ak človek začne používať tento slovník a premkne ho takýto životný pocit (napriek tomu, že práve vstúpil do Európskej únie a do Schengenu) potom ide o neklamnú známku toho, že tiež zostarol. Pretože práve tu je pes zakopaný a tu je hlavný dôvod, prečo každá zmena vedie k horšiemu.

Nech robíme, čo robíme, ďalšia zmena prichádza vždy a zásadne neskôr, zastihne nás teda o čosi starších. A už to je dôvod na konštatovanie – každá zmena smeruje k horšiemu. Ak nie rovno k tomu najhoršiemu.

Márius Kopcsay

DELIKÁTNE PRIENIKY SLOVGLIČTINY

V čase rozsudku nad anglickým neonacistickým historikom za profašistické výroky napísal Marián Repa, že Irving falšuje a dezinterpretuje historické dôkazy, no robí to veľmi **delikátne** (Plus 7 dní, 16. 12. 2005, s. 48). Doslovistický preklad je tu viac-menej na mieste, aj u nás môžeme delikátne jesť, správať sa, vyjadrovať sa – hoci možno by sa sem lepšie hodilo iné synonymum, napr. **rafinovane** či **subtílna**. Keď však v texte Mercy Kahanovej *Princíp neistoty* (Devín, 1. 1.2006) počujeme, že teraz sa **delikátne** navečierame, to už smrdí slovgličtinou. Sem zo synonymického radu skôr patrí **vyberane**. Ide len o odtienok, no iná ukážka z toho istého textu, kde sa **propagujú** ortodoxné biologické väzby, dosvedčuje vysokú mieru slovgličtinovej závislosti. Biologické väzby sa totiž **nepropagujú**, ale **odovzdávajú potomkom, prenášajú na potomstvo**.

Keď sa trasa čitateľa začína jeho priamym **adresovaním** (Zuzana Husárová: *Analýza štruktúry hyperfikcie...*, Romboid č. 4/2007, s. 50), nie je to len znak závislosti, ale aj zníženej citlivosti. Veci síce aj u nás bežne niekomu **adresujeme**, tu však kontext zreteľne natíska **oslovenie**. Rovnako tvrdenie, že satira má krátku **dobu života** (Repášová-Hanáková: *Rozkoše opakovania*, Kino-Ikon č. 2/2004, str. 216), pokríváva – má predsa krátku **životosť**. Podobne je vec citu, keď sa Barrosovi pripisuje výrok, že začlenenie Bosny-Hercegoviny... je pre Európu veľkým **testom** (Slovensko, Rádiožurnál, 28. 12. 2007). Testujeme znalosti, technické vlastnosti, slovom skúšame úroveň či kvalitu, ale vždy aby sme **vopred** zistili, čo to urobí, keď výrobok dáme do prevádzky či človeku zveríme úlohu. Až potom nastáva rozhodovacia fáza, či ten krok urobiť alebo nie. Že sa táto postupnosť neraz nerešpektuje a že to máva neblahé dôsledky, o tom nás poučuje život. V politickom rozhodovaní testovanie, teda skúšanie opatrení, zámerov či krokov na veľkých skupinách ľudí máva osudné dôsledky – ako polpotovský pokus o rovnostársku spoločnosť či obdobné snahy preniesť ideológiu do života. Slovom, Barroso nehovorí o teste, lež o **skúške**, čo angličtina nerozlišuje, ale slovenčina áno.

Tu ide o chybu na úrovni jemnej rozlišovacej schopnosti. Zavše však časté a dlhodobé používanie čohosi, čoho spornosť sa dá preukázať, tú spornosť zároveň stiera. Prídavné meno **národný** používame, okrem základného významu, bežne aj na označenie politických útvarov, celkov či inštitúcií – národné divadlo, národné hospodárstvo. V mnohých jazykoch (angličtina, francúzština a iné) však národný znamená aj **štátny**, a to už môže plodiť lapsusy – napr. **nationality** nie je národnosť, ale **štátne občianstvo**. V prípade USA (ale aj iných obdobných zväzkov) je to ešte zložitejšie – **štátne** orgány sú príslušné pre jednotlivé štáty únie, kým **národné** sú platné pre celé USA, a mali by sa teda prekladať ako **federálne**. Ale videl kto kedy takýto preklad? Takže sústavným používaním sa nakoniec zakorenil ten chybný, ktorý si väčšina z kontextu zjavne interpretuje správne a ani sa nad tým už nezamýšľa.

