

**myslím si, že...**

Ivan Štrpka ■ 2

Jozef **MIHALKOVIČ**: Modranské pozdravenie (báseň) ■ 3**konfrontácie** Martin **SOLOTRUK**: Planktón gravitácieVeronika **RÁCZOVÁ**: Nič, len epizóda s bublinou ■ 4Ľubica **SOMOLAYOVÁ**: Transfigurácie krdľov, flashové zrkadlenia ■ 4Peter **REPKA**: Z denníkových záznamov ■ 8Štefan **JUSKO**: Nietzsche a jazyk metafory (esej) ■ 12**t m a v á k o m o r a**Milan **RÚFUS**: Básnik sám doma so svojou poéziou ■ 17Rozhovor Júliusa **VANOVIČA** s Milanom **RÚFUSOM** ■ 25Zbigniew **MACHEJ**: Hlboký vietor a iné básne ■ 29**1 + 1 = 3**Peter **MICHÁLOVIČ**: Varovanie bez pátosu ■ 33Juraj **MOJŽIŠ**: Obete varujú ■ 36Miroslav **BRŮCK**: V znamení mesta (poviedky) ■ 39**pan(o)ptikum** Vladislava **GÁLISA** ■ 43Ivan **ČICMANEC**: Hudba ako indikátor slobody ■ 45**voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: 0 čertoch - diabloch, menovite o *Kvetinovom vampírovi a sukubovi*

Karola Barona ■ 52

Návraty do strateného časuIvan **KADLEČÍK**: Dokumenty doby ■ 62Ján **ZAMBOR**: Tisíckrát dopichaná ihličím... ■ 75**recenzie**Valér **MIKULA**: Jadro bez slohu (Máriu Kopcsay: Mystifikátor) ■ 78Ján **ZAMBOR**: Tretí slovenský Eminescu (Mihai Eminescu: Kridla z vosku) ■ 79Derek **REBRO**: Pancier, ktorý dýcha (Tomasz Rózycki: Protivietor) ■ 82**cooltúra**Máriu **KOPCSAY**: Neohľadupnosť - individuálna aj geopolitická ■ 85Veronika **ŠIKULOVÁ**: Dujba ■ 86**úklady jazyka alebo slovgličtina**Pavel **BRANKO**: Dívajúc sa z okna, krava ho kopla ■ 89Ivan **Žucha**: Zo zošitov ■ 93jedno haiku • Ivan **KADLEČÍK** ■ 96

Kresba na obálke: Jaroslav Štuller

najzhubnejšia zo všetkých dnešných kríz je pre nás kríza vnímavosti – chronická kríza aktívneho vedomého prijímania, pochybovania a odmietania. Kultúrna kríza výberu a percepcie, ktoré kolísavo vedú k významom a napokon aj k hodnotám.

Myslím si, že naša živá kultúra – aj tento časopis – je priestorom na vytváranie a predkladanie rôznych vnímavosťou podložených úsudkov.

Myslím si, že na našej pôde a v našej veci úsudok nemá nič spoločné s rozsudkom. Napokon, kde je tu sudca a kde je pečať? (Proti nám odjakživa vytrvalo stojí strata citlivosti na život, holá moc manipulácie a bezmyšlienkovitá tuposť.)

„Tomu, komu sa brada nechveje, o nič nebeží,“ podotýka na ľudsko-božskom mieste svojich úvah Simone Weilová. Pri živej reči sa brada chveje. O čo nám teda beží – to je nevyhnutná otázka aj možná odpoveď.

Písanie o písaní vlastne svoje miesto v rozhovore medzi nami neustále hľadá. Kritický komentár k básni sa napĺňa a dovŕšuje len vtedy, keď celkom mizne v jej afirmácii, hovorí Maurice Blanchot „samotný význam jeho naplnenia pôsobí tak, že mizne súčasne s tým, ako sa uskutočňuje.“ A neplatí to vlastne aj o básni samej?

„Úsudky o poézii majú väčšiu hodnotu ako poézia sama,“ prekvapujúco hlása básnik Lautréamont. A Blanchot k tomu dodáva, že to je vlastne „chvála jasu“ a „priorita celkom valéryovská, ktorá je pripísaná krajnej uvedomelosti v básnictve a básnickému vedomiu.“

Povedzme, že najjasnejšou intenzitou tohoto vedomia súvislostí môže byť otvorené vytváranie bezprostredne spoluprežívateľného významu. Vôbec nie iba číry obraz a číra interpretácia.

Čo sa tu teda chveje, čo tu mizne a čo tu ďalej máme? Čo má svoj vlastný zmysel? A čo tu dýcha s nami? Báseň je možná – slovo platí. Význam sa koná spolu s nami.

Vedomie našej veci trvá vnímavými úsudkami.

IVAN ŠTRPKA

Modranské pozdravenie (Pamiatke Milana Rúfusa)

*Milan, ach,
viem, nemal si to také ľahké.
A sám si to také
ani nechcel.
Prišiel si povedať pár vecí.
Ale ako veľmi naozaj.
Pre všetkých, čo sa tu
dovrávajú твоjím jazykom,
Boh ťa opatruj, Milan, kde si.
A chceme, aby si vedel,
že sa budeme modliť
a menej hrešiť
na tomto svete.
V tvojom mene.*

Transfigurácie krídlov, flashové zrkadenia

Lubica SOMOLAYOVÁ

Nič, len epizóda s bublinou

Veronika RÁCOVÁ

Martin Solotruk vo svojej tretej knihe završuje mnohé tendencie, prítomné v jeho poézii už od debutu a dovádza ich nielen do dôsledkov, ale aj do krajnosti. Už v debute *Tiché vojny* (1997) bola prítomná enormná koncentrácia na detaily, ako aj zmysel pre dôsledné rozlišovanie jemných abstraktných nuáns. Solotruk si vystaval svet ako ihrisko rozmanitostí, pričom vnímanie každej z nich pomaly a dôkladne rozkladal na pôvodné zložky, sekvencie. Analyzoval, pluralizoval, ozmysleňoval: mnohosť jeho tvorivých zásahov rástla exponenciálnym radom. Medzi vzniknutými recepčnými fragmentmi už vtedy pulzoval len veľmi krehký potenciálny vzťah, často na prahu vnímateľnosti. Opieral sa o predstavu jednoty a vzájomnej prepojenosti všetkých javov, ktorých miera zásadnosti sa v Solotrukovej poézii postupne ešte zvyšovala. Vnútorne dynamickú podstatu sveta sa autor pokúsil zachytiť aj vo svojej druhej básnickej knihe *Mletie* (2001). Pohyb vo veľkých vlnách si vyžiadaval priestor rozsiahlejšieho žánru – pásma. Priestorová veľkorysosť, ba dokonca márnivosť, sa ukázali ako nevyhnutné pre realizáciu rozptýleného subjektu, podliehajúceho difúzii. Čriepky mestských banalít a ich reflexia v synchrónnom toku viacerých prúdov vytvárajú pôsobivý efekt polyfónie. Rôznorodosťou motívov a línii sa stavia proti linearite a na ploche poémy napokon ich rozomletím na najjemnejšie elementy sa dosahuje ich vnímanie v podobe kompaktného organizmu.

V tretej Solotrukovej knihe pozorujeme ďalšie rozvinutie všetkých spomenutých tendencií. S dramatickým zvratom v jeho básnickom vývine teda na ploche tejto knihy počítať nemožno. Zároveň však práve túto knihu možno vnímať ako zavŕšenie akéhosi pomyselného experimentálneho obdobia, resp. tendencie k radikálnemu experimentovaniu nielen s formou a obsahom, ale aj so samotným poslaním básne.

Plaktón gravitácie je básnická skladba segmentovaná na desať častí, resp. spevov. Podobne ako v skladbe *Mletie* sa poslanstvo čitateľovi nepredkladá v definitívnej, hotovej podobe, ale akcent sa

Martin Solotruk sa básnicky po prvýkrát predstavil v roku 1997 debutom *Tiché vojny* za ktorým nasledovala kniha *Mletie* (2001) a jeho najnovšími zbierkami sú *Planktón gravitácie* a *Lovestory: Agens & Paciens* (2007).

Solotrukovova záľuba v širšie koncipovaných útvaroch sa naplno prejavila už v autorovej prvej zbierke, ktorú tvorili zväčša rozsiahlejšie básne, nechal ju vyznieť i v knihe *Mletie*, pozostávajúcej z jednej dlhej skladby a stretáme sa s ňou i v *Planktóne gravitácie*, členenom do desiatich väčších celkov. Rozvíjanie textu do šírky dáva autorovi možnosť väčšej vnútornej dynamiky napísaného, umožňuje mu pohrávať sa s významami, vytvárať nové spojenia, hľadať neošúchané rozmery, uvedomovať si vlastné obmedzenia. Predstavuje však i riziko, že prestane mať text pod kontrolou, že sa mu rozbujať natoľko, až jednotlivé významy nebude možné vzájomne pospájať a báseň sa stane len neprehľadnou skrumážou (cudzích) slov.

Niečo také sa Solotrukovi prihodilo práve v zbierke *Planktón gravitácie*, plnej detailných narážok na strety vnútorných a vonkajších svetov. V tejto abstraktnej poézii plnej nejednoznačnosti a množstva ťažko uchopiteľných významov bez jasného významotvorného centra sa dá vystopovať azda len univerzálne úsilie postihnúť človeka, avšak s vedomím, že je to vždy iba výsek a pohľad môže byť zredukovaný jedine na „periférne videnie“ (s. 20), teda že každá snaha o úplnosť je aj tak vždy iba čiastková.

Zložitú percepciu podporuje i fakt, že centrum básní môže byť kdekoľvek, je pohyblivé, podlieha neustálej zmene, a preto čitateľovi neodvratne uniká. Kód, akým by sa dalo k Solotrukovým textom priblížiť, je ťažko dešifrovateľný a spomenutá pohyblivosť, v ktorej sa stráca jasnejšie vymedzenie predmetu opísaného, robí jeho poéziu ešte neuchopiteľnejšou ako v predchádzajúcich zbierkach. Navyše autorova snaha popierať a redefinovať nie je vždy presvedčivá a pochopiteľná, medzi synapsiami významov prichádza ku skratom; zriedkavo vytvárajú čosi nové, väčšinou totiž prichádza k absolútnemu znefunkčneniu systému. Rozvíjané myšlienky tak strácajú nadväznosť, nedávajú hlbší zmy-

kladie na procesualnosť poznávania, postupné obkľučovania významu. Extrémne difúzny subjekt je štylizovaný ako globálne vedomie sveta, všetkých jeho jednotlivostí. Moment rozptylu sa stáva ústredným konštitučným princípom: Vo fluidnom prostredí nenachádzame žiadnu individualitu, žiadne pevné hranice či identity, ale kĺzavé posuny. Podobne absentuje presné vymedzenie tvaru, krehké obrysy sa v čase a priestore neustále menia, tak ako sa ustavične mení ich okolie. Túto schopnosť najlepšie vystihuje metafora roja alebo krdľa, ktorej význam vzniká z mnohosti. *Planktón gravitácie* už svojím názvom odkazuje hneď na niekoľko naznačených súvislostí. Ustavične sa pretvárajúce oblaky mikroskopických organizmov vznášajúcich sa vo vodnom či vzdušnom prostredí (či dokonca prebývajúcich v snehu a ľade) môžu byť metaforou neuchopiteľnej premenlivosti vedomia v jeho rozmanitých stavoch, gravitáciou dostredivo usmerňovaných k (individualite) subjektu, ako aj symbolom štedrosti, zabezpečujúcich pohostinnosť nekonečných priestorov.

Ak by sme sa za každú cenu pokúšali vyjadriť, čo je témou Solotrukovho *Planktónu gravitácie*, pravdepodobne najvýstižnejšie by bolo použiť lexému vedomie, procesy vo vedomí, resp. jeho neurčitá identita („atómový oblak vedomia“ – s. 21). Mentálny priestor je podľa kognitívnych neuroológov väčší, než si ľudská myseľ dokáže predstaviť. Každá zo stovky miliárd buniek mozgu nadväzuje v každom zlomku sekundy tisíce spojení. Sila a povaha týchto spojení sa mení každým použitím, a preto sa každé ľudské vedomie môže dostať do väčšieho počtu rôznych stavov, než je vo vesmíre elementárnych častíc.

Solotrukov text sa pokúša simulovať práve takúto mentálnu dynamiku. Uvedeným postupom sa kreuje decentrovaná realita (Natoli), v ktorej sa v hierarchickej neusporiadanej existencii stretávajú rozmanité interpretácie sveta, rozmanité výpovede o tom istom. Solotrukov svet rozložený na mikroskopické entity je založený na ich simultánnom vypovedávaní často o identických situáciách či procesoch. Ako výstavbový princíp skladby sa preto uplatňuje zrkadlenie a echo. Jednotlivé výpovede z rôznych uhlov pohľadu a rôznych dimenzií medzi sebou niekedy interagujú, inokedy len jednoducho existujú simultánne vedľa seba.

Výsledkom tejto multifokality je efekt polyfónie, mnohohlasu. Solotruk nevyhlasuje: Dajte mi jeden pevný bod... Lyrické vedomie predvádza, že mohutný samohybný proces sa dá spustiť z ktoréhokoľvek bodu: „*Takto málo stačí, / aby sa veci zbehli akokoľvek / podľa prudko vyvrátených kriviek*“ (s. 93). Lyrický prúd je pritom vlastne systémom množstva samostatných prúdov samohybne sa valiacych mentálnym priestorom. Príznačná je i ontológia popierajúca zákon zachovania energie, svet vzniká z prázdna a energia sa reprodukuje sama zo seba

sel a rozrušovanie zaužívaných konotácií, paradigiem neprináša vždy želané posuny, skôr pôsobí nezmyselne. Preto nie vždy u Solotruka platí, že v „rozklade starej architektúry / sa (...) rozvíjajú disonantné harmónie / nových polí, polypolí“ (s. 106).

Básne sú umŕtvované, zvečňované i jazykom, akým Solotruk píše. Je to jazyk vedy, v ktorom majú hlavné zastúpenie technické výrazy a termíny. Tým z toho vychádza akási abstraktná „technopoézia“ predstierajúca erudovanosť, ktorej ale tak, ako technike, chýba hĺbka, autenticita, zostáva iba redukcia na povrch, strácajúci schopnosť pociťovať; je chladná, nemáme k nej žiaden vzťah a nevieme zaujať jasný postoj. I to je dôvod, prečo z nej v čitateľovi zostáva iba čosi ako epizóda s bublinou, na ktorej autor dáva najavo svoje elitárstvo, intelektuálnu vybavenosť a nedostupnosť: „Vlasy sa spontánne vzdávajú dupkom / pred nuansovanosťou vlastnej výpovede / podľa minera- / logického kľúča,

(„Z prázdna zašumí / životodarný muš / čas od seba – s. 7; „Pulzujúca kvapka / živá a hmýriaca sa vlastnou viskozitou“ – s. 147).

Solotruk skúma procesy a stavy pamäte, jazyka a predovšetkým vedomia, pričom všetky sú založené na abstrakcii. Situácie a momenty materiálovo dotované každodennosťou podliehajú abstrahovaniu, realizuje sa proces zovšeobecňovania prostredníctvom redukcie informácie alebo selekcie atribútov pozorovaného fenoménu. Jednou z básnických metód sa stáva aj reifikácia: Čitateľovi sú predostierané závery, ktoré vyplývajú z narábania s abstrakciou, akoby to bol reálny predmet, konkrétny objekt. Autor nezobrazuje, neimituje poznávaný fenomén, ale odvodzuje. Abstrakcia sa však neredukuje len na abstraktné myslenie v zmysle logických racionálnych operácií, Solotruk vo väčšej miere než princípy špekulatívnej logiky aplikuje aj abstraktné cítenie, vnímanie, intuíciu...

Solotrukovo lyrické vedomie stavy súcna exponenciálne graduje, intenzívne ešte viac intenzifikuje („z exponenciálne gradovanej kondenzujúcej koncentrácie“ – s. 10). Jeho základným atribútom je predovšetkým intenzívna dynamika, vnútorný nepokoj a úporná snaha postihnúť čo najviac (ako príklad môžeme uviesť metaforu „živého striebra“ (s. 10) či celú sekvenciu: „naháňame sa medzi echami / najhlbších, prvotných vdychov / robíme kriek pre nič, vymýšľame / koľko len znesie voda / aby sme nakoniec skončili v úzkych“ (s. 18).

Lyrické vedomie pod vplyvom horor vacui zaplňa celý priestor detailne špecifikovanými abstrakciami, a zároveň prostredníctvom týchto abstrakcií poskytuje možnosť individuálnej konkretizácii. Prejavuje istý sklon k extrémom: nadnesenosť strieda sarkazmus, implóziu nasleduje explózia motívov.

Predpokladom tohto horúčkovitého konania však musí byť dostatočne (až redundantne) vyvinutá schopnosť precízne vnímať nepatrné detaily. Podobné nadanie sa objavuje v Borgesovej poviedke *Funesova pamäť*, kde sa prežívanie postavy utápa v záplave detailov, ktoré mu fakticky znemožňujú viesť plnohodnotný život: „Jedným letným pohľadom vnímam ja alebo tie tri poháre vína na stole; Funes vníma každú bobuľu, ktorá bola do vína vylisovaná, a všetky stonky a úponky viniča... Funes mohol neustále vnímať tichý postup rozpadu, zubného kazu, únavy.“ So Solotrukovou skladbou tento text nespájajú len použité vinohradnícka motivika, zvýšená citlivosť či až obsesia voči detailom, ale vďaka takémuto porovnávaciemu základu sa zreteľnejšie odhaľuje základný postoj, resp. axiologický aspekt lyrického vedomia. „Plnosť býva v postmodernom duchu prezentovaná ako negatívna, vedúca k paralýze, šialenstvu či smrti“ (Evelyn Fishburn). Solotrukovo poňatie plnosti však s týmto aspektom tzv. „postmoderného ducha“ polemizuje. Absentuje akákoľvek radikálna skepsa vedúca k nihilizmu, práve naopak, Solotrukova plnosť je plnosťou extatika opojeného prílivom štedrosti, prívetivosti a vrúcnosti

/ ktorý len čaká / na svojho forezného čitateľa.“ (s. 119), ale zároveň i egocentrizmus a uzavretosť, pretože zabúda, že vplávaním jeho knihy do vôd distribúcie už nepatrí výlučne jemu.

Práve preto sa nebudem tváriť, ako Solotrukovej novej knihe rozumiem. Nie, nerozumiem jej ani slovo, hoci väčšina z nich mi je známa. Pri jej čítaní som totiž nezažila absolútne nič, žiaden pocit (azda len, že je to nuda na uzívanie), žiadne obdivné pohmknutie nad autorovým schizofrenickým zápasom s vlastnou ambivalentnosťou. Solotrukovi ako autorovi sa nepodarilo prebrať ma z môjho „hodokvasného, no tristného / somnabulizmu.“ (s. 21) a ani jeho gradovanie „nanokorporeality, / hmlovinovej aureoly kvarkového prachu“ (s. 129) so mnou nespravilo nič. Nič, nič. Možno však bolo autorovým cieľom vyvolať čitateľské znečitlivenie. Ak áno, potom sa mu ho podarilo naplniť. Ale možno to bude len tým, že nie som správnym forezným čitateľom.

sveta. Všetky jednotlivosti majú účasť na priam zenovom univerzálnom vedomí („Ako za prílivu / ktorý nám dáva / prežívať spoločne“ – s. 159) a ich poslednou argumentačnou inštanciou je vyššia inteligencia, stojaca za dokonalosťou dômyselného systému. V tomto zmysle možno *Planktón gravitácie* považovať za prejav idealizmu, (re)formujúceho podobu sveta podľa seba, svojej predstavy.

Excesívny prúd reči môže vyvolať dojem mnohovravnosti. Výpravny výber slov sa však nevyužíva na maskovanie prázdneho posolstva. Veľmi ľahko by sa v podobných prípadoch mohlo siahnúť po pojmoch ako verbalizmus, najmä pokiaľ ide o vysoko abstraktnú výpoveď, obsahujúcu len málo konkrétneho jazyka. Problémom pri takomto vyjadrovaní, a to bez ohľadu na jeho motivovanosť a funkčnosť, je skutočnosť, že abstraktný jazyk je ťažko vizualizovateľný, a práve preto môže vyvolať dojem, že nenesie žiaden význam. Postmoderný nonsense tohto typu bol sebaironicky nazvaný ako pomobabble (postmodern babble). Sám autor na niekoľkých miestach ponúka indície na čítanie v intenciách miernej sebaironie, poukazujú na to spojenia ako „bľabotavé bublanie“ (s. 8) alebo „molekulárny spleť“ (s. 14). Práve tento problém nás pri čítaní Solotrukovej skladby privádza k veľmi krehkej hranici medzi dominantou funkčnosťou, motivovanosťou, odôvodnenosťou voči idey či konceptu a medzi výpravnosťou, nákladnosťou a zároveň únosnosťou prostriedkov, ktoré boli na dosiahnutie cieľa zvolené. Nemožno však celkom jednoznačne tvrdiť, že by sa autor nezaujímal o svojho budúceho čitateľa, že by si ho neprojektovoval. Uvedomuje si, že tento text s mimoriadne rozptýlenou lexikou zahŕňajúcou odborné termíny z proveniencie fyziky, matematiky, biológie, chémie, ale aj z oblasti umenovedy a s mimoriadne komplikovanými syntaktickými konštrukciami, si vyžaduje veľmi špecifického skúseného čitateľa. Sám ho nazýva „forezným čitateľom“ (s. 119), schopným absolútnej ostrážitosti na obrovskej ploche skladby, a to až takej, aby mu neunikla žiadna dôkazná skutočnosť.

Lyrické vedomie akoby uskutočňovalo experiment skúmajúci únosnosť jazyka a jeho pôsobenia. Ak vysloví všetky tvrdenia a všetky ich možné kombinácie, musí zákonite vysloviť aj formulku odhaľujúcu tajomstvo, musí povedať (aj) pravdu.

Z denníkových záznamov

Denníky 1964
Záznamník, jar 1964

Január

Dočítal som Camusovho Cudzinca. Nesúhlasím, ale je to krásne. Knihy v hrudi.

Sú takí, krorým nestačí byť dobrými, chcú výborní, aj mňa to pokúšalo.

Uprostred ihriska čierny fľak, havran so zmrnutým pohľadom ako kus suchého dreva.

V iskrivom snehu písmo Daniela. Milujem Ťa, pripísal som prstom v mraze i keď neviem kto je Daniela. Po behu a sprche ako znovuzrodený.

Bláznivý deň, študovňa, s Vikym Eichlerom, Berti Bendem, Paľom. Skúška z deskriptívy, bod, priamka, plocha, základné prvky slobodného priestoru, potom Mladá tvorba, Ivanovi som dal prečítať Umierať sa chodí do vrchov, plávanie v Gröslingu, večer rozhovor s Ankou, majsterkou Európy v behu na 400 m pre Šport.

V diétke sme ako športovci mali V, výživnú stravu, zhaslo svetlo, priniesli sviece a bolo to ako na Štedrý večer.

„Bezpochyby ste talentovaný.“

Ako málo to znamená byť talentovaným!

J. B. povedal: Nemám rád tento mesiac.

V tomto mesiaci som sa narodil. Za tmy vstávaš, chladná pec, ľadové kvety na oknách.

Asistent mal dozor, aby sme neodpisovali, ale čo sa dá v matematike odpísať? Cítil som sa zamknutý, v noci sa mi sníval nevysvetliteľný vzorec, čo viem o matematickej inukcii? Chcel som utiecť, musel som na záchod, bolo mi jedno ako skúška dopadne. Asistent vstal: Je tu zima, zbehnite si dolu po kabáty. Krátko na to mám podpis profesorky v indexe.

Na ulici si pískam, zo stromov padajú kusy ľadu.

Podstata zlého: bezúčelnosť, slabá vôľa, umiernenosť, utkvelé predstavy. V pokore sa nájstť.

Všetkými ulicami Kristus s krížom

Ukrižujú ho

Štrnásťročne nepískajte na prstoch

keď ho vidíte

Tisíce Kristov sa vlečie námestím

*Dievčatá,
skutočne ste nemuseli.*

Po skúške z politickej ekonómie:

„Pracovná sila za socializmu oslobodila človeka od tovaru.“

Znásilňujú človeka, rušičky rušia vysielace, platia ľudí, aby továreň na poruchy nemala porúch. Jezdme, pime.

Mínus desať stupňov, plus dvadsať rokov. Mladým si pokiaľ ťa to neunavuje.

Načo si vymýšľať manifesty, stačí byť dobrým, i bez manifestov. Inak som falošným hráčom.

Prišiel Buzássy, manifest nevyjde. Je teda správny! (28. 1. 64)

V Rusku stál starec vo vlaku, ponúkli mu, aby si sadol. „Ďakujem, už budem vystupovať,“ a stál v chodbičke ešte dva dni. Iný starček vyrezal v Rusku portrét Lenina do zrnka maku.

Na soľnom jazere v Amerike je dráha dvadsať kilometrov široká. Rekordérovi v aute Spirit of Amerika rádiom oznámili, aby vypol motor, už je za cieľom.

Poštár priniesol knihu Dúfam, že nevyrušujem, Eva.

Dúfam, že nevyrušujem, smiešne.

Pred deskriptívou som s Ivanom na papieri putoval do hôr, kam pôjdem po matematike?

Sneží. Archimedes, keď objavil ŠTVOREC NAD PREPONOU ROVNÁ SA SÚČTU ŠTVORCOV NAD ODVESNAMI, obetoval sto kráv. Vzorec zostal, kde sú kravy?

Hela robila na kojeneckom, kojenci vreštili.

Videl som majiteľov nabúraných áut, ktorí si nadávali každý inou rečou, jeden Maďar, druhý Rakúšan, policajt s nimi hovoril po slovensky.

Marita sa pýta Tonča: Už si čatár?

Ovsenná kaša na raňajky posilní, povedala mama pred skúškou.

Lepšie boli jej ovsenné palacinky.