Zaujímavá je **reakcia** slovenčiny na dvojicu anglických podstatných mien **answer** a **response**. V angličtine sú odhraničené, u nás splývajú pod spoločnou strechou **odpovede**, hoci tá odpoveď

je dosť často **reakcia**. Napr. „rakúska iniciatíva (v podobe snahy zaviesť numerus clausus) je **odpoveďou** na nadmerný záujem nemeckých študentov o rakúske vysoké školy,“ (Slovensko, správa z 2. 9. 2005). Istotne má tento preklad právo na život, no adekvátnejšie by tam vyznela **reakcia**. Čeština na vec zareagovala tak, že v psychológii, neurológii, chirurgii a pod. prekladá **response** ako **odezvu**, u nás však toto slovo tak vycúvalo do knižnosti, že asi neprichádza do úvahy. **Reakcia** však **response** presne vystihuje, ibaže málokomu sa v príslušnom kontexte vybaví.

Podobne si mnohí posúvajú význam **festivalu**, ktorý v angličtine pokrýva širšie významové pole než u nás. Tak sa čínsky **sviatok jari** či zaľúbencov na rozhraní angličtiny a slovenčiny mení na **festival**, hoci sviatkom či sviatkami je slávnostný deň alebo obdobie, kým festival je podujatie s určeným programom. Korešpondent Slovenského rozhlasu si ten rozdiel pri referovaní o súvislosti čínskeho lunárneho Nového roku so šírením vtáčej chrípky zrejme uvedomoval, keď v správe, že bez hydiny si žiadna čínska domácnosť nedokáže **spring festival**, **sviatky jari**, predstaviť (Slovensko, 24. 1. 2006), pokladal za potrebné **spring festival** preložiť. Lenže anglický zvrät sa mu do textu dostal iba preto, lebo preberal správu z China Daily. Načo však preberať anglický výraz pre čínsku realiu?

To slovenský veľvyslanec Juraj Migaš si zrejme už ani neuvedomuje, že občania by z toho, čo im kladie na srdce, mohli **benefitovať a profitovať** oveľa lepšie, keby im to povedal po slovensky, nie bankovníckou handrbulčinou (Slovensko, 4. 10. 2007).

Cudzie slová však môžu vrasť do jazyka aj postupne a organicky, a rovnako organicky potom rozširovať svoj rozsah. **Park**, prevzatý z angličtiny či francúzštiny už pred storočiami, Krátky slovník slovenského jazyka ešte vo vydaní z roku 1987 pozná iba vo významoch upravený prírodný priestor či chránené územie, alebo ako súhrn vozidiel, strojov či iných mechanizmov.

Zmena spoločenských pomerov spolu s rozvojom techniky však vnútorný potenciál pojmu rozvinuli, takže dnes sa možno s najvyššou frekvenciou vyskytuje v spojeniach typu **priemyslový** či **veterný park**.

Najorganickejšie je samozrejme preberanie slov, ktoré nemajú v cieľovom jazyku zodpovedajúce adekvátum a navyše sa bez odporu dajú časovať či skloňovať. Teda výrazy typu **manuál**, **šiling** či **diktátor**, ktoré už ani nepociťujeme ako cudzie. Nový výraz sa však ľahko udomácní aj pod vplyvom toho, že prináša inú vôňu kultúrneho pozadia. Povedzme taký (taká?) **matrix**. Zodpovedajúcich domácich výrazov je dosť: matrica, matka, matica. Na psychosociálnom pozadí populárnych audiovizuálnych sérií sa však **matrix** z jazyka nedá vymazať, takže keby ho niekto niekde v tomto kontexte nasilu nahrádzal domácim výrazom, vyvolal by iba nedorozumenie. To sa však nestáva.