Rozdali nám otázky, potešujúce bolo, v škole kúrili.

Na ulici hrajú chlapani hokej, takí ako sme my boli, mokrí a špinaví.

S Milanom Kubišom sme sedeli pri sviečke a španielskom červenom, muzikant, žurnalista atletický fanatik a priateľ, ktorý prekladal moje články do Uj szó, spolu sme vybehli z Lomnice na Skalnaté pleso skôr ako v to dúfali redaktori Športu pri debatách s prispievateľmi v Tartrách. Priniesli sme si potvrdenku, aby nám uverili. Šport si vedel spolupracovníkov uctiť. V zámku na Červenom kameni sme sa do noci rozprávali pri kozube, o všetkom možnom, len nie o politike.

S ľocom sa okiadzame výchrami, kto kedy v ktorom meste a spomíname na dievčatá, ktoré sme mali radi, Janu a Helenu.

Napísal som Jane, stretneme sa v Prahe. Bola cesta do Prahy dôležitejšia ako stretnutie s mojou prekážkárkou?

Para na nástupišti. Cestou sme vysmädli a ráno nám v Prahe drkotali zuby. Máme iba flexaretu a aktovku, v ktorej je uterák, ponožky, krajec chleba a štyri básne.

Na Kampe, kde bývajú básnici je ticho. Obuvník otvoril verschat, bolo nám smutno. O hodinu neskôr sa stratilo lietadlo Československých aerolínii.

Osem tridsať. Postaršia čašníčka nám priniesla jablčný mušt a ticho povedala: „Jsem k službám.“

Ocitli sme sa v podkrovnej izbičke, zhovárali sme sa s redaktrom časopisu *Tvář*, ktorej číslo pred pár dňami vyšlo. Chcú, aby sme ich informovali o Bratislave.

Pán doktor Vás očekáva, dozvedeli sme sa od vrátnika Svobodného Slova na Václaváku.

Potešil som sa zo stretnutia s mojim trénerom Mirkom Paráčkom, radil mi behať i písať.

Ivan povedal, že je to sympaťák.

Museli sme na hrad, do Jízdárni na výstavu *Veliké přátelství*, aby nám potvrdili zľavu na vlak.

Na chóre chrámu svätého Víta prespal desaťročný Neruda noc, farebné okná zostali.

Prechádzame ovocným i uholným trhom, Vracali sme sa Spálenou, v malom klenotníctve boli drahokamy usporiadané podľa mesiacov. Únor bol ametyst, fialový, bolo mi z toho zle. Neďaleko pred galériou význačných osobnosti stál muž v montérkách. „Tam je Zeyer, čtli jste? Líbete se mi, pozdravte Tatry a Bratislavu, spomínám.“

Vo Viole sa opäť vracalo vstupné. Táňa, taká istá ako pred dvoma rokmi: Jo, pozdrav Honzu, Bertiho a bráču! Aj Táňu trénoval Paráček.

Inka nekreslí, na vernisáži sa budú vystavovať jej básne. „Inku zdržela vánice, čeká na konečné devatenáctky, ale přijde.“ Prišla, zažiarili jej oči: Osamelí bežci, povedala, jsou to Slováci. Neočakávali sme až tak nadšené prijatie, vyzliekli nás z kabátov a museli sme rozprávať, ale viac rozprávala Inka o manifeste. Pani Oľga (asi žena z Bratislavy vyhnaného redaktora *Práce Vranovského*) navrhla: Tak deme na řízky!

Vo Viole sedel Jiří Osterman na klavíri a recitoval – spieval Ginsbergov *Kadyš*.

Predpoludním sme boli v pražskom ghete a Ivan sa pošmykol.

Resutík vytiahol magnetofón, pripravoval reláciu o Viole, chcel, aby sme hovorili.

Vlak bol opäť nevykúrený, do jediného vozňa, v ktorom sa kúrilo, sme miestenky nedostali.

Po vystúpení v Bratislave som cítil sirouhlík, ten nenávidím.

Žela sa ma spýtala: Peter, ty si básnik?

Čo som mal odpovedať?

Postiť sa možno i nerozprávaním zbytočného.

V Športe sa Dolinský pýtal: „To ste vy písali tie verše?“, aj nestor športovej žurnalistiky Karol Weiss sa prihovril: „Peterko, robíš literatúru? Ja som prežil smrť, znovu som sa narodil.“ Asi infarkt, nemal som odvahu na podrobnosti.

Z najvyššieho poschodia internátu sme púšťali papierové lietadlá, spotrebovali sme všetky Klimanove poznámky z politickej ekonómie.

Fotografoval som železo pod mikroskopom.

Vyšla Mladá tvorba bez manifestu.

Čoskoro budeme behať bosí po tráve.

A ďalšie plány. V člnku po Dunaji popri ostrove kormoránov až k moru sa asi neuskutoční.

Ivan mi požičal dom

Po geologickom živote v maringotkách študentovi Ivanovi Štrpkovi vždy ktosi prenajal dom so záhradou do dočasného užívania. Kto býva dnes na Kolibe? I v tomto Ivan predstihol dobu.

Jeho návrhy o predčasnom dôchodku – *renta by sa mala vyplácať medzi tridsiatkou a štyridsiatkou a potom by sa malo pracovať až do konca* – ale dodnes nik nerozvinul.

Malá Zuzanka Hrivnáková sa od radosti plieskala po líkach až očervenela. Čakala na Ježiška a Ježiško prišiel. Celý večer sa lyžovala a palicami urobila do parkiet diery. Peter Hrivnák o tom rozradostnene rozprával, ale ja som už mal kľúče od Ivanovho domu spolu s radami: *vodu treba nosiť od susedov, pani, ktorá má bláznivu dcéru, ťa pozve večer na televíziu, ale nemusíš* – a Ivan odišiel.

V drevenej záhradnej chatke Na jamách č. 10 bola piecka vhodná i na pálenie textov, ktoré zavádzali. Tým som začal, ale plánovaná samota sa nekonala. Naivný, aký som bol, mnohým som vykecal kam odchádzam. Boli sviatky, jedna návšteva odišla, druhá už klopała. Kúril som, varil, neholil som sa a prvú knihu som nedal dokopy.

Sklamaný z nesamoty zostúpil som do mesta.

Ivan mal i murovaný biely domček s krásne zanedbanou záhradou vo Fialkovom údolí, o tom ale málokto vedel, tam sa Garden party Mladej tvorby nekonali.

V tom čase som cestoval bez *batožiny*.

Ivana som navštevoval iba vtedy, keď býval v domoch. V jeho terajšom malom byte v Petržalke som ešte nebol.

Z pripravovanej knihy *V spätnom zrkadle*

Nietzsche a jazyk metafory

Friedrich Nietzsche venuje pozornosť otázke metafory najmä v *Zrození tragédie z ducha hudby* a v štúdiu *O pravde a lži*, ale nie v morálnom zmysle. Avšak metafору, ako spôsob a tvorivú metódu, používa takmer vo všetkých svojich prácach. A v známej knihe *Tak riekol Zarathustra* dosahuje svoj vrchol.

K problému jazyka metafory, v čase písania *Zrozenia tragédie z ducha hudby*, pristupuje ešte ako filológ. Na genéze rozpadu antického mýtu chce ukázať, že „metafora nie je pre pravého básnika iba rečnickou figúrou, ale predstavuje obraz, ktorý má na mysli namiesto pojmu“ [1; s. 45]. A obraz, ktorý predstavuje nie je predmetným obrazom, nejakou scénou, ale obraz, ktorý vonkajšej scéne dáva celkom iný význam. Nietzsche to uvádza na príklade hudby; hudobný motív scény *pri potoku* nevyjadruje obraz tejto scény, ale nepredmetný obraz jazyka hudby. Pozorujeme, že už vo svojej prvej vydanéj práci naznačuje, že metafora je obraz *prenosu* významu jedného do úplne iného jazyka. Touto pozíciou si uvedomuje, že filologická definícia metafory je principiálne neuspokojivá. Aj z tohto aspektu môžeme porozumieť ako Nietzsche prechádza práve v tomto období z filologických na jasne filozofické pozície.

Od týchto chvíľ už metafora nie je iba obrazné vyjadrenie javu pomocou iného, *znakovo príbuzného javu*, ale niečo viac. Metaforu, vrátane jej rámca, ktorý, napokon, je oným podstatným obrazom, v predmetnej práci nazýva mýtom a jeho povahu vymedzuje fenoménom *tragického*, fenoménom rámca dionýzovsko – apolónskeho princípu. Zmyslom *obrazu, ktorý pre básnika nie je rečnickou figúrou a ktorý má na mysli namiesto pojmu* je pre Nietzscheho neobrazná povaha hudby. Neobrazný zmysel je teda jazykom metafory *prenesený* do úplne iného jazyka, jazyka pojmových obrazov: neobrazný zmysel teda nemôže byť chápaný a interpretovaný pomocou jazyka predmetných obrazov. Metafora je v tomto zmysle *umením* vyjadrenia neobrazného obrazným, avšak bez primátu sukcesie. Pomer neobrazného a obrazného Nietzsche prezentuje ako pomer dionýzovského a apolónskeho v ich zvláštnej jednote, ako rámec a neustálu povahu umenia a jeho jazyka (metafory).

Metafora teda nie je obrazom predmetného, ktorý sa dá vyjadriť pomocou prirovnania s iným predmetným obrazom javu a ktorý by sa sukcesiou, rámcom príbehu verifikoval, ale celkom niečím iným: „Charakter nie je preň (básnika metafory, pozn. Š. J.) čosi, ako vyhľadávané jednotlivé črty skomponované do celku, ale živá postava, ktorá sa natíska jeho očiam, podobná vízii maliara, ktorú od nej odlišuje iba jej pokračujúci a činný život“ [1; s. 45]. Jazyk metafory, tak ako aj zmysel umenia, tvoria nástroj a cieľ ako zobraziť, zachytiť život v jeho celku. Je to schopnosť, ako hovorí Nietzsche, pozorovať *hru* života v jeho neustálych premenách jazykom tejto hry.

Metafora v sebe nutne obsahuje povahu *tragického*, povahu dionýzovskej plnosti života a jej neobrazného zmyslu a apolónskych obrazov (dionýzovského). Inak povedané: rámec dionýzovského a apolónskeho nie je možné zobrazovať apolónskym jazykom *obrazov*; metafora vo svojej povahe *tragického* je *dvojznačná* a táto povaha môže byť vyjadrená len a len fenoménom tejto *dvojznačnosti*.

Akým jazykom onú *dvojznačnosť* vyjadriť?

Dionýzovské (živelná celosť života) a apolónske (obrazy javov života) sú na úrovni apolónskeho nesúmerateľné, úplne iné jazyky. Jazyk dionýzovského nie je možné subsumovať do množiny apolónskeho jazyka. Príbeh skladania jednotlivých častí tváre, jednotlivých prejavov života, život v jeho plnosti neobsiahne. Nietzsche dospieva k poznaniu, že apolónske síce disponuje znakmi *osamostatnenia*, vlastného príbehu, ale je neustále zovreté dionýzovským: apolónske nadobudne zmysel, celosť iba neustálym vychádzaním a neustálym návratom k dionýzovskému. A obličkou metafory je práve toto umenie, umenie cez obrazy apolónskeho jazyka indikovať ich pohyb *transcendentálnym pohybom* (ak si pomôžeme Kantom) k dionýzovskému.

Spočítať dionýzovské a apolónske (ich úplne iné jazyky), previesť ich na spoločného menovateľa, môže iba optika dionýzovského, básnická intuícia, génium umelca. Až z perspektívy dionýzovského dostávajú obrazy apolónskeho nový, úplne iný význam, totiž iba tým sa (apolónske obrazy) ukážu ako jedna z úrovní dionýzovskej *dvojznačnosti*.

Filozofický aspekt jazyka metafory, v jej povahe *tragického*, zásadným spôsobom prekračuje filologické chápanie metafory. Pre Nietzscheho *prenos* významu apolónskeho do inej jeho úrovne nie je ešte metaforou v jej celostnom zmysle. Môže síce niečo naznačovať, niečo imaginárne, podtextové, ale ešte vždy sa nachádza v moci (perspektíve) apolónskeho.

Epistemologickým aspektom jazyka metafory sa Nietzsche zaoberá v eseji *O pravde a ľži*, nie však v morálnom zmysle. Skôr, ako sa k jeho analýze metafory dostaneme, pomôžeme si Kantovu transcendentálnou filozofiou. Pravda, aj keď Nietzsche Kanta odmieta, domnievame sa, že práve Kantova filozofia nám pomôže ozrejmiť isté aspekty Nietzscheho analýzy.

Kant vo svojej *Kritike čistého rozumu* preukázal, že už na úrovni zmyslového poznania dochádza k *transcendentálnemu prenosu* významu. Rozum už na úrovni zmyslového poznania poznáva nie empirické predmety, ale ich transcendentálne významy. Empirický svet nepoznáva zoči-voči, ale cez jeho *transcendentálne* pojmy. Ono *transcendentálne* poznaniu empirického nejako pomáha, vytvára pozíciu dištancie, nadhľadu, ale samo na seba nepoukazuje. *Transcendentálne* nehovorí, čo je ono samé. A až problematizácia fenoménu *transcendencie* môže ukázať, čo sa jej výkonom odohráva, totiž to, že medzi empirickou vecou a jej transcendentálnym pojmom (a to platí už na úrovni predstavy) dochádza k zaujímavej diverzifikácii: transcendentálny pojem síce o empirickej veci niečo *hovorí*, ale už touto vecou nie je. Je už niečím ochudobneným. Trojrozmerná vec tu *prechádza* do dvojrozmernej, plochej predstavy veci. A čo je podstatné, je okolnosť, že onen *prechod*, *prenos* významu už nie je empirickej povahy. Onen transcendentálny *prenos* ukazuje na diverzifikáciu dvoch jazykov (jazyka empirickej veci a jazyka jej transcendentálneho pojmu), ako na dva úplne iné jazyky, ktoré jazykom transcendentálnych pojmov nie je možné *spočítať*. Vedecký jazyk *niečo* o skutočnosti hovorí, ale je k fenoménu skutočnosti jednostranný, plochý. Napokon, týmto rozlíšením Nietzsche dochádza k poznaniu, o ktorom hovorí v predslove druhého vydania *Zrodzenia tragédie*, že veda nie je ničím iným ako ideológiou a k dištančnému náhľadu k nej, ako ideológii, je možné dospieť iba z pozície umenia a umeleckého fenoménu *tragického*.

Nietzsche, prekvapivo, už ako 29-ročný napíše, že metafora je jazykom *prenosu* významu z jedného do úplne iného jazyka. V spojitosti s Kantom teda môžeme povedať, že jazyk metafory nie je ničím iným ako *transcendentálnym pohybom*, niečím zvláštnym, niečím, čo samo osebe je neobrazné, teda nejakým nepredmetným a neobrazným *skokom*. „Ak poznávame vedľa seba rôzne jazyky, ukáže sa, že slovám nikdy nezáleží na pravde, ani na adekvátnom výraze: inak by jazykov nebolo toľko. »Vec osebe« (to by bola čistá pravda bez dôsledkov) je pre tvorcu jazyka celkom neuchopiteľná a úplne nežiaduca. On len označuje vzťahy veci k ľuďom, a aby ich vyjadril, siaha k najsmelším metaforám. Nervový vzruch najskôr prenesený do obrazu! Prvá metafora. Obraz zasa

stvárný vo zvuku! Druhá metafora. A vždy úplné preskočenie celej sféry, rovno do nejakej celkom inej a novej“ [3; s. 687]. Teda metafora odkazuje na *prenos* významu a nutne aj na otázku významu *prenosu*: hovoríme metaforami (slovo ako *prenos* významu), obrazným a zvukovým *prenosom* významu, hovoríme pojmami, logikou *prenesených* významov, ale uniká nám vlastná povaha *prenosu*, t. j. diverzifikácia *živej* veci a jej slovného, abstraktného významu. Hovoríme metaforami, ktoré *odstupujú* od *živej* veci, ktoré umožňujú k nej dištanciu a možnosť reflexie a istého poznania veci, ale tým, že nepoznáme, nerozumieme vlastnej povahe metafory, *domnievame sa* (predsudok myslenia), že tvoria tzv. prirodzený jazyk. Lenže tento tzv. prirodzený jazyk sa významom *nenavracia* k fenoménu *živej* veci, naopak, sám v sebe sa rozvíja, rozširuje a štrukturalizuje vlastný labyrint, svoj vlastný svet.

Slovo je podľa Nietzscheho dôsledok jednostranného *prenosu* významu, dôsledok *skoku* od veci k jej metafore, sám hovorí, že k *primitívnej* metafore. Slovo v takomto význame sa teda má ako kópia k originálu; slovo môže, sukcesiou myslenia, *smerovať* a rozvíjať svet kópií, ale môže a má *smerovať* k veci samej, a to sémantikou metafory, ktorá sa vo význame *prenosu* v ňom odkrýva. Rozvitie metafory do jej akoby opačného *prenosu*, od slova k veci, ukazuje na jej *dvojznačnú* povahu: metafora odkrýva jazyk *prenosu* významu originálu vo svete kópií, ale zároveň, bez poradia, svet kópii vo svete originálu. Slovo teda v sebe skrýva fenomén *prenosu* ako mystifikáciu pohybu a protipohybu významu v ich výkone *naraz*. Rozvitie oných *primitívnych* metafor do plnosti významu metafory v jej povahe, t. j. aj v jej pohybe k sebe samej, ponúka metafora zrkadlového obrazu (*prevráteného opaku* originálu): ak nazeráme v zrkadle vlastnú tvár, môžeme rozpoznať, že v ňom vidíme *plochý obraz* *živej* tváre, fenomén kópie. Význam tváre (originál) sa má ku svojej kópii ako *prenos* návratu významu kópie k svojmu pôvodu. No neide tu o *prenos* v jazyku a jazykom kópií, ale o vlastný výkon celostného významu jazyka metafory: tento *prenos* je *prenosom* významu dvojrozmerného obrazu tváre do významu jej trojrozmerného originálu. Epistemológia diverzifikácie originálu a jeho *obrazov* vykazuje to podstatné: význam jazyka *prenosu* ako podstatný fenomén a prafenomén prístupu a porozumenia originálu; originál sa zrkadlí v sebe samom, cez svoje *obrazy*, skrýva sa za tisícorakými maskami, mystifikuje, hovorí *obrazmi*, ale nie jazykom obrazov.

Slovo (a jeho jazyk), vo vzťahu k empirickému svetu, je samo metaforou empirického; každé preskočenie z jednej sféry do inej je *vlastným* jazykom metafory, ktorý zo sukcesie a množiny tzv. prirodzeného jazyka nevyplýva. Jazyk *prenosu* je nekauzálnym *predpokladom* (rámcom) obrazného jazyka a nekauzálnym predpokladom každého pojmového jazyka, rámcom celej množiny, t. j. množiny, ktorá umožňuje nespočetné množstvo jazykových hier vo *vnútri* jazyka, vlastný labyrint jazyka, z *ktorého niet úniku*.

Metafora, hovorí Nietzsche, umožňuje *pretváрку*, umožňuje mystifikáciu a teda aj lož. Zámena empirickej veci s jej *transcendentálnym* obrazom umožňuje nielen vedomú lož pretvárinky, ale, čo je podstatné, „fixuje to, čo má od dnes byť »pravdou«, t. j. vynachádza sa rovnomerne (súmerateľne, pozn. Š. J.) platné a záväzné označovanie vecí a zákonodarstvo jazyka tvorí tiež prvé zákony pravdy: pretože tu prvýkrát vzniká kontrast medzi pravdou a lžou“ [3; s. 680]. Slovom túžime *uchopiť* pravdu, ale v tomto prípade nenachádzame pravdu veci, ale efekt jej metafory, jednostrannosť pojmu. Vznik a povaha jazyka teda nie je vecou priameho označenia empirickej veci: vznik jazyka skrýva moment transcencie, zmysel *prenosu* významu v jeho *dvojznačnej* povahe. Ak pojem je jednostranným *prenosom* významu, ochudobneným o jedinečnosť veci, potom metafora je, zároveň, bez poradia, jazykom originálu, teda aj *prenosom* významu pojmu do jazyka jedinečných vecí, života.

Čo je teda pravda?, pýta sa, jemu vlastnou iróniou, Nietzsche. V skutočnosti sú to metafory (slová), poetický a rétorický vyzdobené, ktoré človek v ich dlhom používaní prijal za kánony (pojmy) a touto nedôslednosťou *zabudol* na pôvodný zmysel metafory.

V skutočnosti ale metafora nie je *faktom* slova, samotné slovo. Metafora je pôvodom

slova, jeho povahou. Je poľom obojstranného *prenosu*, empirickej veci do jej obraznej, transcendentálnej predstavy a zároveň obraznej predstavy do empirickej veci, čo má pre rozum vážne epistemologické dôsledky. Ak je metafora povahou slova, *dvojznačnou* reľáciou prenosu významu, potom slovo vo vlastnom význame je iba jej jednostrannosťou, počiatočnou logickou chybou, *uhol'ným* kameňom rozumu. Jazyk vedy a pátos logickej pravdy sa teda vyvíjal tak, ako sa vyvíjal jazyk, t. j. ako pomenovanie vecí. Avšak pojem veci je dielom rozumu, ktorý ne-rovnaké subsumuje do množiny rovnaké, ono jedinečné, jedinečnosť empirickej veci, jej *živú tvár*, ono podstatné znehodnocuje, odstraňuje. Rozum od jednoduchých, zmyslovo názorných abstrakcií postupuje k vyšším abstrakciám, napodobňuje logiku veci, ale napodobňuje ju vlastným, jednostranným pohybom – od veci. Dlhodobé znehodnocovanie významu metafory spôsobilo to, na čo poukazuje Kant, že onú *dvojznačnú* povahu jazyka metafory abstraktné myslenie *posunulo*, v metodologickom poradí, do inej diverzifikácie *transcendentálneho pohybu*, totiž diverzifikácie zmyslového a rozumového poznania, konkrétneho, názorného pojmu a pojmu abstraktného. *Posun* k takejto diverzifikácii sa teda ukazuje ako jednostranné *vybočenie* od pôvodu jazyka metafory, od jej *dvojznačnej* povahy. „Zatiaľčo každá názorová metafora je individuálna, ojedinelá, a dokáže teda vždy uniknúť každému schematickému triedeniu (pojem vzniká tým, že z ne-rovnakého vyberá rovnaké, pozn. Š. J.), vyznačuje sa veľká pojmová stavba strnulou pravidelnosťou rímskeho kolumbária a vyžaruje vo svojej logike prísnosť a chlad, ktoré sú vlastné matematike“ [3; s. 683]. V tomto zmysle aj abstraktné pojmy, aj keď sledujú vlastnú logiku a cestu, nie sú ničím iným, ako akýmsi rezíduom metafory, jednostranným pohybom k domnelým pravdám, pravdám abstraktných pojmov, vzdalujúcim sa od pôvodu slova, od plnosti života.

Človek v dlhodobom používaní pojmového jazyka na vlastný svet *metafor* zabudol. To spôsobilo jeho jednostranný *únik* od povahy empirickej veci, a rezíduum rozumu jeho dialektické rozpoltenie, t. j. subjekt – objektový dualizmus, z ktorého sa nedokáže vymaniť. Nedokáže, pretože zabudol, že aj medzi subjektom a objektom je sféra jazyka *prenosu*, metafora *dvojznačnosti*, jazyk *prekladu* z jedného do úplne iného jazyka. Rozum, sledujúci vlastné trajektórie a vlastnú logiku, nedokáže rozpoznať, že skrytá *dvojznačnosť* vecí nie je jazykom pojmov uchopiteľná, že každá snaha o jej *vyjavenie*, o jej odkrytosť vedie k jej nesúmerateľnej polarite dvojakosti, k dualizmu subjektu a objektu. Naopak, až umelecký fenomén jazyka metafory dokáže ozrejmiť, resp. poukázať na pozadie, povahu pojmov, na *logiku* ich stavby. „Dochádzame pritom však k tomu, že ona umelecká (v povahe tragická, *dvojznačná*, dionýzovsko – apolónska, pozn. Š. J.) tvorba metafory, ktorou v nás začína každý vnem, už tieto formy predpokladá, a odohráva sa teda v nich; len z pevného trvania týchto praforiem možno vysvetliť, ako by mala byť následne z metafor samých opäť konštituovaná stavba pojmov. Táto stavba je totiž napodobeninou časových, priestorových a číselných vzťahov na pôde metafor“ [3; s. 685 – 686].

Transcendentálna povaha metafory, ona *dvojznačná* povaha, *dvojznačná* v sebe samej, z ktorej začína každý vnem a každý pojem, z ktorej začína veda a v ktorej nutne zotráva ozajstné umenie, vykazuje nielen *prenos* pôvodných praštruktúr do jazyka pojmov, ale aj *prenos* v zmysle jeho opačného transcendentálneho pohybu, prenos významu jazyka pojmov do pôvodného regiónu, z ktorého vzišli (ako formy *osamostatnenia*) a ktoré v ontologickom zmysle v tomto regióne zotrávajú. Pojmy sú iba intelektuálnym činom, v empirickom svete sa z neho nevyčleňujú. *Transcendentálny pohyb* od empirickej veci k pojmom je v umení metafory zároveň transcendentálnym pohybom pojmov *späť*. A onú *dvojznačnú* povahu metafory nemôže zachytiť veda a jazyk pojmov, ako jej rozumie ona. Metafora indikuje prafenomén *živej tváre*, niečo, na čo umelecký obraz odkazuje, ale čo nedokáže opísať priamo. Metafora v tomto zmysle je jazykom spájania toho, čo myslenie rozdeľuje, spájania obraznej predstavy či abstraktného pojmu s empirickým, živým, jedinečným predmetom, je vlastne jazykom *návratu* k pôvodu a *prenosu* pôvodu.

Jazyk metafory, prenos významu praštruktúr obrazu do apolónskych obrazov – faktov zostáva zároveň otázkou pretlmočenia neobrazného do vedeckého jazyka, teda otázkou interpretácie jazyka *vlastného* prenosu, vlastného transcendentálneho pohybu. (Transcendentálny *pohyb* je dozaista synonymum jazyka metafory v jej *dvojznačnom prenose*: odkazuje na seba ako na prafenomé, ktorý sa zrkadlí v obraze seba samého, ale ktorý zároveň tento svoj obraz *prenáša* do neobraznej povahy originálu).

Prvý krok k ozajstnej, autentickej filozofii zohráva metóda diverzifikácie medzi *božským duchom* intuície, jej jedinečnosťou, a *chladným*, vypočítavým rozumom *všeobecných* pojmov. Nietzsche tento krok zobrazuje v pôsobivom obraze neobrazného: „[...] *vidíme dvoch pútnikov pri divokom potoku s rútiacimi sa kameňmi; ten jeden skáče, ľahko sa odrážajúc, stále ďalej, i keď sa balvany za ním rútia do hĺbky. Ten druhý stojí stále bezmocne, musí najskôr budovať základy, ktoré by uniesli jeho ťažký uvážlivý krok, ale sa to nedarí a potom mu ani boh nepomôže cez potok*“ [2; s. 19].

Druhým krokom metódy diverzifikácie je jazyk súmerateľnosti neobraznej, pojmovo ešte nevykryštalizovanej intuície a jej pojmového vyjadrenia, jazyk ich vzájomnej interpretácie, podobenstvo. Podobenstvo *dvoch pútnikov* zostáva teda šifrou metafory, ale zároveň aj jej indíciou, fundamentálnym rámcom úrovne pojmového, vedeckého jazyka. Jazyk metafory či podobenstva teda neodkazujú iba na celosť živlu života, ale aj na región prafenomé, z ktorého sa rodí jazyk pojmov. Podobenstvo *dvoch pútnikov* zostáva podobenstvom Jedného v jeho *dvojznačnej* povahe, zároveň však aj interpretačným kľúčom *transcendentálneho pohybu* povahy života do sveta pojmov.

Metafora vo filozofickom zmysle odkazuje na dionýzovský živel plnosti života, ktorý sa v obraznom, apolónskom svete idividuácie síce ukazuje apolónskym obrazom, v tejto pretvárke sa ironicky smeje, prezlieka masky, zavádza a mystifikuje, avšak práve týmto spôsobom, týmto jazykom *prenosu* ukazuje svoju neobraznú tvár. Metafora je oblúkom plnosti života, ktorý nekončí v príbehu jeho sukcesiou usporiadaných obrazov, ale onú obraznú úroveň seba samého prekračuje návratom k svojmu pôvodu, je večným návratom. V tomto zmysle Nietzscheho chápanie metafory, umenia *hry* prenosu prekračuje aj umelecký jazyk: metafora je *umeleckým* fenoménom života v jeho celosťnosti.

LITERATÚRA

1. Nietzsche, F.: *Zrodenie tragédie z ducha hudby*. Bratislava 1998
2. Nietzsche, F.: *Filosofie v tragickém období Řeků*. Olomouc 1994
3. Nietzsche, F.: „O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním“. In: *Filosofický časopis*, r. 1993/4



Milan Rúfus

Básnik sám doma so svojou poéziou

Básnik sám doma so svojou poéziou. Opakujem si nahlas názov tejto relácie a stále silnejšie ma chytá pokušenie. Čo, keby som to bral doslova a so šibeničným humorom? Čo, keby som z tejto relácie urobil pre seba privátne dejiny troch básnických knížiek, z ktorých dve sa nerealizovali, ako sa hovorí – z technických príčin a jedna vyšla so štvorročným oneskorením? Azda to prerastie rámec privátnej spomienky a skôr než na autorove osudy budeme si pritom spomínať na dobu, v ktorej sme žili. Básnik, privretý sám doma so svojou poéziou.

Na počiatku bolo... Nevieme, čo býva na počiatku. Ale povedzme, že detstvo. Harmonické, hoci neoplývajúce tým, čomu dnes hovoríme blahobyť. Detstvo, ktoré sa odohrávalo pod otvorenou oblohou. Nepôjdeme hlboko doň. Začneme tými rokmi, keď už sa paralelne vyvíjal cit s intelektom. Osem rokov gymnázia. Osem rokov deň čo deň pešo: šesť kilometrov do Mikuláša, odchod o pol siedmej ráno; šesť kilometrov z Mikuláša domov, príchod o pol tretej popoludní. Gymnázium nemalo vývarovňu ani nepodávalo mliečne desiate. Malo iba výborných profesorov a dobrú povesť. Dnes má z toho iba vývarňu, ako, konečne, všetky gymnáziá. To ostatné sa zreformovalo. Prichádzal som hladný, až som videl hviezdy. Na stole čakával bežný odkaz: obed máš v rúre, na Nižedraží hrabeme, príď. Tak sa z krajiny a ľudí v nej stávala trvalá konštanta, ku ktorej sa bude autor asi nepretržite vracáť.

Druhá konštanta: vojnový šok, ktorý rozmetal istoty, budované detstvom. Začalo sa to v jedno pekné popoludnie na konci augusta. Kosili sme so strýcom druhú datelinu. Veľa nám už do konca nechýbalo, keď v blízkom Mikuláši zarachotili guľomety a strhla sa streľba. Do strýca vošiel oheň. – Dokos, a moju kosu zanes domov, – zakričal a bežal do Mikuláša. Potom sa to už valilo nepretržite: od tohto prvého povstaleckého dňa až po posledný deň z tých desiatich týždňov, čo u nás stál front a naša obec bola v prvej línii. Vracali sme sa z evakuácie v krásny jarný deň. Tráva sa zelenala, spievali vtáci, záružlia svietili až oči boleli, a predsa z celej tejto zeme, mne dôverne známej, vanulo niečo zlovestného, pokoreného. Nesmeli sme vybočiť z cesty, nikto nevedel, kde sú ešte míny. I svoju cestičku do školy som meral potom takto úzkostlivo ešte vyše polroka. Dnes sa doma stretávam s roľníkom, ktorý to vtedy nevydržal: nedať zemi, čo jej patrí v čase, keď si to naliehavo žiada. Šiel orať, stúpil na mínu a dnes nemá ani nohu ani zem, chudák.

Domov, svet chudobných, rozstrieľané chlapectvo, a to všetko umocnené príliš šťastnou citovou skúsenosťou – tvorili svet prvej autorovej knižky, ktorá vznikala. Bol by ju asi

nazval Chlapec. Na počesť Wolkerovu, ktorého školou asi musel prejsť u nás každý, komu sa socialistické spájalo s etickým.

Odstúpte,

krotkí, mláďatá!

Pod slepou hviezdou narodili ste sa.

Zem nenávisťou zaliata

korunou tvorstva do hlbiny klesá

neslávne

neveselo.

V traslavých rukách starca – stvoriteľa

sa dávno rozsypalo dielo

pred hrubým:

Zabijem,

Smiešny a bezradný v poslaní milovať

do seba zrútil sa

a to bol jeho pád.

A básnik zradil zem.

Zahmlenou cestou k svojmu raju

d'aleko odchádza pod mäkkou vládou snov.

Ako dva vtáci sťahovaví

oči mu z tváre odlietajú

aby sa vrátili so zvesťou radostnou

že človek neumrie

že opadujú vody

že pokoj vyhnaný sa vráti na národy...

Ale tá zvesť je d'aleká

a deň mu číta smútok z dlane

A oči ráno odletia

večer sa vrátia ukonané

nenesú haluz zvestovaní

len žalôb ťažkú bibliu

do hniezd si kláknú pod víčkami

a opäť snom sa prikryjú.

Do budúceho rána.

Asi tak to vyzeralo, ako o tom hovoril tento úryvok z dlhšej skladby. Na rumoch chlapeckého sveta, postaveného kedysi na pevnom princípe existencie Boha, pokúšal sa chlapec o svoju trpkú modlitbu naruby.

Otče náš,

ktorý si na zemi.

Keď prvé ráno cez tmy prederie sa,

vstúp v naše telá nehostinné;

do údov silu

do duší vieru daj nám

– učiniť živým neživé

alebo zabiť bičujúce,

vypáliť bolesť stohrotú.

*Aby nás z týchto úzkostlivých krajín
slávne
a čistých v milovaní
navrátil život životu.*

Pravda, knižka vznikala v čase, keď nikto nebol zvedavý na nič vnútorný svet, v čase, keď sa kolektívne prisahala vernosť a prisaha mala v poézii svoj presne predpísaný rituál. Autor sa tieto privátne denníkové zápisky ani len nepokúsil uverejniť. Nebol už celkom naivný. Avšak nebol ani dosť prefíkaný. A tak sa jedného dňa vybral za istým predstaviteľom nášho vtedajšieho kultúrneho života, básnikom, a priniesol mu na uverejnenie básničku, o ktorej si myslel, že nie je privátnym komentárom, ale že vyjadruje kolektívny pocit.

*Chryzantémy, chryzantémy, chryzantémy.
Vietor grobian slinou dažďa začiahne mi
medzi oči zvedavé.*

*Olizujúc rebrá stromov, holé prúty,
uválaný, ryšavý a odvlhnutý,
deň sa šmýkal po tráve.*

*Chryzantémy, biela biela karavána
po cestách a po súmraku roztáraná,
ponorená do vzlykov.*

*Noc sa plazí čiernym bruchom po dláždení.
V nej smrť, sviatkom podráždená, do lúčov cení
riedke zuby pomníkov.*

*Chryzantémy, chryzantémy, chryzantémy.
Kol'kokrát, zem, chvela si sa pri vraždení.
Prst' a ruže nad hlavou.*

*Kol'ko ruží, kol'ko ruží uschne v zime,
ak po kútoch zabudnutých ovenčíme
hroby s prilbou hrdzavou?*

K tejto básni autor pridal ešte Rakvy z Vietnamu, ktoré už boli vtedy čiastočne známe, pretože ich prednášal na nejakej sväzackej súťaži. Budem sa teraz snažiť čo najpresnejšie reprodukovat' stanovisko onoho básnika-predstaviteľa. Na tú snahu o presnosť upozorňujem preto, lebo sa nám dnes už bude zdať takmer neuveriteľné, že sa niekedy mohol básnik s budúcim básnikom o poézii takto zhovárať: „Pozri sa, milý súdruh! To síce sú básne o mieri, to ti priznávam. Lenže ako ty píšeš o mieri? Predsa si musel čítať, čo povedal o mieri súdruh Stalin: Za mier neprosíme, za mier bojujeme! A ty tu skoro prosíš. A tieto Rakvy z Vietnamu už som o tom počul, tie mohli byť kľudne napísané aj v kapitalizme. A uverejnili by ich tam. Lebo nevoláš do vzbury. Ten tvoj lodiar je veľmi krotký. To nie je typický francúzsky revolucionár. Ja si to nechám u seba, ale nič ti nesľubujem.“ Mal pravdu, nič z toho nebolo. Odchádzal som vyškolený a zmierený s tým, že svoju prvú básnickú knižku nikdy nevydám. Písal sa rok 1952 a na obzore ani náznak nejakej zmeny. A ak toto spomínané bolo ťažko prijateľné, ako mohol autor počítať s tým, že by mu mohli uverejniť niečo podobného.

*Kocky sú hodené a v očiach sbohom visí.
Nech teda odíde, čo ešte stratiť dá sa.
Tváre nám rozbíja ten smútok veľkorysý.
Tváre nám rozbíja tá smrti rovná krása.
Vzlyk slová podtína, tma mrazí z prázdnych kútov.
Príd', prísna hodina, a nebuď príliš krutou.*

Autor sa začal pripravovať na dlhé prezimovanie. Aby bol celkom pravdivý, musí k tomu dodať, že sa sám pre seba aj pokúšal urobiť také básne, aké sa predpisovali. Ale nevedel to. A rýchlo toho nechal, mal dojem ako keby písal nejaké oplzlosti. Hoci len dva-tri roky predtým, na Trati mládeže prežil také nádherné stavy stotožnenia sa s tým, čo ho obklopovalo, aké sa mu už potom nikdy nepošastilo zopakovať.

I jeho plebejstvo, priam slabosť pre chudobu, ho predurčovali na čosi iné.

*Spomienky ako plátno po lúkach rozvešiame,
aby ich slnce vybielilo.
A ľudia pôjdu okolo,
podobní mojej mame,
čo brodievala touto strážou
so sukňou, cudne podkasanou
s kvetavou šatkou do tyla;
kým na záhumní šareli steblá žita,
s vedierkom sivým,
až do umdletia pracovitá,
lanové vlákna kropila.*

*Raž päťdesiatkrát dozrela.
I dcéra už má dcérku.
Fŕkali roky, odbité
jak glieda na vedierku.
Mesiac si líha na papradie.
A moja mama zasa pradie,
zas šúla báseň plátenú.
V marcový večer, až sliepkys sedieť počnú,
zavrzga bidlo pesničku dlhoročnú
a nitel'nice zastenu.
Na lúkách plátno kropia.
A zrazu tak sa zdá mi,
v tých vláknach čítam rozprávku
o detstve mojej mamy,
rozprávku clivú, smutno blízku,
o detských nohách na strnisku,
do krvi zdretých po členky.*

*Rozprávku čítam, keď mamka zábudlivá
snád' v polospánku zaplietla do tkaniva
šedivé dievčie spomienky.*

Autor sa prihlásil ku svetu chudobných a nazval ho svojím svetom a bola to pravda. Čo však z toho, ak sa aj táto báseň komentovala asi tak: – Ako môže písať: a moja mama

zasa pradié. To je netypické. Ved' v Mikuláši postavili textilku a priadky už stoja v montérkach a obsluhujú stroje. To tiež hovoril básnik, popredný a, samozrejme, veľký. Vtedy to splývalo: každý popredný bol zároveň aj veľký. Zlaté časy poézie.

A tak doba, ktorej sa chcel autor odovzdať, ho pomaly odpudzovala a autorove vnútorné výhrady narastali.

Nemal už záujem o publikovanie. Do svojho denníčka si napísal a podtrhol citát z Romaina Rollanda: – Je v silách umenia premáhať smrť a viesť rozhovor človeka s Bohom. Ale ak Filištíni sú dookola na stráži, stojí umenie s ostrihanou hlavou a mlčí. – Mlčal a dookola boli samí Filištínci. Akoby len sám pre seba viedol svoju polemiku s dobou – proti nej a predsa za ňu. Neboli to nejaké protištátne výpady. Realizoval svoju predstavu sociálne angažovanej poézie. Komu nevedel odpustiť, bola len oficiálna poézia tejto doby. Vedel, že prostí majú právo mylíť sa, ale básnik musí vedieť, čo robí. Dovoľával sa proti nemu toho typu básnika, pri ktorom etické je takmer totožné s estetickým, nie je s ním v rozpore. Takým sa mu videl z našej Literárnej minulosti hlavne Krasko. Básničky sa množili, menil sa trochu tvar. A to všetko za zatvorenými dverami. Alebo ak chcete – teda: básnik sám doma so svojou poéziou.

Potom prišla smrť diktátora a po nej uvoľnenie. Nie, pravda, hneď, ale predsa. Maličké uvoľnenie. Druhý sjazd spisovateľov v Prahe prišiel do toho ako záplava svetla. Autor počúval prejav Františka Hrubína a triasol sa ako osika. Plakal od náhleho prívalu ľudskosti. Chodil po Prahe ako v hmlách, videl ju rozmazanú cez slzy. Po dlhom čase sa naraz cítil dobre v ľudskej koži. Tak sa stalo, že dal vydavateľstvu rukopis svojej knižky.

Knižka vyšla na konci roku 1956. Hotová bola zhruba v roku 1952. Za tie štyri roky, pravda, sa maličko zmenila. Pribudli niektoré básne, odišli pôvodné. Ale už aj v päťdesiatom druhom to nebola ona pôvodná prvá kniha básní. Príležitosť sa v živote nevracajú. Čo sa raz stratí, je stratené, nemá zmysel sentimentálne to naháňať. I poézia, tobož verše začiatočníka, podliehajú času.

Princípom, na ktorom boia kniha postavená, bola polemika, Priama i nepriama. Poznčila celú knižku a urobila ju trochu jednostrannou a miestami stavala do pozície, v ktorej bola nútená zdôrazňovať samozrejme veci.

Kniha vyšla, ale autor sa v známom československom pohone na čarodejnici dostal do ich zoznamu. Tentokrát s ním už nepolemizovali básnici, aspoň teda nie v štýle onoho rozhovoru z roku 1952. Polemizoval však tlačový dozor. Vlastne nepolemizoval. Len zakazoval.

Suezskou krízou a takzvanými maďarskými udalosťami otrela sa o ľudstvo možná tretia svetová vojna. Boli to chvíle veľkého napätia. Potom to utíchlo. Ale toho ticha bolo akurát dosť na jednu básničku.

*Je ticho. Chladí na ranách.
Zas ľudská úzkosť trie sa
pokorne o lem dúfania,
že azda nestane sa.*

*Je ticho. Smolí na deje.
A skúša kvások v duši
na vzdajší chlieb nádeje.
Že azda nevybúši
príšerná nálož oplzlého slova.
Svetová. Atómová.
Je ticho už. Je ticho.*

*Do zeme visia vaky hrobov.
Do neba dymia zástavy.*

*Utíšilo sa ľudstvo. A v tom tichu
sa planou láskou krvaví.*

Báseň nesmela byť uverejnená. Autor dodnes nevie prečo. To sa písal rok 1957. Z náznakov demokracie ostali trosky. Autora sa chystal závrat. V päťdesiatom šiestom ho začalo zdravieť množstvo ľudí, v známom etickom slalome práve robili kľučku doprava. Vzápätí na to postavil Václav Kopecký ďalšiu bránku. Robila sa kľučka doľava. Autora opäť nepoznávali. Tí isti veľkí pretekári. Začalo mu byť zle zo slova. Najprv to zasahovalo len slovo poézie, citlivej predovšetkým.

*Len schody chrámové.
Len schody chrámové sú slová.
Ty moja lotéria, môj hazard každodenný.
Hlbina materčiny, vždy záludná, ty, ktorá
sa opäť zatvoríš po každom rozhrnutí,*

*len schody chrámové,
len schody chrámové sú slová.*

*Vysoko nad nimi je mlčanie.
Na jeho prahu, básnik, pravda, sedí.
Peniažkom slzy do jej misky snáď
zazvoním občas, čo som nevyslovil.*

*Ach, slovo, uzlík pod hlavou.
Videl som básnikov nad strašnou hĺbkou ticha.
Po krehkom moste slov šli s básňou do veľkosti.
Vzlykajúc obavou.*

Autor ešte predsa len veril v možnosť a zmysel slova v poézii. Ale ani táto básnička nesmela byť vytlačená. Aspoň nie na Slovensku. V Čechách vyšla bez ťažkostí v Literárkach. Aj tá predchádzajúca bola vytlačená v Čechách v jednom almanachu poézie. U nás to vyjsť nemohlo. – Čo vraj má čo básnik v socializme vzlykať obavou. To je ohováranie režimu. – Je však trápne citovať hlúposti. Už nebudem. Autor sa opäť chystal prezimovať. Tentoraz to však bolo oveľa horšie. Strácal vieru v ľudské slovo, v zmysel poézie a ľudskej reči vôbec. Čítil jediné riešenie pre seba. Spočiatku sa ho bál a vzpieral sa mu.

*Iba mlčať bude mojím lósom?
Iba mlčať budem na zemi?
Bože môj, veď ja už neviem, kto som.
Básnik som či človek stratený?*

*Akoby už dávno do hrúd zeme
opadali roky zotleté,
– moje oči, srdcom opustené,
túlajú sa mŕtvo po svete.*

*Tam, kde ono v prudkom lúči kdesi,
chvelo sa jak motýľ čudesný,*

*malý ohník v malých prsiach tlie si,
nerozpáli ústa ku piesni.*

*Deň za dňom, tak deň za dňom sa tratí.
Len tam dolu občas pískne žiaľ:
Kde som si vás, ústa moje, stratil?
Kde som si ťa báseň, zanechal?*

Bolo to trpké, ale asi nevyhnutné. Ani táto báseň nesmela byť uverejnená. Stalo sa to všetko hlboko po dvadsiatom sjazde. Čomu sa teda ešte dalo veriť? Tak sa autorovi začala pod rukami rozsýpať jeho tretia knižka, ktorá vznikala potroche asi od roku 1957. Začínal sa koncentrovať do typu drobnej básničky, jednorázovej výpovede, redukovanej na minimum slov. Potom už aj to minimum bolo priveľa a zo vznikajúcej knižky ostalo torzo, vyjadrené jedinou básničkou. V zemi nikoho.

*Bolí ma báseň, brat môj, bolí ma.
Galejné mlčanie z nej zaznieva a bolí.
A čas. A čas a cvrček v hodinách.*

*A vonku prší stesk jak hviezdy na stodoly
na prázdne, bohom vyludnené slová.*

*A ďalej cúvaš v zemi nikoho.
Do ticha, ticha, v ktorom neduní
slovo, tá dutá barla človekova.*

Takto asi vyzerali privátne dejiny autora a jeho troch knižiek. Tú tretiu nebude dorábať ani dnes. Čo sa stratilo ostáva stratené. „Nikto neodčiní čin“, hovorí Jan Skácel.

Dnes stojí autor pred epochou, ktorá sľubuje renesanciu. Úprimne sa k nej hlási, i keď možno sám po tom všetkom už nemá dosť viery, aby stál akurát na jej čele. Musel by tam, ostatne, stáť s mnohými, ktorí mu svojho času zabraňovali písať. A nútili ho do situácie, ktorú hoci nevdojak, ale veľmi presne vyjadruje práve názov tejto relácie: Autor sám doma so svojou poéziou. Čo teda hovorí dnes?

*Unavení sme. Ja a ty.
A všetko mýli.
Jak pod zvonom sme. Zakrytí
tým, čo sme žili.*

*Skús teda, uder. Vyras tón
z nemého kovu,
A počúvaj či zaznie zvon
na pohreb slovu,*

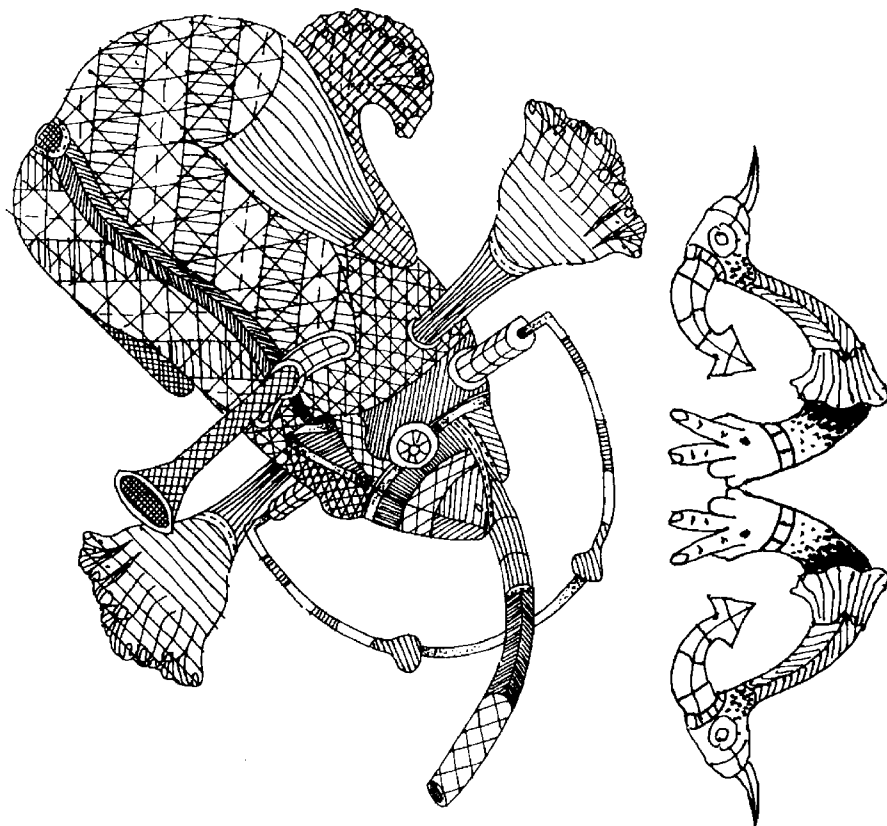
*rozsypanému po zemi
v dvojdomom strachu
Jak náhrdelník, zložený
z bláznovho hrachu.*

Počúvaj, hľadaj znamenie.
Zvuk. Signál. Príchod.
Ak áno, zaznej. Akže nie,
vyvol si ticho.

Počúva teda a trochu pritom pomáha. Ale s dvojtretinovou pravdou sa už neuspokojí a ak to nepôjde inak, radšej si opäť vyvolí ticho. Pretože – Je v silách umenia premáhať smrť a viesť rozhovor človeka s Bohom. Ale ak Filištíni sú dookola na stráži, stojí umenie s ostrihanou hlavou a mlčí.

No záver by chcel autor naliehavo poprosiť, aby to, čo práve hovoril, nechápalo sa ako akt pomsty, sebalútosti alebo prihláška do martýria. Pomsta? Autor neuvádza mená a nebude ich uvádzať ani súkromne. Bolo by smiešne chcieť sa mstíť búrke. A martýrium? Nepovažujme autora za takého nekritického, že by si trúfal svoje ťažkosti stavať vedľa utrpenia tých, ktorí vymetali kultovské žaláre, alebo šli z nich rovno na šibenicu. Pripomínať sa popri tých všetkých bola by hrubosť. Ešte raz teda autor prosí: chápme jeho rozprávanie len ako svedectvo o čase, v ktorom sme žili. A ktorý vedel položiť svoju hrubú dlaň na ústa hovoriaceho. Taká vec bolí, pravdaže. Ale veľmi bolí toho, komu sa slovo malo stať osudom. Platí to o všetkých autoroch. O tých, ktorí mlčali, aj o tých, ktorí nevedeli mlčať.