Naproti tomu sa stáva opak – že totiž niekto šifru nedešifruje, lebo ju nerozpozná ako takú, a doslovizmus ho potom zavedie do závozu. Marián Grupač v pásme venovanom Allenovi Ginsbergovi (Devín, 11. 6. 2006) cituje z New York Times charakteristiku **majster básnik** bitnickej generácie. Tým majstrom však iba mechanicky preberá americké **master**, čo je v tomto prípade prídavné, nie podstatné meno, a znamená tu **vzorový, určujúci, reprezentatívny** – čosi ako generačnú **matrix**...

AKO SLOVÁ SMRADNÚ

Naše strany dnes zvolávajú **kongresy**, len aby sa vyhli **zjazdu**, ktorý pokladajú za skompromitovaný z čias predvarených zjazdov Strany s veľkým S. Alebo aj aby boli slovglechtinovo in, keďže za veľkou mláskou je kongres aj parlamentom, aj zjazdom – podľa toho, či sa myslí inštitúcia alebo akcia. Prítom ani nie tak dávno bol pre politické strany zaužívaný

zjazd, kým kongres bol vyhradený medzinárodným zjazdom.

Ešte väčší zosmradol **vodca** (nehovoriac o **führerovi**, ktorý sa už ani v nemčine nedá použiť inak než hanlivo). A tak majú štáty, no najmä strany svojich **lídrov**, lebo označiť lídrov za **vodcov** by bolo nactiutľhačstvom. Tobôž v rodnej nemčine. Odvodeniny od tohto podstatného mena však nezosmradli ani tam, kde sa tak isto ako u nás hovorí o vedúcich osobnostiach či princípoch. O **vodcovskom** princípe však iba v súvislosti s totalitou.

Smradnutie prebieha rozličným tempom. **Zjazdy** zosmradli zo dňa na deň (podľa mňa neprávom a zbytočne, v radikalistickom ošiali). **Vodca** a niektoré jeho odvodeniny zosmradli tak isto zo dňa na deň, s pádom fašistickej totality. Kvázisocialistická totalita sa ich však čiastočne držala ďalej, dbajúc iba, aby neevokovala zhody s fašistickou. Zato tie východné sa vodcovského princípu držali (a stále držia) bez takýchto odlišovacích výhrad.

Naproti tomu **propaganda**, ktorá má za sebou podstatne dlhší život, smradla primerane tomu pomalšie. Na svet ju priviedol pápež Gregor XV. ustanovením inštitúcie Congregatio de propaganda fide už roku 1622, ktorá predstavovala čosi ako *Poučenie z krízového reformačného vývoja*. Propaganda bola v tejto vývinovej fáze ešte iba slovesným tvarom, časom sa však osamostatnila a žila ďalej už v podobe podstatného mena. Nespájala sa však vo vedomí s nijakými konotačnými znamienkami, na rozdiel od drastických termínov ako **inkvizícia** či **útrpné právo** (nádherný to eufemizmus). Až dr. Goebbels ju vyniesol do žiary reflektorov, na čo jej demokratický svet vypálil biľag, takže od 30-tych rokov minulého storočia smrdí. Smrdí však iba v demokratickom svete, kým ten socialistický sa jej držal až do svojho pádu. Ktovie, či podnes neprežíva v KLDK s kladnou kontakciou...