(Vysielané v Československom rozhlase, Bratislava 1968)



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrola – patafyzika“

Rozhovor **Júliusa Vanoviča** s **Milanom Rúfusom** z knihy *Antidialógy*



Lubomír Kellenberger

Tvoja poézia je nevyvrátiteľným dôkazom, že bolo možné zostať básnikom s vlastným, neúchylné uskutočňovaným zákonom aj v časoch, keď zákony poézie boli hromadné a žiadalo sa len ich hromadné plnenie. Slovenská poézia ich bez váhania plnila; premenila sa na tragikomický „zbor bubeníkov“ – v rovnakých uniformách, s takmer nerozoznateľnými bubnami. Ich „kúpna cena bola stanoviteľná“. Nijako si neviem vysvetliť tento fakt, popierajúci nielen podstatu a zmysel poézie, ale i kultúry vôbec. Napísal si: „Osobnosť sa ťažko stráca sama sebe, i vtedy, keď si je na ťarchu, keď na seba dopláca. Len priemerní básnici radšej ublížia poézii, než by mali ublížiť sebe. Básnik alebo niečím je, tak prudko a neodvolateľne, že mu niet rady ani pomoci, alebo niekto nie je básnikom a bude písať vždy tak, ako sa bude písať.“ Je v týchto slovách už začiatok alebo nápoved' odpovede? Mali sme však aj niekoľkých dobrých básnikov; chýba im len mravná veľkosť?

Najprv, ak mi prepáčiš tú neokrôchanosť, by som sa potkol o epiteton. Nevyvrátiteľný. Vieš, radšej by som to slovo videl v ústach diplomata. Tu mi zavadzia.

Inak si položil otázku, s ktorou som sa dlho trápil a dodnes mi nie je celkom jasná. Nevieš, či to, čo o nej poviem, niekoho uspokojí. Chcel by som však na počiatku vysvetliť tebou citovaný „zbor bubeníkov“. Aby ma chápali správne, bez zjednodušenia. Nemám nič proti bubeníkom v živote ani v poézii. Na čom mi *záleží* je len to, aby bol bubeníkom ten, ktorý práve týmto nástrojom realizuje seba najlepšie, a nie ten, ktorý si vyberie bubon preto, že sa mu zdá byť ľahší ako husle, alebo pre čokoľvek iné! Vezmi si Majakovského a zistíš, čo všetko vie zahrať bubeník. Nápor i zúfalstvo lásky, ľudskej samoty i hromový pochod miliónov. Mal som obdobie, keď som ním bol očarovaný, dlhý čas som mal v internáte nad posteľou jeho dohola ostrihanú hlavu. To bolo skutočné dieťa skutočnej revolúcie. Z lásky k nej a pretože bol tým, čím bol, vedel v jej mene biť i do radov zdanlivo vlastných, vedel napísať Horúci kúpeľ, Plošticu, veci, ku ktorým sme sa vonkoncom nehlásili a i dnes ich meriame v dávkach poriadne opatrných. Bol to bubeník, nie dvorný tamburista. Bubon bol jeho osudom.

Problematika rokov päťdesiatych, ktorú veľmi nepresne – a dúfam, že dočasne – nazývame kultom osobnosti, je veľmi zložitá a jej riešenie je predbežne nad moje sily. Najjednoduchšie by bolo aplikovať princípy morálky, a hneď by bolo riešenie i odpoveď. Ale práve to „hneď“, tá jednoduchosť ma odrádza od takého riešenia. Odpoveď by bola nepravdepodobná a myslím si, skrivodlivá. Premietnime to napríklad do literárnych súvislostí. Vychádzalo by to tak, že sa mi nechce tomu veriť. Nechce sa mi napríklad veriť, že by generácia Slovenského národného povstania (prepáč ten svojvoľný termín), generácia, ktorá vo svojich dvadsiatich rokoch obdivuhodným spôsobom vedela v od-

boji riskovať svoje životy, nedokázala o päť-šesť rokov nato riskovať svoje kariéry a demoralizovala sa. Myslíš, že by to mohlo byť? Že by človek ako zdroj čistoty a ľudskosti stál za reč len do svojej dvadsiatky, a potom sa už nechal uvláčiť životom, ušpiňať a rezignoval sám na seba pre nejaký hlúpy mýtus postavenia, moci? Alebo pre strach? Nehrozilo im v horách horšie než v húštine neblahých päťdesiatych rokov? Alebo že by ani vtedy neboli veľkými znútra? Že by to boli len priemerní ľudia, ktorých veľká doba na chvíľu urobila veľkými, v obyčajnej dobe sú obyčajní a v malej malí? Priemerní a malí ľudia v tej dobe sedeli doma a dopracovali sa najviac ak k pasívnej sympatii. Tak čo sa to vlastne stalo? Čo sa to dialo s ľuďmi? Vidíš, týmto vzorcom sa to asi riešiť nedá. Alebo ešte jeden ťažko uveriteľný príklad z dejín slovenskej literatúry. Myslíš, že by nadrealisti, ktorí predstavovali jednu z najvyhranenejších skupín v dejinách slovenskej poézie, precitliveli na svoju a nekompromisní voči akejkolvek inej poetike, – že by sa títo nadrealisti na jednoduchý príkaz zvonka pochovali s takou kompletnou samoobsluhou, ako to urobili v rokoch päťdesiatych? Že by bolo odrazu toľko demoralizovaných a zlomených ľudí? Musí to byť zložitejšie. Priznám sa ti, že som dosť dlho mal blízko k takejto interpretácii udalostí v päťdesiatych rokoch. Začal som svoj názor revidovať v časoch, keď vlastne vrcholila mystifikácia Stalina tým, že sa robil jediným a hlavným vinníkom celej epochy. Bude treba pozorne premyslieť a preštudovať dotykové plochy individua a histórie, aby sme vedeli od seba oddeliť momenty, keď individuum robí históriu, a momenty, keď história robí individuum. To však neznamená, že by som bol ochotný v každom prípade zbaviť jednotlivcov zodpovednosti za ich činy. Základom osobnosti i naďalej ostáva chrbtová kosť, nie kľukový hriadeľ. Kľukový hriadeľ je dobrý pre auto, pre poéziu sa nehodí. Je však rozdiel medzi omylom a bezcharakternosťou. A keď sme pri omyle: tak ako sa mi nezdá biblické nevedomosť hriechu nečiniť, nemôžem uznať ani kategorický imperatív novodobého racionalizmu, podľa ktorého príčinou všetkého zla je nevedomosť. Pomerne priestorný šuflík, ale skutočnosť sa do neho nevmestí.

Prepáč mi teda, že na túto otázku som ti vlastne odpovedal otázkami. Pokiaľ ide o mňa, ja som to mal v tých časoch dosť jednoduché: robil som, čo som robiť mohol a musel. Ostatné sa mi protivilo a v básni mi to jednoducho nešlo. Nepatrím, možno na svoju škodu, medzi montérov básne. To, čo o básni viem, musím v čase jej vzniku zabudnúť. Inak som nie v stave brať báseň vážne. Je to značná nevýhoda. Musím vždy začínať ab ovo. Nuž prečo by to nemohlo mať aj nejakú výhodu. Napríklad v tom, že ma to bráni proti pokúšeniam ísť proti sebe.

Musím mať v prvom rade dojem autenticity zážitku, prvotnej výpovede.

Isté však je, že poézia v tých časoch bola minimálne ľudskou seberealizáciou. Poézia vo väčšine len ako šport s metaformami, rýmami, prípadne myšlienkami. Nezdá sa ti, že to poéziu ohrozuje istou mierou i teraz – hoci je aj protestom proti predošlému bubnovaniu bubeníkov? – Čo si myslíš o najmladších?

To je otázka, ktorá sa dnes kladie stále častejšie. Už samý tento fakt znamená, že mladí prišli s niečím, čo sa vedome chce líšiť od predchádzajúcej literatúry, že prišli s koncepciou, ktorú cieľavedome naplňajú. Ale nejde im o koncepcie, ďaleko väčší rešpekt mám pred tvorbou. Je treba priznať, že pohyb, ktorý dnes zasahuje takmer celú našu súčasnosť poéziou, sa začal práve u mladších. Aký je to pohyb? V dejinách poézie sa často stretávame s obdobiami, v ktorých prostriedok akoby sa utrhol od pôvodného účelu a stal sa účelom sám sebe. To je normálny vývinový zjav. V poézii obyčajne prináša spresnenie a scitlivenie básnického videnia a výrazu. Prívrženci imanentného vývinového radu tento zjav vedia vysvetliť veľmi jednoducho a samozrejme. Mňa však na veci mylí to, že umenie nie je jedinou oblasťou, v ktorej sa môžeme stretnúť s podobným zjavom. Že aj v iných oblastiach ľudskej činnosti, a nielen intelektuálnej, aj vo sfére fyziologickej, sa stretávame so zjavmi, keď prostriedok vypovie službu účelu, autonomizuje sa, vytvorí si účel sám v sebe, a to často proti svojmu pôvodnému poslaniu. V histórii ľudstva to obyčajne bývajú doby veľkých provizó-

rií, dočasnej straty zmyslu a významu, perspektívy, doby pred tektonickými zlomami, pred veľkým preskupovaním, ktoré sa takto dopredu signalizuje, ešte nie vo vedomí, len pod jeho prahom. Nedá mi nemyslieť na to v súvisi s novou kvalitou mladej poézie. Mám dojem, že sme nepostihli celú skutočnosť, ak sme túto kvalitu nazvali jednoducho rozširovaním a spresňovaním básnického videnia a jeho interpretácie. To by už toto muselo viesť k novej syntéze. Po šiestich rokoch svojej existencie mal napríklad poetizmus za sebou už nielen diela manifestačne poetické, učiace novo pociťovať, ale aj diela trvalej hodnoty, diela, ktoré mali čo novo interpretovať. U nás takéto diela ešte nevidím. Ešte stále nad hĺbkou a množstvom videného prevláda chcený spôsob jeho odlišnej interpretácie, hlavnou ctižiadanosťou tvorcu je stále vytvoriť si spúšťací mechanizmus básne. Mne je ťažko o tom hovoriť. Nechcel by som nikomu znucovať svoje rady, ako hovorí Suchý v pesničke o Škrholovi. Mne to však vychádza tak, že len čo básnik objaví nejaký spúšťací mechanizmus básne, je jeho psou povinnosťou stratiť sa niekam inam, pretože tvorba a rentiérstvo sú dve naskrze protichodné veci. A že sa básne takýmto spôsobom dajú „robiť“ vcelku dosť ľahko, o tom svedčí množstvo produkcie mladej literárnej generácie, produkcie, ktorá má celkom slušný štandard. Lenže štandard patrí skôr tak do priemyslu ako do umenia. Ono aj tí epigóni sú na niečo dobrí. Je to také nevinné, príčinlivé krivé zrkadlo, v ktorom sa vypukle objavujú slabé miesta nových koncepcií.

Pokiaľ je toto hnutie výrazom zákonitosti vývinu umenia a pokiaľ je protestom proti stereotypu poézie päťdesiatych rokov, to je ťažko rozlíšiť. Zdá sa mi, že ak by šlo o gesto vzbury, už bolo načase, aby spazmus povolil, už niet proti čomu literárne protestovať, veď mladá básnická generácia takmer nemá oponentov. Voz sa už narovnal. Spomenieš si predsa na známy obraz z detstva. Keď sa z lúk zväžalo seno a voz sa v závoze príliš navail na jednu stranu, chlapi, ktorí boli poruke, preskočili na opačnú stranu a celou svojou váhou sa zavesili na rebrinu. Viseli tam, kým sa voz nevyrovnal. Potom si hľadeli nejakej inej poriadnej roboty. A boli by sami sebe hrozne smiešni, keby tam ostali visieť i potom. Som presvedčený, že zákonitosť tvorby mladej básnickej generácie je iná, než zákonitosť akejsi literárnej vzbury. Nebude to už dnes polemika s päťdesiatymi rokmi, skôr niečo z toho, čo som spomenul na počiatku odpovede na túto tvoju otázku. Zákonitosť poézie a signál času.

Zdá sa mi, že sa z ich poézie vytráca človek. – Alebo je tam ukrytý hanblivo a ukáže sa len občas taktnou mimikou; viac mimikou ako slovom?

To by sme im krivdili. Netreba sa dať mylíť produkciou druhého mužstva. Ak pozorne prečítaš napríklad Stachovu druhú knihu, zistíš, že v jej centre, ba v centre jej centra je človek, jeho až zúfalá snaha pochopiť to, čo žije. V tomto sú vysoko nad učňovskými rokmi Avantgardy, nad Nezvalovým „mysl života toť najväčší nesmysl“. Je tam človek. Ale oni majú odpor k proklamovaniu. A tento odpor mi je sympatický. Mne, ktorému svojho času vyčítali patetickosť.

Sme vari v blízkosti pojmu modernosti. Myslím, že sme si ho – alebo istí ľudia – zredukovali na novosť či exkluzívnosť vyjadrovacích prostriedkov. Pojem je však, zdá sa, oveľa hlbší aj širší. Nepatrí doň predovšetkým to umenie, ktoré hovorí k nám a nášmu súčasníkovi; ktoré v ňom „vypína nezaplnený priestor“; stavia preň novú duchovnú klenbu, resp. nahrádza narušenú?

Bude už pomaly naozaj načase spresniť tento pojem. Lebo už začína vážne konkurovať svojej nepresnosťou, bezbrehivosťou, mnohovýznamovosťou „realizmu“ z päťdesiatych rokov. Mimochodom, v jeho forsírovaní vidím určitú obdobu. Tento nepresný pojem sa stal takým aktuálnym, že zahrňujeme do neho všetko, čo v umení máme radi – podobne ako v päťdesiatych rokoch sme i z Byrona vedeli urobiť realistu, aby sme ho zachránili pod absolutistickou nadvládou tohto termínu. To, o čom hovoríš, prinášalo každé skutočné umenie v každej epoche. Je prirodzené, že ak umenie modernej doby má byť skutočným umením, musí to robiť tak isto.

Medzi takéto umenie patrí aj tvoja poézia. Prepáč nasledujúcu otázku – je však otázkou všetkých tvojich čitateľov: Čo spôsobuje, že už takmer desať rokov nepíšeš? – Možno sú to príčiny ťažko vysloviteľné. (Myslíš, že poetika tvojej zbierky je prekonaná; cítiš ju – aj výpoveďou – ako uzavretú kapitolu a pre novú nenachádzaš rovnomocný tvar? A či skutočnosť okolo teba aj v tebe je taká silná – a zároveň taká mnohovrstevná, otvorená na všetky strany, taká nepolapiteľná – že sa ju neodvažuješ vysloviť?)

Keby som na túto otázku vedel presne odpovedať, asi by som písal. A potom – významnú úlohu tu hrajú zjavy, ktoré dnes ešte nemôžem presne pomenovať. Snáď inokedy a naplno. Mne je ťažko hovoriť „místo jmén zájmena“. Mne sa to protiví. Nevystať sa tým, možno sa ani nemám čím, možno je to chyba, možno bolo mojou povinnosťou vyskúšať možnosti, ale zdalo sa mi to ponížujúce. Nemám v tom istotu: čo je lepšie – tretinová pravda, alebo ticho. To ticho mi vyšlo inštinktívne. Nemám sa teda čím chváliť.

A potom – nie dobrovoľne som absolvoval skúsenosť, že to, čo hrdo nazývame pravdou, je len uhol, ktorým vidíme skutočnosť z bodu, na ktorý sme sa dostali, často ani vlastnou vinou, ani z vlastnej vôle. Viem, že je povinnosťou básnika za každých okolností zmocniť sa chaosu slovom. A predsa, asi to nebude prílišná láska k sebe, ktorá mi bráni nazvať sa dezertérom. Ostatne, niet dôvodov. Táto kapitola vo mne naskrze nie je uzavretá.

Tu sa už asi začínajú posledné otázky poézie. Viem, že pre teba znamená slová-schody, ktorými sa vystupuje do chrámu. Tam, kde sa slová menia na mlčanie. Na prahu mlčania sedí pravda. Pred týmto prahom zmerveli už viacerí veľkí básnici. (Tí malí sa oň ani nepotknú.) Pravdepodobne si úzkostlivo uvedomuješ tento prah...

Už dávno som natrafil na jednu Pasternakovu báseň, ktorá ma skoro fascinovala. Vedel som ju po prvom prečítaní naspamäť. Povieť ti druhé štvorveršie: V Horovom preklade.

*„Až s budoucnem se znáti budu,
zajedno se vším v životě,
propadnu nakonec jak bludu
v klín neslýchané prostotě.“*

A záver, plný nesmierne múdrej a nesmierne láskavej irónie:

*„Sotva však ušetřeni vyjdem,
básníku, když ji neztajíš.
Nade vše potřebná je lidem.
Složitost pochopí však spíš.“*

Slovo je však predsa „uzlík pod hlavou“. Počul som, že by si chcel prebásniť či po svojom interpretovať Knihu Jóbovu; pokúsiť sa dovidieť za prah; odhadnúť váhy zmyslu-nezmyslu ľudského utrpenia..

Chcel by som. Nerád by som krivdil, ale zdá sa mi, že ľudia sú čoraz menej schopní a ochotní prinášať obeť, že sa predávajú za vlastné nároky a umenšujú si priestor slobody. Aký je zmysel utrpenia tvárou v tvár nezmyslu „životnej úrovne“. Čo je sloboda a aká je jej cena. V čom je sila a dôstojnosť človeka. Kedy vo vzbure, a kedy v schopnosti trpieť, aby sme za cenu utrpenia dali utrpeniu zmysel.

Hlboký vietor a iné básne

Poľský básnik ZBYGNI EW MACHEJ (1958, Cieszyn) – vyštudoval filozofiu na Jagelovskej univerzite v Krakove, niekoľko rokov bol programovým riaditeľom Poľského kultúrneho inštitútu v Prahe, v súčasnosti zastáva post riaditeľa Poľského inštitútu v Bratislave; do literatúry vstúpil básnickou zbierkou *Smakosze, kochankowie i platni mordercy* (1984, Fajnsmekri, milenci a nájomní vrahovia), po ktorej nasledovalo niekoľko zbierok vydaných v tzv. druhom obehu, v deväťdesiatych rokoch sa vrátil do oficiálnych vydavateľstiev (zbierky *Trzeci brzeg, Legendy praskiego metra, Kraina wiecznych zer, Prolegomena, Wspomnienia z poezii nowoczesnej, Wiersze przeciwko opodatkowaniu poezji*, 2007, *Zima w małym mieście na granicy*, 2008).

HLBOKÝ VIETOR

*ale je hlboký vietor povedal môj štvorročný syn
keď sme sa tesne pred poľudním vracali domov
z ihriska pri evanjelickom kostole
naozaj je hlboký mne by ani neprišlo na um
že vietor môže byť hlboký bola sobota trinásteho
mája žiarivé slnko zimní záhradníci
sa skláňali nad hriadkami vo farskej záhrade
po dlažbe popri domoch spred storočia pomaly
prechádzali autá agáty vädli akísi flákači
začínali pivom z plechovky odbíjali zvony pes
brechal vietor vial spoza severného horizontu
z nekonečnej diaľky sponad roztápajúcich sa ľadovcov
na druhý deň mala nasledovať nedľa a napozajtra meniny
Žofie ale veď na múdrosť netreba trhať
kvety*

*Na jabloni vedľa chlieva
Slávik zaľúbencom spieval:
Pre to veľké zaľúbenie
Nič pod zobák nezoheniem.*

MILUJME SA

*Milujme sa ako psy husky:
Neskladajme si z tváří masky.*

GOMBROWICZ

*Ani vo Vence
Nijaké chance.*

DIEVČA S PERLOU

*Vermeer prepichuje slúžke ucho.
Beda, neprejde im to nasucho.*

SURREALIZMUS

*Pamätám sa, že pred maturitou
a v prvých rokoch na vysokej
som sa začítal do antológie
francúzskeho surrealizmu,
ktorú pripravil a preložil
Adam Ważyk.*

*Vypožičal som si tú knihu
viackrát
z rôznych knižníc,
no veľmi som chcel mať
vlastnú.
Márne som ju hľadal
po antikvariátoch.*

*A až na konci
osemdesiatych rokov,
v čase rokovaní pri „okružlom stole“,
keď som pracoval ako učiteľ,
kúpil som si ju za pár drobných
od svojho spolužiaka - vydavateľa,
ktorý sa so svojou viacdetnou rodinou
práve navrátil
k viere svätodušných sviatkov
a na začiatku novej duchovnej
cesty
sa zbavoval svojej knižnice
historika umenia.*

*Priniesol som antológiu surrealizmu
domov
a položil som ju na poličku
k svojim knihám.
Od tej chvíle
som sa do nej nepozrel
ani raz.*

VIEDENČANIA

*Sladké chvenie cítiš,
chrbtom i prstami preniká,
keď pochodový rytmus
prejde do rytmu valčíka.*

VEĽKÝ PIATOK

*Celý deň sa do mesta
schádzali sviatoční hostia.
Povlak zdobiť neprestal
ústa sôch z oboch strán mosta.
Vzduch plný vidín hrôzu vlečie
zo sna ženy Piláta.
Veľkopiatočkový večer
mdlé svetlo lampa zapláta.
Hlavy ľudí a vtákov
obrátili sa na západ.
Súmrak už krvou spláchol
strechy, slnko sa kamsi potápa.
Nad Hradčanmi horí
mrak z „Toleda“ El Greca.
Za ním je vesmír, ktorý
uteká, stále uteká.*

*Nič sa Nestalo
Nič sa Nedeje.
Pompeje Bombay
Pompay Bombeje.*

*A Nič Nebude
Nezaznie Trúba.
Pompay Bombeje
Pompeje Bombay.*

MÚR

*tradičný čínsky múr
stavia sa z hrubých rúr
v hrubých rúrach tučné ryby
nijaké plesne a iné chyby*

DÁŽDNÍK PRE JIŘÍHO KOLÁŘA

*V daždivom popoludní
odísť z domu
na železničnú stanicu.
Na prvom nástupišti
nastúpiť do rýchlika,
čo stojí na prvej kolaji,
vstúpiť do prázdneho kupé
prvej triedy
pre nefajčiarov,
roztvoriť mokrý dáždňik
a položiť ho pri okne.
Vzápätí vyjsť z kupé,
dôkladne zatvoriť
za sebou dvere,
vystúpiť z vlaku
a čakať na nástupišti
pod oknom kupé,
v ktorom zostal dáždňik,
až do odchodu vlaku.
Potom sa vrátiť
domov.*

V NAŠICH ROZPRÁVKACH

*Naše rozprávky
charakterizuje väčšia jemnosť
citov a vznešenosť predstáv – vyhlásil
údajne Mickiewicz
v rozhovore s Alexandrom Chodžkom
roku 1846. – Tak napríklad
v ruskej rozprávke
slečny, čo sa idú kúpať,
na breh odkladajú košele.
V našich rozprávkach
tam také isté slečny
nechávajú krídla.*

SUŠI

*Od jedenia suši
na okolí Vichy
rýchlo vädnú uši
zlý sluch všetko stíši.*

Z poľských originálov *Kraina wiecznych zer*, Legnica 2000, *Prolegomena – nieprzyjemne wiersze dla dorosłych*, Legnica 2003, *Wspomnienia z poezji nowoczesnej*, Wrocław 2005 a *Wiersze przeciwko opodatkowaniu poezji*, Wrocław 2007, preložil KAROL CHMEL.

1**1****3**

Jozef Jankovič: Obete varujú, 1969

V rozhovoroch s Olegom Pastierom sa vykryštalizovala nová rubrika v časopise Romboid, ktorá sa začína textami Juraja Mojžiša a mojej maličkosti. Táto rubrika má názov **1 + 1 = 3** a po celý rok v nej budú publikované dva interpretované texty dvoch autorov, týkajúce sa jednej témy.

Našou prvou témou je výnimočné sochárske dielo Jozefa Jankoviča, známe odbornej a laickej verejnosti pod zaužívaným názvom *Obete varujú*.

Hneď na úvod treba povedať, že súsošie *Obete varujú* bolo a chvalobohu už znova je súčasťou Pamätníka SNP v Banskej Bystrici, ktorého spoluautorom je taktiež Jozef Jankovič. V roku 1966 predložil autor sochárskej komisii ideový návrh súsošia, o rok nato v lete ho predsedníctvo Slovenskej národnej rady najprv neschválilo, ale po rokovaní sa nakoniec našlo riešenie a v novembri po podpísaní zmluvy o jeho odliatí sa začali realizačné práce. Súsošie nakoniec po peripetiách, súvisiacich s jeho odlievaním, bolo nakoniec osadené do komplexu Pamätníka SNP a odhalené v predvečer osláv 25. výročia Slovenského národného povstania, teda v roku 1969.

Na začiatku tzv. normalizácie v roku 1972 bolo súsošie z Pamätníka SNP odstránené a uložené do skladu. V roku 1974 bolo súsošie prevezené na Kalište a pri príležitosti 30. výročia SNP bolo druhýkrát slávnostne odhalené. Po páde komunistického režimu sa znovu začína uvažovať o osadení súsošia do komplexu Pamätníka SNP v Banskej Bystrici, lenže byrokratické prieťahy spôsobili, že súsošie bolo až v roku 2004 prevezené z Kališťa do Banskej Bystrice a 27. 8. 2004 bolo po tridsiatich rokoch tretíkrát odhalené. Pre presnosť ešte treba spomenúť fakt, že v roku 2001 bolo zistené jeho poškodenie vandalmi, ktorí zo súsošia odpílili dve nohy, takže muselo byť ešte pred osadením v Banskej Bystrici reštaurované. Toľko k stručnej, ale dramatickej histórii Jankovičovho sochárskeho diela a teraz je na čase venovať sa len súsošiu samotnému.

Varovanie bez pátosu

Je všeobecne známe, že úlohou umeleckého diela, koncipovaného ako pamätník alebo súčasť pamätníka, je pripomínať nejakú historickú udalosť alebo nejakú významnú osobnosť. Pamätník má teda zo svojej podstaty zabrániť tomu, aby táto historická udalosť alebo osobnosť bola zabudnutá. Je teda bezprostredne spätý s minulosťou, stáva sa súčasťou kolektívnej pamäte tým, že naliehavo pripomína minulosť, ktorá tým či oným spôsobom vrhá svetlo na našu prítomnosť. Preto je pochopiteľné, že symbolickým významom demontáže či dokonca deštrukcia pamätníkov bolo vždy urýchlenie zabúdania na udalosť či historickú osobnosť. Lenže, a to si treba dobre uvedomiť, dejiny pred nami nevystupujú v habite faktov, ktoré v podobe stôp – tekmeria; zanechali historické udalosti alebo aktivity významných osobností. Naopak, dejiny, ako múdro a zároveň s nadhľadom tvrdí historik Paul Veyne, sú vo svojej podstate príbehy. Historik, a predovšetkým ideológ vytvára zápletky na spôsob literárnych fabúl, ktoré rozhodujú o tom, čo sa môže a čo nemôže stať súčasťou rozprávania. Tento výber je nevyhnutný jednak preto, že historická udalosť sa len raz udiala a jednak preto, že pre nás sa stáva udalosťou až vtedy, keď sa stane súčasťou nejakého rozprávania, historického alebo literárneho, to je teraz úplne jedno.

Ideológovia radi konštruujú príbehy dejín, ktoré majú veľmi jednoduchú štruktúru. Ich súčasťou je jednoduchá, takmer bez zmeny sa opakujúca fabula, jasne a presne zafinované charaktery historických osobností, od začiatku do konca rozprávania musí byť jasné, kto stál na strane dobra a kto na strane zla, kto bol nositeľom historického pokroku a kto nositeľom historického spiatočníctva. aby sa dali tieto príbehy bez problémov predkladať adresátom tak bez minimálnych odchýlok, ktoré by v dušiach adresátov spôsobili určitý zmätok. Ideológovia preto trvajú nielen na identickom opakovaní štruktúr ideologických príbehov, ale aj na kánonizovanej ikonografii pamätníkov, ktoré vlastne majú vizualizovať to, čo slová nasýtené ideologizovaným významom nedokážu tak presne vyjadriť. Ideologický kánon je vlastne akési klišé, ponúkajúce výrobcom ideologických artefaktov polotovary, ktoré stačí len krátko „dovariť“ a môže sa hneď servirovať publiku.

Každý, kto prežil menšiu alebo väčšiu časť v totalitnom režime, dobre vie o čom je reč. Zoberme si napríklad rôzne pamätníky udalosti, ktorá aspoň podľa môjho názoru bez ohľadu na ideologicky deformované interpretácie, znamenala v kontexte našich novodobých dejín určitý zlom. Tou udalosťou je Slovenské národné povstanie. Táto udalosť bola v nedávnej minulosti bohato pripomínaná predovšetkým štylizovanou postavou partizána, alebo dvojicou partizánov. Figúra partizána bola ukážkovým klišé. Súčasťou tohto klišé boli aj propriety partizánov, najmä sovietsky samopal Špagin s masívnym kruhovým zásobníkom a niekedy aj typická ruská ušianka. To aby bolo jasné, že hoci sa jednalo (aspoň podľa názvu) o povstanie slovenského národa, nebolo možné zabudnúť na bratskú pomoc veľkého sovietskeho brata. Dokonca aj mladá partizánka na jednom obraze Márie Medveckej drží v ruke spomínaný samopal, pričom toto spojenie slovenskej hrdinky a sovietskeho samopalu dáva bez pochybností na známosť „rodinného puta“, ktoré sa zrodilo a zakalilo v boji proti spoločnému nepriateľovi.

Podobných príkladov by sa dalo uviesť ešte mnoho, ale netreba sa tým detailnejšie zaoberať. Dôležité je len to, že v prípade všetkých pamätníkov v podobe sôch, súsoší či obrazov, ktoré boli zrodené estetikou ideologického kánonu, zámerne došlo k povýšeniu ideologickej funkcie na dominantnú, čo spôsobilo, že estetická funkcia bola buď silne kontaminovaná ideologickou funkciou alebo sa zákonite ocitla medzi sprievodnými či sekundárnymi funkciami. Inak povedané, takéto artefakt síce mohol vykonávať prácu v prospech ideológie a jeho tvorcovia za túto prácu mohli byť a aj boli štedro odmeňovaní vrchnosťou, avšak ani tento zisk nedokázal zakryť stratu v podobe popretia umeleckej identity. Nebezpečenstvo straty umeleckej identity, ktorá robí umelca umelcom si

Jozef Jankovič od počiatkov svojej tvorby veľmi dobre uvedomoval a robil všetko preto, aby ju nezaprel.

Na jednej strane vedel, že pamätník, pokiaľ má byť pamätníkom, musí pripomínať historickú udalosť, to znamená, že minulosť sa prostredníctvom pamätníka má obracať na prítomnosť, pamätník má garantovať, aby sa spomienka na minulosť nevytratila z povedomia kolektívnej kultúrnej pamäte. Na druhej strane však vedel, že pokiaľ pamätník má byť aj, či predovšetkým umeleckým artefaktom, tak nesmie byť len obrátený do minulosti, ale musí mať, ako to tvrdil klasik filozofie Hans-Georg Gadamer, svoju vlastnú prítomnosť. Musí mať ambície stať sa klasickým dielom, a byť klasickým znamená, že nemusí prekonávať historický odstup medzi dobou, v ktorom vzniklo a dobou ku ktorej prehovára, pretože ku každej súčasnosti niečo prehovára tak, ako by bolo na ňu zamerané. Som presvedčený, že súsošie Jozefa Jankoviča *Obete varujú* je klasickým umeleckým dielom, ktorému bude treba aj v budúcnosti venovať primeranú pozornosť.

Venujme teraz pozornosť forme a zmyslu tomuto sochárskemu dielu. Na prvý pohľad je evidentné, že jeho základom je horizontála a vertikála, ktoré však nevyhnutne treba interpretovať v širších, než priestorových súvislostiach. Lenže k tomu je potrebnú previesť veľmi jednoduchú deskripciu toho, čo vytvára horizontálu a čo vertikálu. Horizontálu vytvárajú ležiace figúry, ktoré reprezentujú ležiacich ľudí, Na jednom konci vidíme veľa nôh, na druhej strane by sme teda očakávali, že náš zrak spočinie na ľudských hlavách a ich tvárach. Avšak len čo sa do nášho zorného uhla dostane druhý koniec, naše očakávanie je ráznym gestom zrušené. Tam kde sme očakávali ľudské hlavy s neopakovateľnými črtami ľudských tvárí, vidíme len hlavy bez toho, čo robí tvár tvárou. Namísto to tvárí je len akési prázdno, ktoré jasne dáva na známosť, že týmto ľudským figúram niečo vzalo tvár, niečo ich pozbavilo toho, čo každého z ľudí robí neopakovateľným a jedinečným človekom. Tváre im vzala smrť, namiesto neopakovateľných rysov ľudskej tváre vidíme niečo beztvaré, pretože smrť je tým, čo túto neopakovateľnosť a jedinečnosť nielen ruší, ale aj dokonale rozkladá a zahladzuje všetky stopy po nej. Horizontála teda zastupuje stranu smrti.

Vertikálu tvoria tri ľudské figúry, ktoré sa vypínajú nad figúrami mŕtvych ľudí. Tieto figúry majú tváre, a hoci ich rysy sú pomerne hrubé, predsa len sú to rysy, ktoré sú indexom života. Sú to tváre, ktorých sa môžeme pýtať, čo cítia, čo prežívajú a nad čím rozmýšľajú. Z toho vyplýva, že vertikála zastupuje stranu života. Je jasné, že život a smrť stoja proti sebe tak, ako vertikála stojí proti horizontále. Je však taktiež jasné, že život a smrť sa v tomto prípade dostali do atypicky blízkeho susedstva, a túto blízkosť sprostredkovalo obyčajné, Hannah Arendtová by povedala banálne násilie. To násilie, ktoré spôsobilo smrť ľuďom a to isté násilie, ktoré živým spôsobilo bolesť. Násilie spôsobuje smrť, výsledkom pôsobenia násillia sú obeť, ale tým sa obludnosť násillia nekončí, pretože až obeť robia z tých, ktorí páchajú násillie vrahov. Násillie takto postihuje všetkých. Násillie totiž vychádza z jedného bodu, na svojej ceste táto hrubá sila strháva ľudí, ktorých núti zabíjať, ničí ľudí, ktorí sa vedome alebo nevedome postavili do cesty tejto sile a spôsobuje bolesť tým, ktorí prežili. Jankovičovo súsošie *Obete varujú* tak nie je len pripomenutím krátkej, ale v dejinách nášho národa tragickej udalosti, ale zároveň je aj varovaním pred návratom násillia v akejkolvek podobe. Prítomnosť pamätníka sa tak na jednej strane otvára smerom do minulosti, pripomenutím neopakovateľnej historickej udalosti a na druhej strane do budúcnosti, pripomenutím univerzálneho zla, ktoré vždy prehovára prostredníctvom násillia.

Zaiste, dalo by sa ešte mnoho zaujímavého povedať na adresu tohto diela, pričom niečo by bolo bližšie k intentio auctoris, niečo zase vzdialenejšie, niečo by zase už mohlo byť považované za čiru špekuláciu, to však vôbec nie je dôležité. Pre mňa je podstatné to, že toto umelecké dielo nie je zaujímavé len tým, že dokáže odpovedať na mnohé otázky, ale oveľa zaujímavejšie je tým, že človeka núti klásť si otázky a tým vlastne vyvoláva pohyb myslenia. A ešte na jednu vec nemožno zabudnúť. Keď budeme situovať Jankovi-

čovo súsošie do toho najskromnejšieho kontextu, teda do tesnej blízkosti jeho iných výtvarných diel, tak si bez problémov všimneme niečo, čo v slovenskom výtvarnom umení rozhodne nemožno považovať za samozrejmosť. Je to obdivuhodne jednotný individuálny umelecký štýl, spoľahlivo čitateľná autorská signatúra alebo keď chcete, výtvarný idiolekt. Jankovič nebol umeleckým schizofrenikom, ktorý na verejnosti prehováral tak, aby sa to páčilo cisárovi a v súkromí iným jazykom prehováral k božstvu menom Umenie. Jednoducho povedané, Jozef Jankovič bol a je slobodným umelcom, ktorý poznal a pozná len jeden jazyk či idiolekt. Hovorí ním bez ohľadu na to, či sa nachádza na verejnosti alebo v súkromí a nemyslí pritom na cenu, ktorú za to bolo potrebné platiť, čo praktickým spôsobom dokazujú aj osudy súsošia *Obete varujú*.

Peter Michalovič

Obete varujú

Poznávame, aj sa spoznávame v súvislostiach. Citovaná veta náležala do myšlienkovitej výbavy Dominika Tatarku, ale v podobe presvedčujúceho „vedomí souvislostí“ patrila aj k frekventovaným argumentom Vladislava Vančuru. Keď som sa dozvedel, že budem pri zahajovaní nekonfrontačnej rubriky 1+1=3, potešila ma vstupná téma: **Súsošie pamätníka *Obete varujú* Jozefa Jankoviča**. Vtedy – aj teraz pri písaní – ma prekvapilo, že som sa okamžite začal zaoberať súvislosťou naoko veľmi vzdialenou. Súvislosťou Jankovičovho skvelého riešenia pamätníka so spomienkou na nadšenie F. X. Šaldu, ktorý v špeciálnom dvojčísle *Volných směrů* a v katalógovom úvode vítal rozsiahlu výstavu sôch a kresieb Augusta Rodina v novom výstavnom pavilóne Mánesa v pražskej Kinského záhrade roku 1902. Pravda, nenapadla mi voľajaká okatá súvislosť medzi rečou foriém sôch Jozefa Jankoviča a tvarovou aktivitou, rozvíjajúcou sa okolo plastického jadra Rodinových sôch. Vynorila sa mi však spomienka na šaldovský pátos, oslovujúci aj oslavujúci Rodina ako objaviteľa materinského jazyka plastiky, jazyka, ktorý sa stratil na celé stáročia. Spomenul som si najmä na finálnu fanfáru vety: „Umělecké mateřštině géniově dá se odpovědět zase jen mateřštinou: sami v sobě, ve svých hlubinách musíte naléztí její kovový jazyk.“

Neviem prečo, ale rozumiem tej vete presne tak, ako mi znela pred mnohými rokmi pri čítaní o Rodinovi. Stalo sa tak asi hodinu po prechádzke s pani docentkou Güntherovou-Mayerovou, ktorá sa v parčíku pri Redute pred čerstvými poslucháčmi prvého ročníka zmienila, že sa práve pozerajú „na takú francúzsku sochu“. Pozerali sme sa na pomník Víťazstva Jozefa Kostku.

Lenže ja som si pokojne mohol predstaviť, že s majstrom Kostkom sa ráno naisto stretne Jozef Jankovič – o rok a triedu starší spolužiak zo strednej na Jelenej ulici. Našťastie sme sa v tom čase nestretávali, lebo nad mojím nadšením z Rodina by sa bol musel blahosklone uškrnúť a myslieť si svoje. O také dva-tri roky sa všetko zmenilo, svoje sme si mysleli akosi narovnako a tak som do *Mladej tvorby* napísal stĺpček, sprevádzajúci reprodukcie Jankovičových včasných prác. Potom nastalo obdobie bratislavských *Konfrontácií* a teda vrcholná (sú)časť cesty k abstraktnému umeniu na Slovensku. (Ak tento úsek dejín slovenského výtvarného umenia – ako včera, tak aj dnes – je na pôde ústrednej inštitúcie marginalizovaný, svedčí to len a len o veľkej hlúposti a zlomyseľnosti a – ako vždy – okrajovosti „ústredných orgánov“.) Jankovičov podiel patril k určujúcim aktivitám výtvarníkov okruhu bratislavských *Konfrontácií*. Keď ho v 1964, dva roky po absolvovaní VŠVU, architekt Dušan Kuzma prizval na spoluprácu na projekte Pamätníka SNP pre Banskú Bystricu, vrátil sa k „plastickej myšlienke“ svojej diplomovej práce, vrátil sa k *Pamätníku umučeným*.

Až roku 2007 som mal možnosť dosýťosti sa poprehrabovať – ako som v monografii o diele Jozefa Jankoviča napísal – „tými tisíckami kresieb“ s vročením 1957 až 1959. V tomto ojedinelom „laboratóriu“ bol aj konvolut kresieb prevažne z roku 1961, kresieb, viažucich sa na diplomovku i na budúce súsošie *Obete varujú*. Pre tento text je dôležité ich vročenie: 1960 a 1961. Rovnako aj ich téma. Jednu časť Jankovič pomenoval Tragédia, druhú už – aj pre Pamätník – definitívnym názvom *Obete varujú*. Napadá mi ešte jedna nezvyčajná súvislosť diela Augusta Rodina s písaním o výtvarnom umení. Konštatácia Rainera Maria Rilkeho o prinavracaní čudesných foriem, v ktorých dávne národy videli zakliate gesto niektorého z bájných činov či z niektorej legendárne smutnej pohany. „Túto schopnosť povýšiť zaniknuté na nezaniknuteľné uplatňoval Rodin vždy, keď v jeho umení mali ožiť historické témy alebo postavy.“ Lenže Jozef Jankovič – práve naopak – musel spod ideologického závalu odkliať historickú pravdu pôvodného gesta povstaleckého aktu a – to bolo dôležité – vyjadriť úctu všetkým, ktorí hrdinsky prežili povstalecké boje a prežili aj v komunistických áreštoch, aj súciti s obeťami zároveň. On, ktorý sa aj nad pokrkványimi osudmi monumentu *Obete varujú* stával čoraz sofistikovanejším i čoraz jednoznačnejším autorom veľkej grotesky. Skutočne skvelej grotesky, lebo poznávanie groteskou sa ukázalo byť znovuobjavovaním i novým preskúmaním vnútorných daností použitého materiálu, ale aj zmyslu hľadania tvarovej skladby.

V tom čase súdruhovia (neskôr div nie disidenti) za ozaj veľký výtvarný úspech socialistickej estetiky si považovali „ostrú“ filipiku nestora sorelovských drístov (neskôr aj tých superaxiologických) o zachovaní súladu medzi obsahom a formou. Lenže v prikrčenom čase si vôbec nevšimli, že po odhalení súsošia *Obete varujú* v areáli banskobystrického Pamätníka SNP takéto dielo vzniklo a načas aj zaujalo svoje miesto. Totiž len tam, na svojom mieste, v zovretí dvoch presklených stien rozčesnutej architektúry Pamätníka – stien vysoko sa dvíhajúcich nad osem metrové súsošie – sa (aj) sorealistami kýžený obsah vteliť do formy. Prečo? Lepšia bude otázka: Čo zvierali dve presklenené steny niekoľkopodlažnej atypickej budovy? Základ Jankovičovho súsošia tvoria ležiace telá v klinovitej kompozícii. Nad úrovňou hláv sa na opačnom konci dvíhajú línie drúzovitého tvaru hory obetí. Sochár ju zahalil do zvrásnenej drapérie, a do tohto symbolu „večnej“ rieky zahalil rozpúšťajúcu sa individualitu „miznúcich“ tvári aj všetkého jestvovania. Nad horou spomienky na utrpenie vyrastá trojfigurálny – už názvom súsošia oslovený – symbol pamäte. Vysoko zdvihnutú hmotu troch vztýčených figúr rovnako obopínajú zvlnené stopy mokrej drapérie a na tesne zomknutej skupine vytvárajú predstavu celkom inak zjednocujúcu plynutie „rieky“, ako na klinovitom podklade. Na roztvorenej strane tohto podkladu sa dvíhajú línie – v smrteľnom kŕči – stuhnutých nôh, ale z drúzovitého tvaru hory rovnako vytrča aj niekoľko dlaní s kŕčovito rozťahnutými prstami. Zrejme práve vplyvom opony drapérie, onoho závoja „archy zmluvy“, napriek spomenutým expresívne strnulým gestám, súsošie zdôrazilo pieteť, nie pátos. Čiže **obsah vtelený do formy**.

Klinovitá kompozícia základne súsošia s pretínajúcou kolmicou trojice svedkov (symbolu pamäte) však vôbec nemienila skryť expresiu sochárskych hmôt rozpínajúcich sa do priestoru. Pravda, len v koncepcii rozčesnutého architektonického tvaru na dve časti centrálného pamätníka bolo možné zmysluplne klásť otázky o archetypálnom jadre súsošia *Obete varujú*. Úzky prechod a vysoká stena/múr symbolizujú PRECHOD. Bránu prechodu, inak napísané, obtiažny prechod zo sféry profánnej do sféry sakrálnej. Kto vedel, vedel, že tomu treba rozumieť ako prechodu do vyššej úrovne vedomia – aj sebauvedomenia –, prekračujúceho polaritu dualistických protikladov dialektických a historických materialistov – vtedy aj dnes – na svojich horúcich prsiach dopestovávajúcích „trávu“ teórie odrazu. (Hanba ich pamiatke ale aj každému bagatelizovaniu ich vytrvalej prítomnosti.)

Úzka je cesta k tesnej bráne prechodu. V nej zaniká a zároveň pretrváva obnoviteľnosť času, napríklad, v spomienkach. Spomeniem zopár frekventovaných prirovnaní: cesta ako ostrie noža, cesta úzka ako vlas, cesta úzka ako ucho ihly, cesta nebezpečná ako

prechod prsteňom v tleme netvora, ako cesta medzi mlynskými kameňmi, či medzi Skylou a Charybdou. Symbol takto vnímanej úzkej cesty vedie k symbolu tesnej brány prechodu. Predstavme si, že aj „brána“ súsošia *Obete varujú* – ako každá iná brána – má priestor „dnu“ a „von“, priestor pred bránou a za bránou. Aby mala svoju logiku, brána rozhraničuje priestor pokoja od priestoru nepokoja, možného nebezpečenstva. Súsošie *Obete varujú* však dotvára verejný priestor, zároveň aj na takto zadefinovanom – čiže na živom priestore civilnej komunikácie – formuje pietne miesto. Jeho zmysel a identita sa zložito vpisujú do miesta determinovaného spoločnou skúsenosťou, napríklad, obrany zmyslu určitého spoločenstva, jeho nádejí a snov.

Jozef Jankovič pre potreby takto určeného miesta, ktoré je historickým fenoménom, ale má mať univerzálnu platnosť, vytvoril dielo, parafrázujúc Mircea Eliada, na úrovni obrazov a symbolov nezameniteľné, teda originálne. Čo to znamená? Tento sochár sa nepochybne vyjadril prostredníctvom štruktúr a umeleckých štýlov podmienených historicky, ale poslanstvo ich všeobecnej ľudskej hodnoty spočíva rovnako vo formálnom výraze súsošia ako aj v obraze bezhlasu obetí varujúcich pred zabúdaním. Zároveň jeho dielo už navždy malo byť súčasťou miesta, kde sa mali slávnostne pripomínať a teda aj ďalej socializovať stabilizačné procesy určitého spoločenstva. Ak zopakujem, že v prípade Jankovičovho súsošia sa obsah vtelil do formy, mal by som zopakovať aj predpokladateľné impulzy doby, ktoré však mladý umelec nevnímal ako niečo mimo seba. Určite – som svedkom svedčiacim – citlivo načúval kosíkovskému premýšľaniu o slobode, ktorú nemáme vnímať ako stav, ale ako historickú aktivitu, ako proces. Preto filozof mohol tvrdiť, že život diela je založený na nasýtenosti diela skutočnosťou a pravdou.

Rok 1968, rok záverečných prác na súsoší, nepochybne bol rokom neslýchaných víťazstiev vášnivo podporovanej pravdy reformujúcej sa spoločnosti. V čase slávnostného odhalenia súsošia však išlo už iba o jeden z aktov so zvesenými hlavami odhlasovanej zrady. Celkom mimo obsah súsošia strojcovia zrady presadili aj platnosť pravdy novej normalizačnej poučky, že forma môže zvíťaziť nad obsahom a z Pamätníka na tridsaťdva rokov odstránili súsošie Jozefa Jankoviča *Obete varujú*.

Post scriptum:

K súsošiu *Obete varujú* treba uviesť zopár kalendárových informácií. Jozef Jankovič na ňom pracoval v rokoch 1967 – 1968. Roku 1969 súsošie slávnostne odhalili v areáli Pamätníka SNP v Banskej Bystrici a roku 1972 bolo z neho odstránené. Roku 2004 po tridsiatich dvoch rokoch *Obete varujú* znovu osadili na pôvodné miesto.

Juraj Mojžiš

V znamení mesta

Zastávky cudzincov

Cudzinec je vždy vo výhode, je doma všade a nikde. Netrpí predsudkami ani zaužívanými zvyklosťami a na vznikajúce citové väzby reaguje s nevypočítateľnosťou aprílového počasia. Pohybuje sa s ležérnou ľahkosťou a ironická iskra v jeho tmavom oku ho sprevádza ako znamenie. V našom meste sa zastavuje náhodou, možno omylom, ale o to s väčšou zvedavosťou. Cudzincovou neodolateľnou vášňou je bezcieľne putovanie a s tým prirodzene súvisí jeho rozkoš z pozorovania. Táto činnosť ho úplne zamestnala aj po príchode do nášho mesta M. Cudzinec zbožňuje večerné, ale ešte viac nočné obhliadky mesta a jeho historické objekty v ňom evokujú záhadné udalosti z minulých čias. O takomto čase je už mesto zvyčajne prázdne a stíchnuté. Spoločnosť mu robia len pouličné bzučiace lampy, plachý krivajúci pes a výklady obchodov s akciovým tovarom.

Cudzinec sa rýchlo orientuje, jeho vypestovaný cit pre detail mu dokáže spoľahlivo identifikovať každý bezvýznamný záchytný bod. O deň dokonale ovláda kompletný cestovný poriadok viažuci sa k nášmu mestu. Zapamätá si názvy barov, reštaurácií, krajčírskych a kozmetických salónov s ich otváracími hodinami. Bez zaváhania zopakuje aktuálny program kina, divadla či Múzea skamenelín. Vie o každom plagáte oznamujúcom termín husľového recitálu alebo schôdze rybárskeho spolku. Vo svojej účelovej myslí si dočasne uchováva všetky pamätné tabule a busty venované významným rodákovi nášho vďačného mesta. S fanatickou posadnutosťou vymenuje pre neho podivne znejúce tituly regionálnej tlačie vylozenej v belasom stánku. Cudzincove nočné postrehy by neboli úplné, ak by v nich chýbala prítomnosť zaujímavých postaviek dotvárajúcich kolorit každého mesta, nášho nevynímajúc. Okrem opilcov, hliadkujúcich policajtov a vyslúžilej prostitútky bezradne korzujúcej po trojuholníkovom námestí, si ako prvého všimne uponáhľaného muža v požiarnickej uniforme. Bol to najznámejší miestny blázon s plukovníckou hodnosťou na pleciah s vyhrnutými nohavicami, ktorý sa preskakujúcim hlasom neustále dožadovoľ bravčového rezňa. Hneď po ňom ho zaujme vysoký miestny advokát s kolísavou chôdzou, ťahajúci za povrázok svojho capa Ivana. Alebo hundravý stavec s rádiom pri uchu obchádzajúci hrubé múry kláštora s blikajúcou baterkou. Cudzinec sa len chápa vo pousmeje, úsudky necháva iným, on len týmto mestom prechádza.