Naproti tomu **reklama**, jej rodná sestra a jeden z najmocnejších motorov ekonomiky, bez ktorého by kapitalizmus asi neprežil, nesrdí podnes. Aspoň nie všeobecne. Kritikom kapitalizmu, environmentalistom atď. samozrejme ako **klama** už smrdí, ale tí, čo do veci vidia, dívajú sa na ňu skôr so zhovievavým pohrdaním a s vedomím, že najúčinnější reklama je aj tak tá, o ktorej netušíme, že je reklamou, aby sme parafrázovali Sigmunda Freuda. S touto jej skrytou verzou sa však stretáme skôr vo sfére politiky a ekonomickej manipulácie, plnej zákrut a klepcov, kým bežný život moderuje tá priama – veľkohubá, dotieravá, vresklavá.

SLOVENČINA JE JAZYK VÝMYSELNÝ, HUNCÚTSKY – A NELOGICKÝ

Surovec môže byť u masochistky **pečený-varený**, a pritom neprestane byť surovcom – inak by tam už nebol pečený-varený. Keď z miesta činu ujde, zanechá po sebe **mŕtve ticho** – kým **živé ticho** sa nevyskytuje v nijakých situáciách. Ani keď spadne špendlík. Ani keď sa **roznoční** – na rozdiel od **rozodnievania**, keď sa všade **rozhostí hluk** a špendlíky si môžu padať, koľko chcú, nik si ich nevšímne.

Na začiatku sme spomínali **potomstvo**. Aj s tou genealógiou je to na pováženie. Každý máme svojich predkov. Prečo sa však hanbiť, že sme ich **zadkovia**? Len prudérii pripíšme to eufemistické **potomstvo**, ktoré znejasňuje a zahmljuje bezprostrednú a konkrétnu generačnú postupnosť v prospech hromadného mišmašu. Sem sa natíska analogická dvojica **prednosti** – **zadnosti**. To druhé jazyk, na rozdiel od skutočnosti, nepozná, hoci aktualizácia si ho prisvojila. Prinajmenšom Jana Juráňová to už urobila v preklade Calvinovho *Nejestvujúceho rytiera*, ako inak než v súvislosti s vнадami – a ako inak než ženskými, lebo mužské patriarchálny jazyk nepozná.

Aj bez takýchto vнадných či genealogických asociácií má však **pred** plno antonymných dvojíc, kde sa náprotivok vyparil. Zubári síce poznajú k **predkusu zákus**, to je však skôr výnimka. Spravidla náprotivok nejestvuje, a pokiaľ jestvuje, znamená zväčša čosi iné, než by sme čakali.

Jestvujú **poprední** umelci, vedci či politici, no sú tí ostatní **pozadní**? A aj tí poprední sú ešte inak poprední, lebo vedľa vychytených profesií, kde sa toto spojenie aplikuje, je väčšina takých, kde sa neaplikuje – sotvako by použil spojenie **popredná hajzelbabka** (genderbojovníčky by tu mohli postulovať **hajzeldedka**). No ani **popredná upratovačka** či **predavačka**... Slovom, **poprednosť** je exkluzívna, podobne ako **žena-prezidentka** či **žena-spisovateľka**, ktorým tiež chýba analógia v podobe **žena-upratovačka**.

Za socializmu bývali samozrejme aj poprední zvérači alebo majstri kelne, to však divoký kapitalizmus zmietol zo stola a ani akokoľvek zhumanizovaný to asi neprivedie k novému rozkvetu. Bolo by to proti jeho prírode.

Vráťme sa však k našim dvojiciam, ktoré môžu fungovať aj naopak – máme **predbežné opatrenie**, ale nič **zábežné**, a máme **záclonu**, ale zas nie **predclonu**, **predizbu**, ale nie **záizbu**, **zákopy**, ale nie **predkopy**, **predpoklad**, ale nie **zápoklad**, **predpotopný**, ale nie **zápotopný** (a keď si Albert Marenčin uvzal, že vyjadří práve toto, uchýlil sa k **postpotopnosti**). Takto môžeme pokračovať do aleluja – **predsudok**, **predstih**... A zrazu naďabíme na dvojice, ktoré majú každý člen svoj obsah, ale neznamenajú opak toho druhého. **Preddavok** aj **závdavok** vyjadrujú to isté, **predstierať** a **zastierať**, **predložka** a **záložka** si žijú každé svojím životom, nie sú však antonymá. Potom sa v tom, človeče, vyznaj.

Nevážené čitateľstvo, tu je váha, nech sa páči odvážiť, bude z vás vážené čitateľstvo. A ak vás táto moja produkcia **tvrdo** uspí, buďte radi – **mätko** ešte nik nespál, hoci **na mätkom** sa spí celkom dobre, najmä keď ste **namätko**. Niet však dôkazu, že by **mätkohlavci** spávali lepšie než tvrdohlavci, no napriek neexistencii **mätkohlavcov** je bežné, že niekomu **mätkne mozog**.

Pri každom útoku či havárii sa hľadá, kto je za ne zodpovedný. Nikdy sa nehľadá, kto je za ne **nezodpovedný**. Zodpovedne vyhlasujem, že za tento útok na váš intelekt beriem na seba plnú nezodpovednosť, hoci mi pri tom behajú po chrbte **teplomriavky**.

Pavel Branko

O TAKZVANEJ IDENTITE

1.

Idem po ulici, teda existujem anonymne a anonymita vchádza aj do mňa: som Nieкто.

Akoby sa aritmetické číslo premenilo na algebraické.

Za niekoho možno dosadiť určitého. Toto nie je Nieкто, toto som ja.

Byť len neúplným uspokojuje. Ľudia sa radi, hoci len epizodicky, prevteľujú. Nerád by som bol somárom alebo hmyzom natrvalo, ale rád by som bol somárom alebo hmyzom na hodinu.

A občas mi je príjemne ako Niekomu: cítim, že si môžem vybrať (epizodickú) existenciu: vymyslím si ju.

Opustím prvú osobu: na hodinu som On.

Napríklad vymyslím si príbeh o úradníkovi, ktorý sa priženil do rodiny bohatého mlynára. Chudobný zať veľa vytrpel. Ale prišiel rok 1948 a z bohatého mlynára bol triedny nepriateľ, jeho zať vstúpil do komunistickej strany, z veľkého bol malý, z malého veľký. Zať sa mohol svokrovi pomstiť, ale nepomstil sa. Nie všetci komunisti boli negatívne postavy v ľudskej komédii. Ale mlynár nechápal zaťovu veľkorysosť. Nenávidel ho ako „boľševickú sviňu“.

Bol som On: dokonca dvojité: mlynár aj zať.

Po úspešnom prevtelení, (dokonca som ho opísal), vrátil som sa do prvej osoby.

2.

Prevteľovanie je zábavné, trvalý pobyt v sebe ma nudí. Môj prechodný pobyt je veselý, keď On je náhodný produkt.

Napríklad „tu a teraz“ sa vo mne rozvlnil nepokoj: prečo?: spontánne: ako keď sa na hlavine zjavia malé neposlušné nerovnosti a mesiac, doteraz okrúhly, premení sa na zmätk svetielok.

Aj zmätk svetielok je obraz mesiaca.

Prevteľujem sa. „Toto sú pomery,“ rozhorčuje sa pán doktor, „to sú pomery!“ Ponáhľa sa, lebo o pol hodiny má sedieť vo svojej pracovni v múzeu. Je herpetológ. Málokto vie, čo robí herpetológ, keď „pracuje“. Doraňajkoval, obúva sa. Pretrhla sa šnúrka ľavej topánky, pán doktor zúri. „To sú pomery!“ Pred chvíľou počúval rozhlasové správy a teraz, zúrivy, si myslí, že aj za roztrhnutú šnúрку zodpovedá vláda. Ukáže sa, že dlhší fragment šnúrky nahradí celú šnúрку. Pán doktor odhodí bezcenný krátky fragment do záchodovej misy a spláchne ho: chce ho potrestať. „To je svinstvo,“ hovorí, keď odchádza z bytu, hoci nevie, čo je svinstvo. V pracovni bude pokoj. Utrápeného človeka zachráni herpetológia.