Posledný deň v roku je to iné, po meste pobejú početné skupinky hlučných ľudí a na povrch preráža nedeľkové chvenie. Cudzinec vojde do krčmy v štýle country, interiér je obložený guľatinovým drevom. Pozoruhodné je, že táto krčma unikla jeho pozornosti, hoci je len kúsok od kina Sen, pri ktorom sa opakovane zastavil. Chce si len kúpiť cigarety a ísť ďalej. V krčme nie je takmer nikto. Nepríjemne vyzerajúci čašník v umastenej veste, nehybný mladík na barovej stoličke, zvyšní asi štyria hostia. V susednej miestnosti sa zabávajú dve mladé ženy v kožených nohavičkách svojou partiou biliardu. Ani nevie prečo, dá si vodku a uprene sa zahľadí do vyzývavých pohybov obidvoch hráčov. Hoci neovláda pra-



BRÜCK

MIROSLAV

vidlá tejto hry, inštinktívne cíti, že tá s kratšími vlasmi má svoju partiu lepšie rozohranú ako jej dlhovlasá súperka. V akomsi americkom filme sa vyskytla scéna s pôvabnou hráčkou biliardu podobná týmto dvom, ktorá svojim dvojnásobným správaním vyprovokovala pripitého chlapa do takej miery, že sa ju pokúšal znásilniť rovno na zelenom stole. Nebolo by od veci jednu z nich znásilniť, preletí mu otupenou hlavou, cudzinci to napokon občas robia. Radšej si dá druhú vodku, potom ešte jednu a ďalšie v krátkom časovom slede po sebe. Odrážajúce biliardové gule sa mu začínajú prelínať ako bizarné obrazce v detskom ďalekohľade a kožené nohavice vytvárajú okolo neho rozsiahlu clonu.

Roztraseňý cudzinec sa zobudí v neznámej izbe, bleskovo zistí, že je v nejakom hoteli alebo v penzióne. Letmý pohľad z okna ho neomylné uistí, že toto celkom určite nie je mesto M. Okolo postele je pomiešané jeho šatstvo spolu s koženými nohavcami a s červenými nohavičkami. Keď začuje kúpeľňové šplachotanie vody, len zdvihne svoju ubolenú hlavu, opatrne vstane a podľa línie sprchujúceho sa tela za mliečnym závesom, bezpečne spozná víťazku včerajšej biliardovej hry. Pred hotelom je rozľahlý bezfarebný park, cudzinec vykročí podľa smeru informačnej tabule do centra. Náhle prepuknutá výzva ho zaplaví šťastným pozdvihnutím, chce sa predsa oboznámiť so životom tohto mesta, s jeho kostolnými vežami, pivnicami a s jeho originálnymi obyvateľmi. Sprisahanecky sa usmeje a zrychlí krok.

Svetlá veľkomesta

Muž prichádzajúci z pokojného provinčného malomesta do skleného tunelu veľkomesta si so sebou prináša svoje ilúzie ako neodmysliteľnú súčasť svojej starej aktovky. Veľkomesto sa v mužovej definícii prekrýva s bližšie neurčenou slobodou, predovšetkým s rozkošou promiskuity. Muž je v strednom veku, chvíľami šťastne ženatý, otec dvoch synov, so svojou prácou technika je vcelku spokojný. Ambície nemá prakticky žiadne, teda ak sa za ne nepovažuje mužova túžba zvíťaziť v okresnom šachovom turnaji. Muž prichádza do veľkomesta osobným vlakom, je nenápadne oblečený, trochu neistý.

Na úrade vybaví svoju záležitosť nečakane promptne a bezkonfliktne. V obrovskom obchodnom dome mu po chvíli chodenia a pozerania vystúpi na čele pot, zahanbene si prejde po rednúcich vlasoch. Zrazu sa nevie rozhodnúť, čo má kúpiť manželke a chlapcom, aj oni majú svoje ilúzie o vôňach veľkomesta.

Ale už o dve hodiny neskôr muž sedí vo vyhríevanom kresle, listuje si v cudzojazyčnom prospekte a usrkáva alžírsku kávu. Teraz je už niekto iný, na sebe má biely župan so zlým emblémom luxusného hotela a pred ním sa pohojdáva striebřistá hladina bazénu s pôsobivým ostrovčekom. Z vody vystupuje opálená slečna v žiarivých bikinách, mužovi sa zazdá, že sa na neho usmiala.

Muž si dáva dolu župan a nahý si ľahne na masážny stôl. Telom mu preletí chlad vystriedaný páľavou od nahromadeného očakávania z blížiaceho zážitku. Tlmené svetlo s modrastým halucinačným nádychom vytvára atmosféru harmonického priestoru. Orientálna hudba túto predstavu spolu s vonným dymom z vanilkovej tyčinky len potvrdzuje. Keď sa k nemu priblíži usmiata ázijská masérka v zelených nohaviciach a v zelenej blúzke, na okamih stuhne. Pripomenie mu zdravotnú sestru z operačnej sály, keď ho pripravovala na operáciu komplikovanej zlomeniny zápästia po páde z bicykla. Hneď sa však presvedčí na vlastnom tele, že je to inak. Masérka si zasunie dlhé tmavé vlasy za svoje nežné ušká a na ruky si vytlačí masážny krém s jazmínovou vôňou. Natiera ho od ramien dolu, miestami zacíti náhodné poláskanie jej hladkých vlasov. Masérka pokračuje nižšie, zasiahne aj zadok, presúva sa k lýtkam a k stehnám. Muž zalapá po dychu a v myslí si skontroluje obsah svojej peňaženky. Masérka sa ho čosi opýta neobratnou angličtinou, muž však myslí len na to, ako jej z vďaky prinesie kvety a pobožká ruku. Jej prstíky sú stá-

le dôkladnejšie a precitenejšie, jeho pokožka sa riasi ako hodváb. Muž je naozaj niekto iný, je desaťročný chlapec utekajúci po pieskovej vinohradníckej ceste s rovnobežne pretekajúcim potokom. A tam sú naozajstné tajomstvá, ryby, raky, vyhladené kamienky, možno aj zrnká zlata. Tu ho čaká spolužiak Miki, aby si s ním vymenil benzínový zapaľovač za malý album známok. Vonná tyčinka dohorieva, ruky masérky sa prtláčajú na mužovo rozpalené telo. Svoje umenie zavŕši pástnym bubnovaním po jeho chrbte a lopatkách, až ho nadvihne. Už je zasa mužom, živiteľom rodiny, precitnutie z krátkeho ošiaľu je pichľavé a bolestivé. Zrazu chce byť čo najrýchlejšie oblečený a prestať na sebe cítiť vtieravé prsty usmievavej Thajčanky.

Mrzutá sprievodcova tvár v odchádzajúcom vlaku ho tento raz nevyvedie z rovnováhy, naopak ukludní ho ako horký liek. Napokon je reálnym predznamenáním jeho pieskovej domovskej cesty.

Bez konca

Éterický november je bez meškania tu. Na cintorínoch znovu horia sviečky, v domácnostiach sa varí víno a v saune sa potia neznámi muži s neznámymi ženami. Posledné lístie sa drží stromu ako oneskorené svedectvo, mestská dlažba tmavne a kolportéri večerníkov vypúšťajú z bledých úst obláčiky pary. November nemusí byť najhorší, hlavne, ak ťa má niekto rád, pomyslí si herečka Anna pri listovaní knihou v prekúrenom antikvariáte. Novinár Peter jej to však včera povedal zrozumiteľnou rečou.

„Tolerantnosť je vo vzťahu prvoradá, ale musí byť obojstranná, to však nie je tvoj prípad, takže ostaneme radšej kamarátmi.“

Prezdobené dekorácie v obchodnej štvrti neklamú, zasa budú Vianoce. Ale aké a s kým? Na konci ulice zbadá nenápadný obchodík a tak zo zvedavosti doň vstúpi. V kabelke sa jej ozve mobil, uchopí ho ako malé škriekajúce zvieratko a priloží k uchu. Jej dávna priateľka sa len uisťuje, či nezabudla na jej zajtrajšiu vernisáž šperkov. Nezabudla, hoci by aj chcela, najmä pre tú zdvorilostnú polohu s afektovaným pátosom. Anna si kúpi santalové kvapky a malú liečivú pyramídu.

Herec Vladimír sa ponáha z dabingového štúdia do kaviarne Regína na schôdzku s filmovým agentom Kevinom. Kevin objedná pre seba koňak, pre Vladimíra dvojité presso. Na kaviarenské okno dopadá šľahajúci dážď, chodci zrýchľujú, mesto sa stáva nepohodlné, električky freneticky cengajú. Ale Kevin má pre Vladimíra priaznivé správy, počasie je momentálne nepodstatná kulisa.

Spojový mechanik Michal číta športový magazín, jeho druhá manželka, poštová úradníčka Eva si lakuje nechty, fajčí cigaretu a ešte stačí počúvať rozhlasovú hitparádu a tešiť sa na divadelné predstavenie Bez konca. Michal by najradšej sedel doma, popíjal pivo a v televízii sledoval nočný blok Ligy majstrov.

„Budeš sa robiť ešte dlho?“ – zvolá z obývačky Michal.

„Už to bude miláčik.“ – pohotovo odpovedá Eva.

Miláčik Michal vie kedy to asi bude. Nič nenasvedčuje tomu, že by mali o chvíľu opustiť byt, Eva je stále v župane a so zvinutým uterákom na hlave.

„Viera ťa dnes zahliadla s tvojou bývalou, čo ti také povedala, keď ti tak zasvietili oči?“ – vypadne z ničoho nič z Evy.

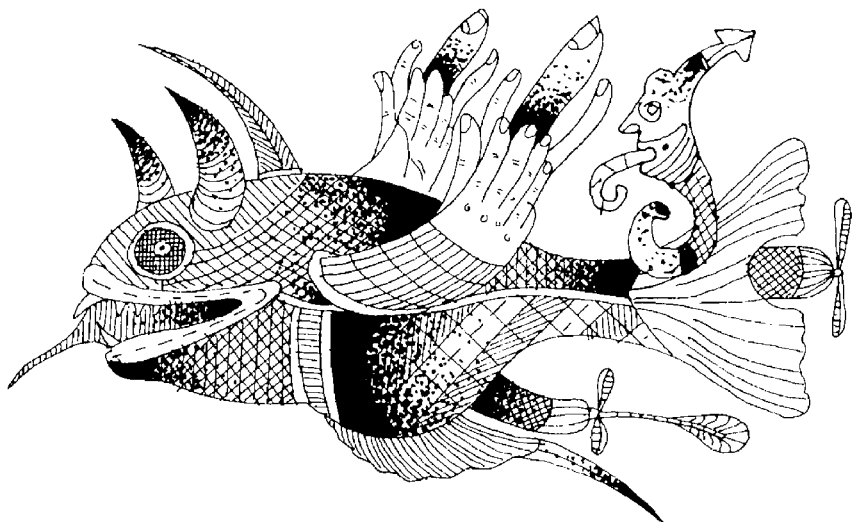
Michal vie svoje a Eva je žiarlivá viac ako je únosné. Nálada v byte kulminuje úmerne vyrieknutým slovám, padá fľaša s nedopitým pivom. Slzy, výstražné zavzlykanie, kvapka krvi od črepu na Evinej päte.

Hľadisko kultúrneho domu je zaplnené asi do dvoch tretín, javisková výprava je asketicky strohá. Historická hra sa začína, na javisku prebiehajú prípravy na zánuby. Herečka Anna hrá cudnú snúbenicu, herec Vladimír jej divokého snúbenca, ktorý holduje stáv-

kam na konských dostihoch a neviazanej zábave. Michal znuzene sedí, Eva je vážna a sústredená. V hre nastáva zásadný zvrat, herečka Anna hrá striptérku v poklesnutom kabarete. Za asistencie nasladnutej hudby krúti zadkom v bielych nohavičkách, to už aj Michal ožije. Anna si pomaličky odopína podprsenku, na obnažených prsiach sa mazná s kožušinovým šálom. Michalova tvár sa rozjasní, konečne, pekná herečka je na to, aby sa vyzliekala, napadne ho. Eva je dokonale vtiahnutá do deja, jeho rozjarenosť jej našťastie unikne. Hra končí tragicky, herečka Anna skončí vo väzení za vreckové krádeže a herec Vladimír sa pod vplyvom nekonečných výčitiek zastrelí. Pár sekúnd je javisko ponorené v tme, potom zaburáca potlesk a herci sa oddane ukláňajú. Nezniesiteľné teplo vyprevádza divákov do daždivých ulíc.

Herečka Anna sa osprchuje, pohľadom skízne po svojej novej pyramíde a hneď zaspí. Herec Vladimír pije svoj obľúbený aperitív a pri tom sleduje na veľkom monitore golfový turnaj. Nahá Eva kľačí na kolenách, Michal len v ponožkách ju drží za boky a zúrivo do nej priráža. Eva tichučko zastená, Michalovi bežia v hlave výsledky Ligy majstrov, zasa nič nevyhral.

Javisko je zhasnuté, kultúrny dom zatvorený a prilahlé parkovisko opustené. Domnienka definitívneho konca by bola však unáhlená a prvoplánová. Denné a nočné hry sa preskupujú v neorganizovanom pohybe, aj tie najprostejšie úlohy sa v neočakávaných situáciách zamieňajú. Nikto nemôže tušiť, aká postava bude na neho zajtra striehnuť za ošarpaným rohom periférie. A s akými dôsledkami.



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrola - patafyzika“

LAURENT GRAFF: ŠŤASTNÉ DNY

Z francúzštiny preložila Lucie Šavlíková. Mladá fronta, Praha 2008

■ Francúzsky spisovateľ Laurent Graff je skúpy na informácie o svojej identite. Nie je dokonca jasný ani rok jeho narodenia (1968 alebo 1970), uvádza o sebe vraj len to, že je pôvodným povoláním archivár a že jeho životopis nie je dôležitý. Kritika ho prirovnáva napríklad k Samuelovi Beckettovi alebo Bohumilovi Hrabalovi. Keď už, tak román *Šťastné dni* má o niečo bližšie k tomu druhému – ale skôr len rozsahom a rozšafným rozprávačským gestom inak nie celkom veselého rozprávania.

Graffov miniromán je postavený na absurdnej situácii – jeho hlavný hrdina v osemnástich rokoch nadobudne pocit, že život ho už nemá čím prekvapiť, a tak sa rozhodne, že sa už nebude o nič usilovať a bude sa len pripravovať na to, čo sa má stať. Ako osemnásťročný si kupuje hrob a v tridsiatich piatich rokoch nastupuje do domova dôchodcov s názvom Šťastné dni, kde rýchlo zapadá do kolektívu a stáva sa tolerovaným pozorovateľom diania. „Tropy mňa nijak nelákali, toužil som po tichu a klidu ďaleko od prchavých proměn života, chcel som se nechat lehounce pohupovať, surfovať po povrchu a čekať, než skončím pod ním.“

Rozprávačovo životné rozhodnutie postupne stráca absurdno-excentrické kontúry a stáva sa, hoci trochu nemotivovane a trhane, existenciálnou vnútornou drámou. „Nedivám se na své spolubydlící kriticky, se zlou ironií. Prostě jen konstatuju, že člověk je odsouzen k nezadržitelnému úpadku s absurdní smrtí na konci. Nemůžu už dál žít mimo tuto pravdu... Můj umrtvující cynismus není cíl, je to zlo nezbytné k tomu, aby se pokusil zachytit, co se skrývá za naší ubohou existencí... Jedině budu-li se dívat necitlivým, lhostejným pohledem chirurga, získám volnost a odstup, které ke své šílené misi nezbytně potřebuju. Ostatně, jsem její první oběť.“

Rozprávačov proklamovaný cynismus má skôr podobu čierneho humoru, ktorý na pár miestach oživuje knižku – najmä v pasáži o dôchodcovskom výlete autobusom do zoo. Náš odťažitý pozorovateľ je však čoraz viac vťahovaný do deja, cynizmus premáhajú city a jeho vnútorná dráma speje k riešeniu. Silnejšiemu účinku románu, ktorý sa dá prečítať na jedno posedenie, však stojí v ceste určitá skratkovitosť, ktorá vyvoláva dojem vykonštruovanosti. Ten ešte znásobuje happy end, pridaný akoby dodatočne, nasilu. V literatúre – na rozdiel od života – totiž šťastný koniec nemusí byť tým najšťastnejším riešením.

LAURENT GOUNELLE: MUŽ, KTERÝ CHTĚL BÝT ŠŤASTNÝ

Z francúzštiny preložil Aleš Burget. Rybka Publishers, Praha 2008

■ „Šťěstí. Co je štěstí? Muška jenom zlatá,“ lakonicky sa konštatuje v českej filmovej klasike. Definícií šťastia je veľa, časť ľudstva sa však zhodne aspoň na tom, že hľadanie šťastia patrí k základným právam človeka. Tak to formuluje Deklarácia nezávislosti Spojených štátov v slávnych slovách: „Tieto pravdy považujeme za samozrejme – že všetci ľudia sú stvorení rovní a že Stvoriteľ ich obdaril neodňateľnými právami, medzi ktoré patrí právo na život, slobodu a hľadanie šťastia.“

No hoci hľadanie šťastia je vraj (a nielen podľa americkej Deklarácie nezávislosti) súčasťou ľudskej prirodzenosti, často sa zdá, akoby išlo o zložité umenie, ktorému sa treba dlho učiť – a najlepšie pod dohľadom skúseného učiteľa. Na tomto základe je postavený aj obrovský trh s rôznymi príručkami o tom, ako byť šťastný. O hľadaní šťastia je aj kniha francúzskeho autora Laurenta Gounella *Muž, ktorý chcel byť šťastný*, ktorá sa nachádza kdesi na pomedzí beletrie a psychologickej literatúry.

Laurent Gounelle, psychológ a spisovateľ, zvolil pre svoju knihu prostú kostru: rozprávač príbehu, francúzsky učiteľ, je na dovolenke na ostrove Bali a vyhľadá tamojšieho liečiteľa, aby sa uňho nechal prezrieť. Liečiteľ stanoví diagnózu („Trpíte... Jste nešťastný člověk.“), rozprávač začne dochádzať na ďalšie sedenia a plní úlohy, ktoré mu stavec zadáva. Napríklad musí ľudí o niečo požiadať a dostať zápornú odpoveď – čo však nie je také ľahké, ako by sa mohlo zdať.

Laurent Gounelle si na jednej strane uvedomuje niektoré klišé, súvisiace s motívom západného človeka, ktorý sa učí u východného duchovného učiteľa: „... mohlo íť o génia marketingu, ktorý sázi na naivitu západní klientely dychtící po klišé v podobe léčitele žijícího v odříkání, zcela oproštěného od věcí hmotných, jenž však na konci seance přijímá štědrú odměnu.“ Na druhej strane však sám vo svojej knihe používa klišé duchovnej aj cestopisnej literatúry. Život obyvateľov ostrova Bali je presýtený vierou, nič ich nevyvedie z miery a sú (spolu s Maurícijsčanmi) najprívítivejším národom na svete. Klasický idealizovaná je, samozrejme, aj postava liečiteľa, ktorý hlavnú postavu široko navádza k poznaniu kľúča k šťastiu.

Liečiteľ pritom neprezentuje len archetypálnu múdrosť svojho národa, ale súka z rukáva magicokorealistickej príklady zo západnej psychológie a medicíny: „Na jedné americké univerzitě napadlo vědce, kteří v Petriho misce pěstovali rakovinné buňky, pozvat do své laboratoře studenty (ti ve Spojených státech často fungují jako pokusní králíci)... řekli jim, ať na rakovinné buňky vysílají lásku. Studenti to udělali a výzkumníci vědeckými metodami zaznamenali, že rakovinných buněk začalo ubývat.“ Tento prvok pôsobí dvojako – prezrádza a zdôrazňuje náučný, motivačný, prípadne „príručkový“ a „pop-psychologický“ charakter knihy, zároveň však, možno nechtiac, román posúva do zľahka absurdných či magicokorealistickej vód.

V dnešnej populárnej psychológii sú prítomné dva extrémny – na jednej strane z kontextu vytrhnutý východný mysticismus, ktorý sa rozplýva v ničote, na druhej strane karikatúra individualizmu. V románe *Muž, ktorý chce byť šťastný* sice nie je zmätená mystika ani manažérske príučky, ale literatúra tu zostala skôr v podobe potenciálu.

FROST*: EXPERIMENTS IN MASS APPEAL

InsideOut Music/SPV 2008



Liečiteľ v románe *Muž, ktorý chce byť šťastný* hovorí o odvahe uskutočňovať projekty, ktoré sa vymykajú z našich zabehaných aktivít. Niečím podobným je asi pre britského hudobníka Jema Godfreyho projekt *Frost**. Klávesista, skladateľ a producent Jem Godfrey sa živí spolupracou s komerčnými popovými interpretmi (Blue, Ronan Keating, Atomic Kitten...), jeho hudobný sen však vyzeral inak a konkrétnu podobu nadobudol na albumoch *Milliontown* a *Experiments In Mass Appeal*. Jem Godfrey sa v projekte *Frost** spojil s muzikantmi z popredných britských neoprogresívnych skupín (Arena, Kino, IQ...).

Výsledkom je zvláštna hudba, ktorá má štruktúru progresívneho rocku, ale namiesto oslnivých inštrumentálnych výkonov (ktorých by títo muzikanti boli bez problémov schopní) pracuje s atmosférou a dynamikou. S tým posledným dokonca až extrémne, takže keď si album *Experiments In Mass Appeal* pustíte v noci, nečakaným nástupom v polovici tretej minúty prvej skladby zobudíte všetkých spiacich. Názov albumu (Pokusy v pôsobení na masy) je však, samozrejme, myslený ironicky – na masy bude vždy pôsobiť skôr Godfreyho hlavná živnosť.

Hudba ako indikátor slobody



C

E

A

N

E

C

M

A

N

I
V
A
N

1.

Ak je slobodné slovo úhlavným nepriateľom despotov, hudba je pre nich neprekonateľnou hrozbou, pred ktorou majú doslova panický strach. Kým šírenie nepohodlného slovného prejavu možno v podmienkach diktatúry relatívne jednoducho zastaviť s poukázaním na jeho údajnú protispoločenskú povahu, s hudbou je to podstatne komplikovanejšie, keďže tá ako abstraktné a neadresné médium nič netvrdí ani nepopiera, ale jednoducho je. Despoti, ako je známe, zakladajú svoju mocenskú pozíciu na predpoklade, že všetky spoločenské javy sú alebo jednoznačne za nich alebo proti nim. Naproti tomu hudba, ako absolútne neutrálny jav, ktorý sa tvorí a odvíja celkom mimo priestoru i mocenských vzťahov, je pre nich priam donebavolajúcou provokáciou. Hudba si žije podľa vlastných zákonitostí, slobodne a nezávisle od vládnucích politických procesov, jej prejavy (zdanlivo) nikoho neohrozujú, preto nie je ľahké nájsť prijateľné dôvody na ich zákaz.

Tak či onak, dôsledný diktátor správne cíti, že hudba sa až priveľmi ľahko vymyká spod jeho kontroly, preto sa v takej či onakej forme pokúša do jej prejavov zasahovať. Despoti, ktorí postavili svoju moc na fundamentalistickým poňatí náboženstva, odsudzujú hudbu, ktorá nie je spojená s ortodoxnými náboženskými obradmi. Šovinistickí diktátori zakazujú hudobné druhy a štýly, ktoré sú podľa nich „cudzíe národným tradíciám“. Bezduchí reakčníci sa stavajú nepriateľsky proti moderným estetickým prúdeniam a každému experimentu. Dogmatickí materialisti zase zavrhnú hudbu, ktorá vychádza z náboženského cítenia svojich tvorcov a poslucháčov.

Viemo dobre, ako Hitler a Goebbels prenasledovali nielen „černošský“ džez, ale aj „židovské“ avantgardistické smery v klasickej hudbe. Za Stalina mali problémy skladatelia ako Šostakovič a Prokofjev, za Brežneva Schnittke, Gubajdulina a iní. U nás boli podmienky v hudobnom živote za komunistickej totality relatívne voľnejšie, no s výnimkou druhej polovice 60. rokov tu bolo aj v tejto oblasti do skutočnej slobody ďaleko. V 50. rokoch režim jednostranne preferoval ľudovú hudbu, resp. jej častuškové napodobeniny. Určitý stupeň moderného výrazu v klasickej hudbe sa toleroval, očakávalo sa však, že skladatelia sa budú v čo najväčšej miere držať tzv. národných tradícií. Cirkevná hudba bola mimo kostolov nevitným elementom, o osobnom náboženskom zakotvení niektorých našich najvýznamnejších skladateľov sa podľa možnosti nemalo ani písať. Až do začiatku 60. rokov bol z rozhlasu a z koncertných pódii vyhostený džez (s výnimkou jeho najkrotkejších, najkonzervatívnejších foriem) a v ešte väčšej miere populárna hudba pochádzajúca zo západu. S príchodom reformných, demokratizačných úsilí sa aj v oblasti profesionálnej hudby situácia pomerne rýchlo liberalizovala. Po sovietskej invázii r. 1968 došlo opäť k badateľnému útlmu a stagnácii, no úplný návrat do stalinistických pomerov sa nedostavil. Pokiaľ sa skladatelia a interpreti otvorene nehlásili k politickej opozícii, mali v esteticknej oblasti relatívne široké (aj keď určite nie neobmedzené) pole pôsobnosti.

Nie je našou úlohou rozoberať, prečo naši neostalinisti ostali aj v tejto oblasti takpovediac na pol ceste. Jednou z príčin mohla byť určitá miera pragmatickosti režimu, ochota poskytnúť ľuďom (vrátane časti tvorivých umelcov) istý priestor pre panem et circenses. Druhou, azda ešte dôležitejšou príčinou však bolo asi (podve-

domé) poznanie, že hudba sa jednoducho zakázať nedá, práve tak ako sa nedá zakázať dýchanie, hra a ľudská reč. Človek, aj ten najvšednejší a najpragmatickejší, je azda viac ako čokoľvek iné – muzikant. Stalinistickí vykladači komunistickej teórie vychádzali z dogmy o základni a nadstavbe, podľa ktorej je kultúra, teda aj hudba, priamym odrazom ekonomických vzťahov v spoločnosti. Keďže, ako tvrdili, s nastolením „diktatúry proletariátu“ sa vlády zmocnil „ľud“, jediným oprávneným hudobným druhom by mal byť folklór, resp. jeho niekore, zhora dirigované aplikácie, napr. budovateľské pochody a častušky v pseudoľudovom štýle. Lenže práve tak ako džbán je nielen úžitkovou nádobou, ale aj umeleckým dielom, tak aj ten najvulgárnejší pochod vychádza z určitých nadčasových estetických zákonitostí. Ak nič iné, dá sa vnímať ako záznam, či citát z určitého estetického a svetonázorového kontextu, či z určitej kultúro-politickej situácie. Ale aj keby boli naši vládcovia zakázali každý verejný hudobný prejav, hudba by bola ostala žiť v ľudskom cítení, v ľudských skutkoch, v jazyku, dýchaní, v hre slov, ideí, emócií, nevraviac už o tom, že nekonečnú variáciu hudobných prejavov nám poskytuje vnímanie zvukov v prírode alebo v mestských uliciach.