Bolo mi veselo. Pán doktor je starý pán, ľahko a rád sa rozčuluje.

Ja musím svoju hnevivosť skrývať, aby ma neobvinili, že mám sklerózu.

Posielam pána doktora, odkiaľ prišiel: do pralesa svojej duše.

3.

On si myslí, že oceňuje samotu, a naozaj ju oceňuje a potrebuje ju, aby mohol sústreďovať a cibriť svoje myšlienky, teda to, čo označuje ako myšlienky. Ak nemá dostatok samoty, cíti sa ako fajčiar, ktorý nemá pri sebe cigarety. Ale: vychutnáva samotu, keď vie, že v susednej izbe sedí Ona, číta a očividne vychutnáva svoju samotu. Dve samoty rastú na vzájomnosti. Keď Ona odcestuje, napríklad do Argentíny ako turistka, On je ako psík, keď ho vyženie za dvere bezcitní páni. Ba stačí, aby Ona odišla na hodinu, do supermarketu nakúpiť žemle a jogurt, a On nesústredený a bezradný zamení samotu za opustenosť. Myšlienky sa roztekajú na mazľavú hmotu.

Samota teda potrebuje špeciálne podmienky ako chúlolistivá rastlina. Stačí malá nepravidelnosť, aby degenerovala..

On, Kto je On?

Usilujem sa predstaviť si ho. Snažím sa predstaviť si ľudí, ktorých som nevidel, napríklad Teofila Northa, postavy z Wilderovho textu, Jána Krstiteľa. Kazateľa, Zoju Kozmodemjanskú.

On sa veľmi podobá na Ja. V podobnosti je čosi podvodné.

4.

Podobnosti je na svete oveľa viac ako rozdielnosti. Napríklad ľudia majú so šimpanzmi takmer spoločný genóm. Z malej nepodobnosti, povrchný pozorovateľ by si ju ani nevšimol, urobí sa veľká diferencia. Človek nie je šimpanz, hovorí si On II, kaplán, ktorý ex offio prijíma antropické elitárstvo kresťanov.

On II má ružovú, takmer dievčenskú pleť. Vie sa nežne usmievať ako anjeli na renesančných maľbách.

Ale je zvedavý. V duši má trinástu komnatu, tajný a zakázaný priestor. Z komnaty sa ozývajú nezrozumiteľné zvuky, občas akoby vrčali démoni, inokedy akoby spievali sirény.

On II nevie, čo je v trinástej komnate. Kúpil si Freudovu knihu o základoch psychoanalýzy. Ale čítanie v ňom vyvoláva vinu. Vie si predstaviť šimpanza, ktorý sa beštiálne oddáva rozkošiam. Ale kaplán nie je šimpanz, preboha, nie je šimpanz. On II stojí pred zrkadlom a pozoruje svoju ružovú, takmer dievčenskú tvár.

On II mi je cudzí, ba cudzejší ako šimpanz. Byť šimpanzom môže byť občas príťažlivé. A predsa: pokusne som On II. Cítim ľahký odpor, ako keď sa mám dotknúť neznámeho chrobáka.

5.

Sú príbehy, obrazy udalostí alebo procesov, ktoré sú plánovitými podobenstvami. Príkladné sú Ježišove.

Sú príbehy, ktoré sú podobenstvami, lebo ich potrebujeme interpretovať ako podobenstvá. Opytujeme sa: Načo by bol Kafka napísal Proces, keby nebol podobenstvom? Keby nebol, bol by len kuriozitou.

Moje dve hypotézy sú: každý príbeh môžeme interpretovať ako podobenstvo, má teda akýsi symbolický vektor, (to je všeobecná hypotéza), a moje prevetovanie je hľadanie možných podobenstiev.

Občas podobenskosť príbehu neviem vyjadriť explicitne, ale cítim ju, ako cítime význam sna, hoci nevieme, čo znamená.

Martinu zrazil bicyklista, keď kráčal po chodníku.

Chlapčisko asi šestnásťročné zavadilo svojim bicyklom do tridsaťpäťročnej Martiny. Spadla, udrela si lakeť a roztrhla sa jej pančucha.

Chlapčisko sa neospravedlnilo, nepomohlo Martine vstať a zmizlo v uličnom ruchu. Martina prežila nie úraz, ale urážku. „Taký hnusný smrad,“ rozprávala, „neslušný darebák.“ O nehode rozprávala vášnivo a veľakrát, niekoľkým ľuďom, napríklad mame, aj viackrát. Nemohla sa svojim rozprávaním nasýtiť. Rozprávala asi dva týždne.

Prečo som sa prevtelil do Martiny? Prečo som si vymyslel práve tento príbeh?

6.

Obyvám prvú osobu ako slimák ulitu. V prvej osobe je dostatok miesta, čím sa líši od ulít a lastúr mäkkýšov.

A predsa väčšina obyvateľov svojich „ja“ prostredie, hoci koextenzívne so svetom, ako si myslievame vo chvíľach sebavedomia a sebachvály, nestačí. Uzavretosť v prvej osobe frustruje.

Prečo rád kľebetím a rád čítam príbehy o osobách, ktoré sú tretími osobami? Aby som ich spoznal, hovoria naivní, poháňa ma túžba po poznaní. Nie. Chcem nie spoznať iné, chcem byť iné. Takzvané spoznávanie je zriekanie sa prvej osoby v prospech tretej.

Filozof sa opýtal, čo sa opytujeme všetci a od nepamäti: aká je „byť netopierom“? Aké je byť bocianom, somárom? Ako sa havranie? Byť iným, inieť je cesta z prvej osoby: úbohá, lebo zhavranený úbožiak, by bol v prvej osobe havrana, skamenený mních kameň a dosť.

Patológia, groteska fyziológie, vymyslela smiešnu „alternujúcu osobnosť“. Pán Jekyll nie je spása pána Hyda.

Frustrácia prvou osobou je kliatba ľudskosti: aha: azda dno dedičného hriechu Adamových detí.

7.

Predstavujem si. Človek, (Nieкто: nevidíme podrobnosti jeho tváre, nepoznáme ho, neusilujeme sa spoznať ho), namáhavo sa štvorá na vežu. Nie je mladý a výstup nahor je už nad jeho možnosti, ale človek občas skúša urobiť niečo nad svoje možnosti.

Veža je vysoká, ale náš Nieкто je hore. Rozhliada sa, lebo výhľad má byť jedinečne krásny podľa turistických príručiek. Ale príručkám netreba veriť. Je po prvé ľahká hmľa, ktorá zakrýva podrobnosti, po druhé výhľad je ako výhľad z hociktorej veže: „jedinečnosť“ je otázna.

Nieкто sa nesústredene zaoberá výhľadom, ale o to nejde. Prekračuje zábradlie vyhladky a skáče. Voľný pád trvá, hm, štyri sekundy, päť sekúnd. Veľa? Málo? Predstavujem si. Prevteľujem sa do niekoho. Ale úspešnosť mojej operácie je úbohá. Trvá voľný pád dlho alebo krátko? Podľa Zenonovho výkladu štyri alebo päť sekúnd je „nekonečne“ veľa. Hoci v prvom svete, Newtonovom, padám krátko, v druhom, Zenonovom, padám večne. O čom premýšľam, kým padám? Ľutujem nenávratné rozhodnutie? Je pri voľnom páde pocit slobody, ekstatický pocit nezávislosti?

Som spokojný. Všetky experimenty sú vratné. Keď odídem z laboratória, posedím si vo svojom obľúbenom kresle vo svojej pracovni.

Čo dodať k haiku?

Je to plachý vták,
veď sotva znesie jedno
ľahké tlesknutie.

Predplaťte si slovenský literárny časopis
r o m b o i d
na rok **2 0 0 8 !**

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.

Môžete začať už od tohoto čísla!

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.

Cena jedného čísla do zahraničia je 5 Euro.