Tak ako zákaz alebo obmedzovanie náboženského života nezničil ľudskú spiritualitu, tak zasahovanie do hudobného života nezničilo ľudský cit a zmysel pre hudbu, ktorá je vo svojej podstate najčistejším a najzduchovnenejším zo všetkých umení. Hudba je ríšou našej slobody a ako najbezprostrednejší a súčasne najuniverzálnejší výraz ľudskej tvorivosti je našou najspolahlivejšou ochranou pred všetkými formami tyranie, vrátane tyranie prírodných zákonov. V tejto súvislosti sa mi žiada zapolemizovať s názormi, ktoré vidia v estetike čosi amorálne, ba priam nebezpečné. Občas napríklad čítam analýzy, podľa ktorých bol vraj hlavný koreň nacistického zla v tom, že nacisti povýšili estetické hodnoty nad etické. V skutočnosti však mal Hitler a jeho kompáni rovnako ďaleko k skutočnej estetike ako k etike, ktorá je založená na empatii. Nanajvýš sa dá povedať, že nacistickí vodcovia zneužívali pseudoestetickú rétoriku na politické ciele. Skutočný estét predsa nepáli knihy a obrazy, ani nezakazuje hudbu, ktorá mu z politických dôvodov nevyhovuje. Etika a estetika sú spolu so spiritualitou tri rovnocenné, navzájom intímne prepojené kategórie nášho duchovného vybavenia. Nedá sa jednoznačne povedať, ktorá z týchto kategórií je prvotná, osobne si však neviem predstaviť vznik veľkých náboženských a etických systémov bez zmyslu pre autentickú krásu. Človek, ktorý naplo vníma a tvorí krásu, nepácha násilie, nezaobera sa banalitami a nemanipuluje iných. Súčasnne je sám odolný voči mocenským tlakom zvonka, lebo cíti, že je v nich čosi nečisté, čosi, čo narúša jeho vnútornú slobodu a cit pre spravodlivosť. Dá sa povedať, že všetky druhy umenia sú tu rovnako významné, no zvlášte miesto patrí práve hudbe, ktorá je najautonómnejším výrazom ľudského ducha a dá sa preto najťažšie zneužiť na mocenské ciele.

2.

Veľkomestský pouličný ruch je pre väčšinu z nás jednotvárný a ak sme mu vystavení prídlho, dobiedzavo nepríjemný. Niečo iné je, ak sa prejdeme postrannou uličkou v strede mesta. Dobré sa sústreďme. Vrčanie áut a hukot električiek z frekventovanejších ulíc sa zmenil na nevtieravý šum, na zvukové pozadie toho, čo vnímame nablízku. Ak máme šťastie, začujeme zo stromu zapískanie drozda či sýkorky, z krička sa ozve hromadné čvirkanie krdla vrabcov. Možno vysoko nad nami zavrčí lietadlo. Popri nás prefrčí osamelé auto a zmizne za rohom. Z ktoréhosi domu počuť vrtačku, v inom dome buchnú dvere. V kabelke okoloidúcej ženy zaznie mobil, je to Mozartovo Alla Turca, žena rozpráva po španielsky, jej hlboký hlas prezrádza najprv prekvapenie, potom mierne podráždenie. Alebo je to iba jej temperament, nevôľa či neschopnosť rozprávať vecne a neutrálne? Klopkanie jej podpätkov. Svišťanie bicyklových pneumatík. Z priečnej ulice zadupocú kroky skupiny gymnazistov, zrejme chcú chytiť najbližšiu električku. Iba dve dievčatá sa nikam neponáhľajú, kráčajú pomalým, kolísavým krokom a dvojhlasne spievajú šansón Non, je ne regrette rien. Sponad striech počuť krákanie vrany: Krá-krá-krá.

A máme pocit, že sme na koncerte. Okolité zvuky, no predovšetkým naša schopnosť registrovať a zoradovať ich, nám prinášajú estetický pôžitok, identifikáciu čohosi intímne známeho. Ale opakujem: iba ak sme dokonale sústredení a nepredpojatí. A odrazu vieme, od-

kiaľ čerpá väčšina moderných skladateľov inšpiráciu. Nie už iba z prírody s jej pravidelne sa opakujúcimi a zväčša predvídateľnými procesmi, ale aj zo zvukových kulís, ktoré vytvára človek tu a teraz. Je to zdanlivo chaotickejší svet, plný náhod a prekvapení, zato aj ten má svoje zákonitosti. Tak ako predobraz nonfiguratívneho maliarstva možno nájsť napríklad v štruktúrach kameňa, dreva, betónu, alebo v asfaltovom chodníku zapadanom jesenným lístím, tak môžeme v mnohých moderných hudobných dielach spoznávať ohlas diskrétnej zvukomalby postranných uličiek novodobého veľkomesta. Nepopiera sa tu príroda, nevylučuje sa ani metafyzika a náboženstvo, no ústredné postavenie patrí človeku a jeho tvorivým schopnostiam. Práve v mestskej postrannej uličke, v tejto pokojnej, útulnej, zato nepretržitým životom pulzujúcej oáze, sa človek môže súčasne tešiť zo svojej samoty i pociťovať zmyslové a existenciálne napojenie na okolitý svet.

Ideálne by bolo, keby sme v takejto situácii vnímali iba zvuky samotné a nepokúšali sa identifikovať ich pôvod. To však dokážu iba špeciálne trénovaní jedinci. Absolútna hudba je abstraktná, pochádza z ničoho a do ničoho sa aj vracia. Ak sa nám však pri krákaní vnucuje do vedomia aj obraz krídlami mávajúcej vrany, netreba sa tejto predstave brániť. Podstatné je udržať si od predstavy odstup natoľko, aby sme si bez problémov mohli všimnúť a registrovať nasledujúce zvuky a predstavy.

Niektro možno povie: Aha, moderný hudobný skladateľ napodobňuje rytmus moderného života, je teda akýmsi zvukovým dizajnérom. – Isteže, vec možno chápať aj v tomto zmysle, takéto poňatie je však podľa mňa zúžením celej problematiky. Hudobný skladateľ je umelec a ako taký nekopíruje skutočnosť, ale pretvára ju. Vo zvukových obrazoch z veľkomesta nevidí iba sociologicky podmienený výraz moderného sveta, ale aj rozšírenie škály zvukov prírody. Nielen kukučka, čmeliak, vietor a dážď, ale aj autá, električky, vrtačky, budíky, mobility, klopkanie podpätkov na asfalte, a samozrejme aj najrozličnejšie modulácie ľudského hlasu, sú pre neho súčasťou kozmu, jeho jednoty i premenlivosti.

Tieto súvislosti pochopili už skladatelia ako Mahler, Debussy, Satie, Skrjabin, Janáček, Ives, tesne po nich, samozrejme, Schönberg, Bartók, Stravinskij, Prokofjev, Šostakovič, Messiaen a iní. Celkom najhlbšie dovidel americký skladateľ John Cage (1912–1992), o.i. autor skladby 4'33", pri ktorej má klavirista ostať sedieť pri svojom náastroji štyri minúty a tridsaťtri sekúnd bez toho, aby sa dotkol jeho klávesov. Poslucháči majú namiesto toho sústredene načúvať tichu, alebo náhodným zvukom okolo seba.

Prirodzene, Cage nechcel takto „zrušiť hudbu“, ale upozorniť ľudí, že ju dokážu plne precítiť iba vtedy, ak budú aj mimo koncertných siení žiť sústredene a uvedomene. Sústredenie na každodenné žitie nás učí lepšie vnímať hudbu, a naopak, pozorné vnímanie hudby (ako aj iného umenia) nás môže učiť plnohodnotnejšie žiť. Jedným z Cageových filozofických východísk bol zenbudhizmus (v podstate akási syntéza budhizmu a taoizmu), ktorý kladie dôraz na maximálnu pozornosť a sústredenosť na to, čo človek práve prežíva. Ako je známe, podľa budhizmu žije človek vo svete ilúzií a utrpenia, samsare, a jeho úlohou by malo byť dopracovať sa skrze meditáciu a súciť so všetkým živým k nirváne, ktorá je konečným vyslobodením zo stavu žiadostivosti a utrpenia. Niektorí, napríklad japonský zenbudhistický mysliteľ D. T. Suzuki, však tvrdia, že samsara a nirvána sú si navzájom totožné. Jedným z možných kľúčov k pochopeniu tohto paradoxu je poznanie, že ak sa dokážeme plne stotožniť so svojimi zmyslovými zážitkami, prekonáme tým ich deštruktívne pôsobenie na naše bytie. V podstate tu ide o volanie po existenciálnom prebudení, maximálne bdelom žití, pri ktorom celou svojou bytosťou pociťujeme sami seba ako súčasť kozmu a večnosti. Mám pocit, že práve toto bolo aj hlavnou náplňou úsilí Johna Cagea. Podľa neho si pri pozorovaní vecí, ktoré sa nám zdajú byť nepekné, treba položiť otázku, prečo sa nám takými zdajú. A vo veľkej väčšine prípadov prídeme na to, že takej príčiny niet. Čiže: ak odhodíme svoje návyky a predsudky, zistíme, že krákanie vrany je rovnako krásne ako spev slávika. A že prefajčený hlas starca nad hrobom je rovnako fascinujúci ako zvonivý smiech rozjareného dieťaťa.

3.

V každom z nás je zakódovaný diktátor, alebo prinajmenšom prísny cenzor. Značným úsilím, neraz za cenu trpkých skúseností, sme si vytvorili svoj životný postoj, svoj obraz sveta,

nadobudli svoje za a proti. Úzkostlivo si strážime svoj myšlienkový revír a zväčša nekompromisne odmietame všetko, čo by nám ho mohlo narušiť. V každom okamihu cenzúrujeme skutočnosť, vyberáme si z nej, čo sa nám hodí do karát a zatracujeme, čo nás (zdanivo) ohrozuje. Takto vznikajú predsudky, averzie, neraz až absurdne nenávistné postoje voči ľuďom, ich vlastnostiam, skutkom a prejavom. Bohužiaľ, je tomu tak aj v oblasti kultúry a umenia, kde by mala panovať absolútna nepredpojatosť a sloboda.

Ak ostaneme pri hudbe: kto z nás nepočul príkro odmietavé výroky proti takej či onakej hudbe, takému či onakému hudobnému nástroju, skladateľovi či interpretovi? Takéto, zväčša nijakými argumentami nepodložené výroky neprehrádzajú ani tak pôvodcov hudobný vkus, ako jeho uzavretosť pred veľkou časťou reality. Takíto ľudia nielenže opovrhujú tvorivosťou mnohých svojich blížnych, ale tiež ochudobňujú sami seba o množstvo podnetov a zážitkov, ktoré by ich mohli inšpirovať k duchovnému rastu.

Najkrikľavejšou zradou súčasného človeka na skutočnosti je jeho postoj voči tzv. klasickej hudbe. Poznám aj vzdelancov, dokonca aj tvorivých umelcov (spisovateľov, výtvarníkov, divadelníkov), ktorí majú voči nej ľahostajný vzťah, ba neraz aj averziu. Pritom klasická hudba je azda vrcholným a najdynamickejšie sa rozvíjajúcim prejavom západnej kultúry a súčasne bezprostredným výrazom duchovného prazákľadu, z ktorého sa odvíjajú nielen všetky ostatné druhy umenia, ale aj naše myslenie, veda i náboženstvo. V základoch každej ľudskej tvorivej činnosti nájdete hudobnú štruktúru. Ak si pozorne prečítate Schopenhauera, pochopíte to. Nerobil som si v tomto smere sociologický prieskum, no zo skúseností viem, že iba mizivá menšina Európanov má pozitívny a uvedomelý vzťah k tejto súčasť svojho kultúrneho dedičstva. A tí, ktorí ho majú, zväčša obmedzujú svoj záujem na hudbu z obdobia klasicizmu a romantizmu. Podstatne menej priaznivcov má stredoveká, renesančná a baroková hudba, no a moderná hudba ako keby pre mnohých ľudí neexistovala. Ba čo je ešte povážlivejšie, aj údajní milovníci hudby sa o nej vyslovujú predpojata a znevažujúco, často bez toho, aby si dali námahu porozumieť jej naturelu a dopočúvať aspoň niektoré moderné skladby pozorne do konca.

Aj pre profesionálneho psychológa by asi bolo priveľkou úlohou vysvetliť, prečo ľudia, ktorí žijú v súčasnosti, ignorujú to, čo vytvárajú súčasní hudobní umelci. Mnohí sledujú súčasné spoločenské a kultúrne dianie. Čítajú noviny, počúvajú rozhlas, pozerajú televíziu. Bez rozpakov prijímajú výdobytky súčasnej vedy a techniky, každý deň prechádzajú popri budovách, ktoré vytvorili moderní architekti a stavitelia. No ak rádio začne hrať skladbu súčasného skladateľa, okamžite ho vypínajú. Isteže, nezanedbateľná časť ľudí sleduje súčasnú zábavnú hudbu, ktorá je tiež legitímnym výrazom našej doby; no – pri všetkej úcte k jej tvorcom a konzumentom – sprostredkúva nám prinajlepšom iba jej povrchové stereotypy. Tak ako povedzme priemyselný dizajn, novinová reportáž, politický kabaret, kreslený humor či detektívka, aj zábavná hudba je dôležitým tvorivým laboratóriom, nie je to však umenie, ktoré rezonuje v najhlbších vrstvách našej osobnosti. Naproti tomu reprezentatívne diela súčasnej klasickej hudby odrážajú celú zložitú hĺbkovej dynamiky našej doby, našich životov, štruktúru a rytmus našich (mikro)kozmov, pričom nám sprítomňujú aj naše zakorenenie v prírode, resp. v histórii. Moderná hudba je výrazom chaotickosti a rozkúskovanosti nášho zmyslového i myšlienkového bytia. Spoznávame v nej princíp opakovania i náhodnosti zmyslových dojmov nášho každodenného života, ale aj túžbu – a v šťastných prípadoch aj schopnosť – moderného človeka vymaniť sa z kľatby dočasnosti a splynúť s niečím, čo ho presahuje.

Väčšina dnešných ľudí sa však akosi neodvažuje priznať k zložitej dynamike svojej doby. Preto sa – prinajlepšom – utieka k minulosti, ktorá bola (zdanlivo) jednoduchšia a jednoznačnejšia. Človek sa vtedy cítil byť bližšie k prírode a jej základným, zdanlivo rozumne prebiehajúcim procesom. Azda preto je mnohým našim súčasníkom stále bližšia hudba spred 150–200 rokov. V nej síce, popri nespornej kráse, tiež cítiť napätie, nepokoj a tragiku bytia, jej štruktúra je však na prvé počutie povedomejšia, logickejšia a zrozumiteľnejšia. Že to v skutočnosti nie je celkom tak, to je už druhá otázka.

Najzreteľnejšie sa takéto staromilské preferencie odrážajú v repertoároch svetových operných scén, v ktorých vraj 40 % tvoria opery Mozarta, Verdiho a Pucciniho. Väčšina ostatných

hraných oper zrejme tiež pochádza z dielne ich klasicistických, a najmä romantických súčasníkov. Moderné opery hrá iba hŕstka idealistov a špecialistov, prípadne ich operní šéfovia väčších scén z času na čas alibisticky zaradia do repertoáru, pričom sa zväčša dožijú troch-štyroch repríz pred poloprázdnyhľadiskom. Pritom moderná opera by aj „nemuzikálnym“ ľuďom mala čo povedať, keďže je to multimediálny žáner, na ktorom sa okrem hudby podieľa aj literárny (dnes už zväčša kvalitný a divadelne nosný) text, herecký prejav, tanec a výtvarné umenie. Aj moderne cítiaci divadelní režiséri si málokedy trúfnu inscenovať súčasnú operu, oveľa radšej scénicky „modernizujú“ povedzme Mozarta, Rossiniho či Wagnera, vytvárajúc tak podivné divadelné hybridy, v ktorých sú hudba i libreto staré, kým scénografia, kostýmy a dejové zasadenie sa tvária súčasne. Vlk modernosti sa nasýti iba spolovice, a ovca klasiky, ktorá sa takto núka divákovi, je riadne odratá.

4.

György Ligeti. Jedna z najväčších postáv svetovej hudby druhej polovice 20. storočia. Bolo by zaujímavé zistiť, koľko promile z tých, čo tak zbožne vzdychajú pri tónoch svojich uctievaných romantikov, vôbec niekedy zavadilo o jeho meno. Pre nás ako stredoEurópanov by mal byť zaujímavý už aj jeho životopis. Bol to, ako by azda o ňom povedal Ladislav Novomeský, „emigrant bez vlasti a všade s domovom“. Alebo tiež „cynický svetobežník s tajnou nostalgiou“. Ligeti sa narodil r. 1923 v transylvánskej maďarsko-židovskej rodine. Študoval najprv na konzervatóriu v Kluži, r. 1943 bol však ako Žid internovaný v pracovnom tábore. Väčšina jeho príbuzenstva zahynula v Osvienčime. Po vojne študoval na Akadémii Franza Liszta v Budapešti. V stalinistickom Maďarsku mal ako moderne cítiaci skladateľ a pedagóg značné ťažkosti, no začas sa pokúšal o estetický dialóg s režimom. Po potlačení maďarského povstania r. 1956 však emigroval do Viedne a stal sa rakúskym občanom. Ako skladateľ a pedagóg pôsobil v Darmstadte, Paríži, Stockholme, San Franciscu a inde. Zomrel r. 2006 vo Viedni.

V mladosti sa Ligeti najviac inšpiroval maďarskou modernou, predovšetkým tvorbou Bélu Bartóka. Svoj tvorivý naturel však naplno rozvinul až po príchode na západ, po tom, čo sa zoznámil s hudbou povojnových avantgardistov ako Stockhausen, Berio a Boulez. Fascinovali ho ich experimenty s elektrofonickou hudbou, sám však zväčša ostával verný inštrumentálnej hudbe. Azda to možno pripísať jeho zakorenenosti v avantgarde stredovečnej Európy (kam, prirodzene, patrí aj stále nedocenený prínos moderného Slovenska, od Dušana Jurkoviča až, povedzme, po Vladimíra Godára). Typický avantgardný umelec z karpato-dunajskej a balkánskej oblasti nepretrhol kontakty s tradičnými estetickými a existenciálnymi archetypmi v takej radikálnej miere ako to zväčša robil jeho západný súputník. Ligeti sa síce usiloval o maximálnu autonómiu hudobného diela, no súčasne ponechával svojej hudbe aj silný symbolický rozmer. Pri vnímaní jeho diel máme často dojem, že jednotlivé zvukové elementy (napríklad sólové pasáže jednotlivých nástrojov) vystupujú z akejsi „večnej“ podstaty a po odohratí svojej roly sa zase do nej vracajú. U málokterého moderného skladateľa možno cítiť také silné kozmické vedomie ako u Ligetiho. Mnohé jeho skladby sú akoby bez začiatku a bez konca, sú skôr obrazom plynutia existencie ako metaforou nejakého príbehu. Súčasne je v nich zreteľný prvok hry, irónie a humoru, ktorý vari najskôr korešponduje s absurdnou drámou Jarryho, Becketta či Ionesca.

Jedným z Ligetiho vrcholných diel je opera *Le Grand Macabre*, napísaná v r. 1974–77. Svetovú premiéru mala r. 1978 v Stockholme. Libreto, ktoré napísal skladateľ spolu s Michaelom Meschkom, vychádza z divadelnej hry *La Ballade du Grand Macabre* od známeho belgického dramatika Michela de Ghelderode.

Skladateľ sa v tejto opere vzdal veľkého orchestra, namiesto neho tu počujeme malé skupiny sláčikových a dychových nástrojov, ktoré, spolu s miešaným zborom a niektorými sólovými hlasmi, zabezpečujú lyrickú dimenziu diela. Táto, do určitej miery tradičná lyrickosť je však neustále narušovaná bizarnými zvukmi automobilových trúb, elektrických cengáčov, píšťal a podobne. Aj spevácke prejavy sú zmesou tradičných, takmer neoromantických prvkov a parodickej grotesknosti, popri neutrálnej, klasicky znejúcom speve sú tu komicky deformované hlasy, rozprávajúce i nemé postavy. Automobilové trúby, ktoré dominujú v značnej časti ope-

ry, majú zrejme za úlohu jednak zvýrazniť absurdný rozmer diela a jednak zrovnoprávniť tzv. hudbu všedného dňa s klasickými hudobnými prejavmi. Celý hudobný pôdorys opery má však predovšetkým evokovať poznanie fragmentárnosti nášho vnímania sveta. Lyrickosť, krása, čiže realita, ktorá dokáže nájsť zmysel v sebe samej, je neustále napádaná banalitou, agresivitou, až brutalitou prostredia, negatívnymi zvukmi, skutkami a pocitmi.

Dej opery sa odohráva vo vymyslenom kniežatstve Breughelland v bližšie neurčenom historickom období. Je tu však náznaková afinita s neskorým stredovekom, teda časom, kedy v Európe viseli vo vzduchu obrovské spoločenské a svetonázorové zmeny. Breughelland je dekadentná diktatúra so slaboškým vodcom, zato s o to silnejšou tajnou políciou a politickými intrigami. Skutočnou vládkyňou krajiny je despotická Mescalina, manželka dvorného astrológa Astradamorsa. Tento raz pri pozorovaní oblohy zistí, že Zem sa už o polnoci toho istého dňa zrazí s kométou, ktorá zničí všetok život na našej planéte.

Hlavná postava opery, Nekrotzar, onen Grand Macabre (Veľký Zlovestný), prišiel do krajiny s poslaním oznámiť zničenie ľudstva. Tvrdí o sebe, že je stelesnením Smrti. Sám Ligeti o tejto postave píše, že nikdy sa nedozvieme, či Nekrotzar je naozaj Smrť, alebo iba podvodník, ktorý si robí z ľudí dobrý deň.

V očakávaní skorého konca sveta sa celé obyvateľstvo Breughellandu oddá neviazaným alkoholickým orgiám. Keď však udrie polnoc a Nekrotzar pompézne oznámi zánik ľudstva, nič sa nezmení, iba sám Nekrotzar umrie od žiaľu z toho, že sa mu jeho misia nevydarila. Ostatní ľudia pokračujú v orgiách, nevediac, či sú už v nebi, alebo či naďalej žijú svoj pozemský život.

„Ak bol (Nekrotzar) Smrť,“ napísal Ligeti, „vyplýva z toho, že Smrť je teraz mŕtva, že nastal večný život a že nebo a zem sú si odteraz rovné: súdny deň je vykonaný. Ak to však bol iba bežiaci podvodník, zlovestný falošný mesiáš, a jeho úloha iba prázdne gesto, život bude pokračovať ako doteraz: všetko raz zomrie, no nie dnes...“

Ako v mnohých iných Ligetihov skladbách, aj tu pozorujeme neustály boj, prelínanie, ale aj koexistenciu chaosu a poriadku. Na rozdiel od mnohých iných umelcov Ligeti nezavrhuje chaos, priznáva sa k nemu a akceptuje ho. Chaos je pre neho nielen predpokladom poriadku, morálky a tvorivosti, ale aj prameňom našej existenciálnej revolty i našej schopnosti metafyzickej transcencie. Súčasne nám tu skladateľ, za výdatnej pomoci libreta, predostiera ideu relativity všetkého nášho poznania, v tomto prípade predovšetkým relativity nášho konvenčného chápania života a smrti. Ako všetko ostatné, aj smrť je iba našou predstavou, takpovediac pojmovou konštrukciou, označujúcou koniec nášho biologického života.

Existencia je však večná, práve tak ako je večná hudba, ktorá zo všetkých umení najlepšie vyjadruje podstatu existencie v absolútnom, nadosobnom zmysle. Ligetihov hudba v nás prebúdza odvahu vysmiať sa nielen všetkým šialeným diktatúram, ale aj samotnej smrti.

5.

Zdá sa, že nacisti a stalinisti intuitívne lepšie pochopili podstatu modernej hudby ako mnohí meštiacky založení milovníci koncertov a opier. Vycítili jej anarchistického ducha, jej schopnosť vytvárať alternatívnu realitu, ktorá je neprístupná ich mocenským chůtkam a politickým dogmám. Vedeli teda, prečo ju zakazujú. Skladatelia ako Cage alebo Ligeti nám (každý na svoj spôsob) ukazujú, aký obrovský potenciál slobody skrýva v sebe hudba, predovšetkým moderná hudba, ktorá sa vyzliekla zo zvieracej kazajky starých estetických schém, (pseudo-)romantického sentimentu a snobskej exkluzivity meštiackych siení a salónov. V rozpore so všeobecne rozšíreným názorom je práve súčasná hudba ľuďom bližšia a zrozumiteľnejšia, lebo vychádza z ich každodennej skúsenosti a vo veľkej miere rúca bariéry medzi tvorcami a prijímateľmi. Ako sme naznačili vyššie, jej predobraz môžeme zachytiť pri prechádzke ktoroukoľvek uličkou moderného mesta, pričom – a to treba zvlášť zdôrazniť – skladatelia a interpreti neznižujú hudbu na úroveň každodennosti, ale naopak, zvyšujú každodennosť na úroveň hudobného umenia. Nekopírujú svet našich zmyslových vnemov, ale vytvárajú jeho univerzálne platnú metaforu tým, že skrze tvorivosť vlastného vnútra extrahujú jeho podstatu a pretavujú ju do roviny umelosti a zovšeobecnenia. Pravda, súčasne predpokladajú, že poslucháč dobre pozná svoju dobu i svoje životné prostredie

a dokáže nájsť ich ohlasy v súdobých umeleckých dielach. Je zrejmé, že moderní skladatelia radikálne zmenili naše predstavy o hudbe, tak ako moderná veda zmenila naše predstavy o svete a o prírode. Súčasne je to najlepšie, čo v modernej hudbe vzniká, aj odrazom demokratickejších pomerov v našej časti sveta. Tak ako už u renesančného skladateľa Palestrinu bol (ako to postrehol vari Zoltán Kodály) doslova každý hlas v zbere rovnocenný ostatným, tak sú si pre moderného skladateľa všetky zvuky, rytmy a štruktúry navzájom rovnocenné – a zároveň sa aj poslucháč stáva rovnocenným partnerom skladateľa a interpreta.

Dá sa povedať, že dnes už niet človeka, ktorý „nemá hudobný sluch“, pretože „hudobný sluch“, alebo skôr vari hudobný cit, neznamená, že človek vie verne napodobniť melódiu ľudovej piesne alebo štátnej hymny, ale že vie postrehnúť a vnímať zvukové farby, rytmy a štruktúry v sebe a okolo seba. A sotva niekto môže poprieť, že každý človek dokáže vnímať rytmus svojej reči, svojho dychu a tlkotu svojho srdca, že každý rozozná ženský hlas od mužského, vrčanie auta od hukotu sirény, škripanie brány od spevu drozda a podobne.

Tu odpadá podľa mňa aj požiadavka absolútneho ticha pri vnímaní hudby. V okamihu, keď toto píšem, znejú mi z rádia Offenbachove rezké tóny, a súčasne mi pod oknami hučí električka. Každé podobné „vyrušenie“ pri počúvaní dobre známej hudby jej dodáva novú dimenziu, zdá sa mi zrazu aktuálne svieža, prekvapujúca, dosiaľ nepočutá. Improvizáciou náhod tu vzniká akási zvuková koláž, zážitok, sila ktorého narastá s vedomím, že ide o jedinečný, dosiaľ ešte neprežitý okamih, ktorý sa už nikdy nebude môcť opakovať. Podobný efekt dosiahneme, ak si pri počúvaní povedzme Vivaldiho pustíme z vodovodu vodu, zašušťime novinami alebo zapneme printer. Do tejto kategórie patrí Cageov preparovaný klavír, medzi struny ktorého skladateľ vložil rozličné predmety, aby vydával nové, dovtedy nepočuté zvuky. Sem patria aj jeho experimenty, pri ktorých zvuková i pohybová odozva obecnstva bola organickou súčasťou hudobného diela. A sem patria aj Satieho sirény, písacie stroje a výstrely z pištole (napr. v balete Parade), Ivesovo použitie viacerých orchestrov súčasne hrajúcich v rozličných tóninách a rytmoch (Central Park in the Dark a i.), ako aj Ligetiho automobilové trúby, cengáče, pišťaly či tikajúce hodiny.

Vnímanie modernej hudby, práve tak ako uvedomené, plnohodnotné žitie, si vyžaduje maximálne sústredenie. Tu je vari opäť namieste spomenúť Cageovu inšpiráciu zenbudhizmom, hoci vraj on sám nebol praktizujúcim budhistom. Na rozdiel od väčšiny ostatných duchovných systémov zenbudhizmus neznamená vieru v nejaké náboženské dogmy, ale najskôr určitú životnú prax, ktorá je v podstate zlučiteľná s akýmkoľvek osobným svetonázorom. Ak niekoho predsa len dráždi exotické znenie tohto pomenovania, môžeme si praktický zenbudhizmus pokojne nazvať umením pozornosti. Takéto umenie praktizuje z času na čas väčšina z nás. Ak prechádzame za tmy nebezpečnou mestskou štvrťou, dávame pozor na každý podozrivý zvuk alebo pohyb, aby sme sa v prípade potreby mohli včas brániť. Umenie pozornosti praktizujeme aj vtedy, keď sa dokonale sústreďujeme na nejakú prácu, na hru, alebo na vnímanie umeleckého diela. Klasickým príkladom umelca pozornosti je profesionálny herec, ktorý sa musí nielen plne vžiť do svojej roly a do fiktívneho prostredia na scéne, ale musí tiež byť neustále v strehu, aby dokázal reagovať na (očakávané i neočakávané) prejavy svojich kolegov, hľadiska alebo divadelných technikov.

Z povedaného vyplýva, že jednou z príčin neochoty väčšiny ľudí prijímať modernú hudbu je ich neochota alebo neschopnosť sústredene žiť. Vzniká tu podozrenie, že takýto človek sa poriadne nesústreďuje ani na vnímanie iných typov hudby, že napríklad pri počúvaní Mozarta alebo Pucciniho sa jednostranne upriamuje na melódiu alebo lahodne znejúci spev interpreta, a vôbec si nevšimá harmonizačnú štruktúru, ktorá v podstatnej miere spoluvytvára hĺbkový rozmer diela. Dáva sa unášať ľúbivou, často dobre známou, alebo prinajmenšom predvídateľnou vonkajškovosťou, a pritom mu uniká to základné, hudobný prejav ako komplexná metafora reality s jej všetkými zákonitosťami a nepredvídateľnosťami.



Karol Baron: Kvetinový vampír a sukkubovia, 1970

O čertoch - diabloch, menovite o *Kvetinovom vampírovi* a *sukkubovi*

Karola Barona

Prvú knižku o čertoch – diabloch v dejinách výtvarného umenia som si zaobstaral v jednom zastrčenom pražskom antikvariáte na Smíchove. Počas študentských rokov som si práve z neho nahonobil úžasnú kôpku jagavých papierových šperkov. Razítko z titulnej stránky niekto usilovne vymizikoval – až do stavu čiastočnej perforácie – a tak neviem, ktorej ustanovizni ďakujem za skvelú knižku Wilhelma Michela „Das Teuflische und Groteske in der Kunst. Mit 103 Abbildungen“. Vyšla v Mníchove roku 1919 v zaslúžene preslávenom vydavateľstve R. Piper & Co. (Aspoň v zátvorke uvediem provokatívnu nákupnú cenu: 14 korún.) Rokmi k nej pribudli dobré dve desiatky čoraz opulentnejších titulov, ale až na jar 2008 sme si z Florencie priviezli k téme ostatnú akvizíciu: „Devils“ Gillesa Néreta. V bohatom ilustračnom sprievode ďalšej knižky o čertoch – diabloch ma v nej mimoriadne potešila reprodukcia kolorovanej perokresby Karola Barona *Kvetinový vampír a sukkubus* z roku 1970.

Karol Baron (1939 – 2004) sa na čertov – diablov začal vyzvedať a čosi aj dozvedať dávno pred príchodom na Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave. Pravda, on na VŠVU začal študovať vo veku, v ktorom jeho rovesníci školu opúšťali, ale nič to neznamenalo okrem hromov a bleskov pri obhajovaní klauzúrnych prác počas prvých dvoch rokov na škole. Napokon sa mu podarilo s úspechom obhájiť aj cyklus katedrál zastrešených hlavami démonov. Od tretieho ročníka si už v ateliéri Petra Matejku získal takú dôveru, že svoj čas mohol podľa uváženia deliť medzi školské povinnosti a dlhodobé pobyty v Dolnom Kubíne, kde žil s rodinou. Predovšetkým však pracoval na súbore obrazov s názvom *Zen cyklus – cyklus vegetatívnych foriem* a začal vystavovať doma i v zahraničí. Do absolvovania na VŠVU roku 1969 to boli štyri individuálne výstavy a účasť – hovorí sa tak – na výstavách po celom svete. Zároveň na samom začiatku normalizácie vydal dve čísla svojho „Beštiára“ (1969 a 1970), kde vo forme krátkych literárnych útvarov a aforizmov zadefinoval obrysy konfesie. Akej? Takej, ktorá sa rodila spolu s cyklami kresieb a obrazov krstených názvami: *Sukkubovia a inkubovia*, *Antisvet decapoda* (oba 1968), *Saprofágne lebene*, *Intesusceptia*, *Golem Besberbero*, *Obsesívne beštie*, *Beštiár* (všetky 1969), *Bizarný svet písmen a homunkulov* (1969–1970) a *Mutanti*, *Gryfovia*, *Skylly a Palcologoidi* (1970). Nad tým mnohoobrazovým božím dopustením sme sa zo-

známili a okrem iného som v jednej zátvorke napísal práve toto: (Aspoň v zátvorke si všimnime, že v dobách, keď platila záväznosť mýtov, keď boli ‚obecné‘, ako vraví Dürrenmatt, nekládol sa dôraz na čo, ale ako je pojednaný. Odkedy však je mýtus „syntetickým koncentrátom“, platí rovnako, ba vari aj viacej ono čo, ako šifrovací kľúč k posolstvu, ak ešte stále trváme na jeho ľudskej platnosti. Je len príznačné, že sa Karol Baron od počiatku vyjadruje v cykloch, ktoré zvyčajne obsahujú aj niekoľko desiatok čísel. Rovnako príznačné je, že u neho vzťah medzi obrazom a jeho názvom skoro nikdy nefiguruje iba v podobe vstupnej interpretácie, ale funguje ako výslednica či už logických úvah alebo obsesí, definovaných v inej rovine imaginatívno-kritickej priebornosti a neraz má povahu ironického komentára sprofanovaných slov a obrazov súčasnosti.) Teší ma, že už vtedy (roku 1970) som sa prípadnému čitateľovi ospravedlnil za „priveľa slov použitých nielen na určité ozrejmienie tvorby imaginatívneho rázu, ale aj tvorby jasne a presne zachytávajúcej tajomné vibrácie neznáma, onoho tvoriteľského aktu, aktu isteže obmedzeného, napriek tomu svedčiaceho o ľudskej miere tohto obmedzenia.“ Ospravedlňoval som sa zbytočne, pretože tá pôvodná recenzia výstavy Karola Barona v bratislavskej Mestskej galérii v júni 1970 vyšla až roku 2003, keď Karol na niekoľkých fľuspapieroch kdesi našiel kópiu rukopisu a tak som po tridsiatich troch rokoch recenziiu výstavy zaradil do knižky drobnejších interpretačných textov.

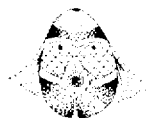
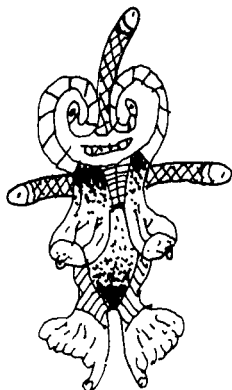
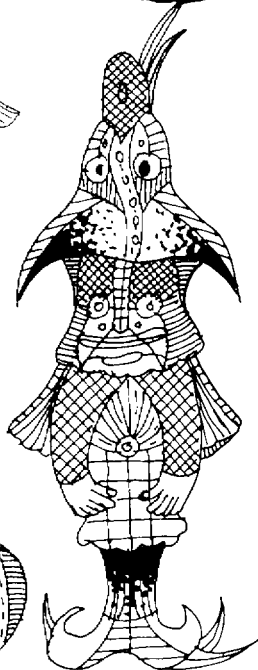
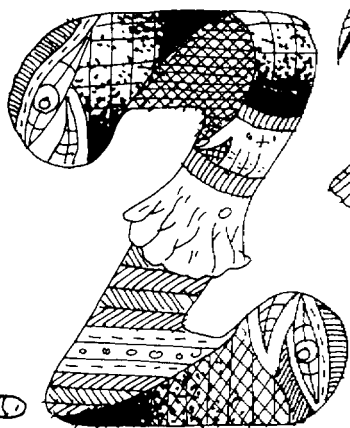
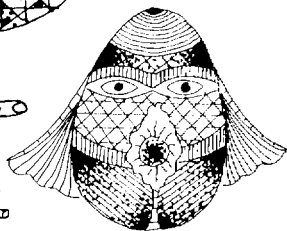
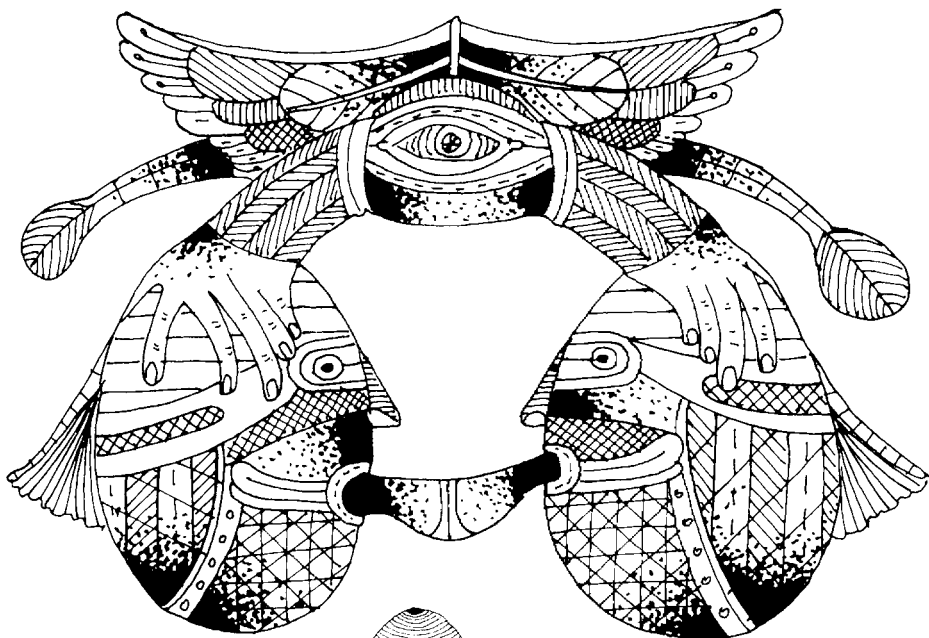
II

Dnes, pravda, viac ako ľudské miery sprofanovaných slov a obrazov láka ma ono z podstaty čertovsko – diabolské na obrazoch Karola Barona. Keď sme sa o nich rozprávali po prvý raz, pospomináli sme kdejakú autoritu od Rouaulta po Noldeho, ale vyjasnilo sa až keď sme v bludiskách pamäte narazili na troch kráľov: Giuseppe Arcimbolda, Hieronyma Boscha a Pietra Breughela staršieho. O pár rokov neskôr túto našu skúsenosť básnicky presne popísal Albert Marenčin v texte lakonicky pomenovanom „Karol Baron“: „Človek je totiž veľká matrioška: otvorte ho a nájdete v ňom ďalšieho a v tom ďalšom zase ďalšieho atakďalej ... Všetci vyzerajú ako našinci, no v skutočnosti sú tými najcudzejšími cudzincami: nielen pre nás, ale aj sami medzi sebou, každý každému. Nepoznáme sa, nehlásime sa jeden k druhému, nemáme si čo povedať. Ba čo horšie, neznášame sa, sme na seba alergickí. Už je nám z toho nanič. Byť celý život cudzincom, mať vôkol seba samých cudzincov, byť pred nimi v neustálom strehu a pritom žiť s nimi takpovediac pod jednou strechou, to predsa ide na nervy! Je už skutočne najvyšší čas usporiadať nejaký zoznamovací večierok alebo niečo podobné.“ (Text z rokov 1975 – 1979 vyšiel v samizdatovom vydaní knihy „Návraty na Muráň“ roku 1987)

Ozaj neviem na čo iné ako na čertov – diablov z maliarskeho diela Karola Barona by sa viac hodila matriošková metafora. Pochopiteľne, že Baron nemaľoval voľajakých chlpatých a rohatých peklonosov, ale namaľoval úctyhodnú galériu čertov – diablov z maľovaných krabíc. Čert ho vie kadiaľ pochodil za celými plukmi bizarných lebeňov, drúzovitých homunkulov, gryfov, palcologoidov, až po ich skvelú finálnu prehliadku v cykloch „Reductio ad absurdum“, „Hodrušské commedie dell' arte s Herakleitovým panta rhei“ a objektami z cyklu „Kabala“.

III

Po súmraku bohov, zákony tak kážu, nastal aj súmrak čertov – diablov. Zákony však hovoria čosi podstatné aj o vzájomnej previazanosti oboch súmrakov. Prívrženci všeobecného odsakralizovania už celé stáročia vytrubujú na ústup čoraz banálnejším diabolským vášňam. Rovnako sa chovajú nadšenci pre veci čertov – diablov, lenže títo zasa trúbia na ústup čoraz ľahostajnejšie prijímaným božským princípom. Figúrky papierových čertov – diablov z Teufelsbücher a neskôr z temných (čiernych) románov už dávno prestali byť nočnou morou stratégov i radových služobníkov eteblovaných cirkví. Ich nočnou morou sa stala diabolská aktivita banálnych vecí a banálnych dejov zosob-



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrolla – patafyzika“

ňujúcich čire zlo. Neschopnosť „účinne“ pomenovať zlo, čiže zlo zarieknuť a prinútiť ho ustúpiť, ľudia vraj vnímajú ako „priznanie ústupu praktického výkonu náboženstva“. (Robert Muchembled: Dějiny ďábla. Praha, Argo 2008)

Nepatrím k prívržencom démonizácie kohokoľvek/čohokoľvek, rozmery zla v zastúpení čerta – diabla vnímam ako ľudské rozmery. Nazdávam sa, že najväčšími by nás mali rozosmutnievať zvieracie podoby ľudských rozmerov zla. A ešte sa obávam, že ani z posolstva sociálne utopických snov sa nedá uvariť nič iné, ako veľmi riedka polievka pre neblízkych blížnych, pravdepodobne obetí zlomyseľných žartov všakovakých čertov – diablov. Práve preto si predstavujem, že keď Karol Baron – kedysi kdesi – stretol svojho démona, Karol bol vo forme, démon nie. Zostarnutému a zoslabnutému zostala akurát nádej, že Karola Barona obalamúti väčšou dávkou pýchy ako talentu. Zabudol, starý a zoslabnutý, že mieru talentu udeľuje niekto iný a tak diabolská dávka pýchy sa – našťastie – musela ukázať ako dávka naväzená podľa hanebne žglošskej mierky. Predstavujem si aj, že od tej chvíle Karol Baron začal uvádzať na scénu celé zástupy „strašidiel, z ktorých nejde strach“ (Vratislav Effenberger). Vedel dobre prečo, vedel – a aj napísal – , že „ľudský mozog rád vystrája čertovské kúsky, nečakané, akoby nevedomé automatické spojenia. Fantázia a skutočnosť sa ocitajú v hlboko ironickom vzťahu.“ Myslel tým „obrazy fantazmagorickej skutočnosti“ a s dôverou sa pritom obracal na svojho obľúbeného románopisca Nathanaela Westa, pretože veril, že ním vytvorené postavy a ich príbehy „nie sú vymyslenou fantáziou, ale fantáziou videnu“.

Zbytočne hľadať iný príklad, keď naisto vhodným je Karolov „Júnový záznam“ z roku 1971: „Na dlhých koncoch palíc, ktoré drží rybia ruka, visia opentlení pajáci. Oko kúr nehybne stojí v záblesku prikrátkeho dňa. Svedomie stúpa po točitom schodisku a vláči svoju chromú nohu – schod o schod. Jej náraz rozozvučí rezonančnú skrinku nenádeje, plazma nečuteľnosti steká v ryhe zábradlia.

Opentlený pajác lapá vzduch. Rybia ruka s hlavičkami rýb (konce prstov) ho klopká po dávno uzavretej fontanele. Uzavretý svet a mozog je baň, ktorú počmáral Palcologoid z dlhej chvíle, aby spôsobil závrät, galopom preháňajúcim sa po bytosti.

Oko kúr stojí nehybne a díva sa na pády.

Zanechajme prah a vystúpme na most –

– klenutý most cez rieku „PÍ“

Nech ryby šepocú do lístia osiky –

– trasúc sa trasme trasúci mím

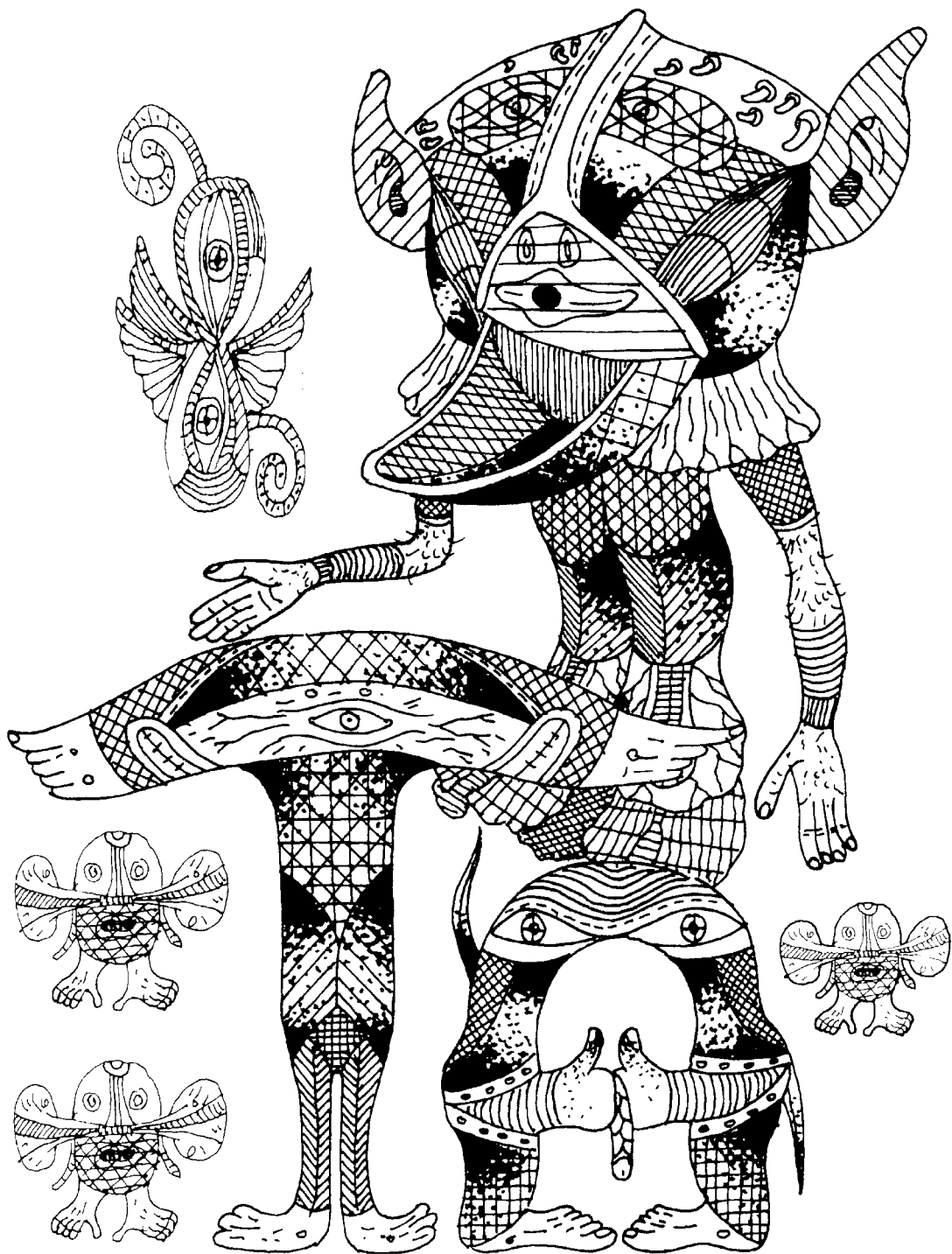
Palicou plieskajme na umrŕčané toky –

– umláťme k smrti rybiu dlaň

Hlavičky rýb klopujú na premodralú baň. Pajác sa húpe – kníše sa na niti vo vetre spráchnivelych vrúb.“

IV

Baronovho „Kvetinového vampíra“ Gilles Néret zaradil do súboru reprodukcí v kapitole o „diablovej kráse“. Z aktuálneho umenia sa tam miesto ušlo ešte Félixovi Labisovi, Pierrovi&Gillesovi a dosť. Z dvadsiateho storočia ešte Alfredovi Kubinovi, Franzovi von Stuckovi, Maxovi Ernstovi, Clovisovi Trouilleovi, Phillipovi Druilletovi, H. R. Gingerovi, Pablovi Picassovi, jednej fotoske z hollywoodskej produkcie, jednej maďarskej pohľadnici z roku 1915 a zopár plagátom. Nepochybne ide o jeden z dôkazov o ústupe čertov – diablov do štvrtých a ďalších plánov všeobecného záujmu. Veď tu ide o ozaj biednu štatistiku oproti stohlavým šikom géniov „starého“ umenia. Stačí si v knihe zalistovať a vypísať aspoň mená Giotta di Bondoneho, Duccia, Ugolina di Prete Ilaria, Martina Schongauera, Michaela Pachera, Taddea di Bartola, Francesca Trainiho, Andrea da Firenzeho, Luca Signorelliho, Albrechta Dürera, Michaela Wohlgemutha, Fra Angelica, Dircka Boutsasa, Hansa Memlinga, Andrea Mantegna, Michelangela, Raffaella Santiho, Giorgia Vasariho, Federica Zuccariho, Hieronyma Boscha, Lucasa Cranacha, Mathiasa Grünewalda,



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrola – patafyzika“

Pietera Bruegela staršieho, Salvatora Rosa, desiatky mien miniaturistov a ilustrátorov manuskriptov – aj tých najpreslávenejších: Lievenena Van Lathema, Jeana Bourdichona či Josse Lieferinxa – dnes ako oko v hlave hýčkaných v najknižniciach na celom svete, ďalej Nicolasa Poussina, Pietra Paula Rubensa, Jacquesa Callota, Thomasa Rowlandsona, Bernarda Picarta, Francisca de Goyu, Jeana-Augusta Dominiqua Ingesa, Antoina Wiertza, Henri Gervexa, Louisa Boulangeru, Louisa Bretona, Aubreya Beardsleyho, Augusta Rodina, Gustava Dorého, Otta Greinera, Aristida Maillola, Paula Gauguina. Pravdaže „doplnených“ aj ukážkami z úžasnej proveniencie výtvarnej tvorby na tému čertov – diablov v Japonsku, Indii, Iráne, Turecku a skadiaľtadiaľ.

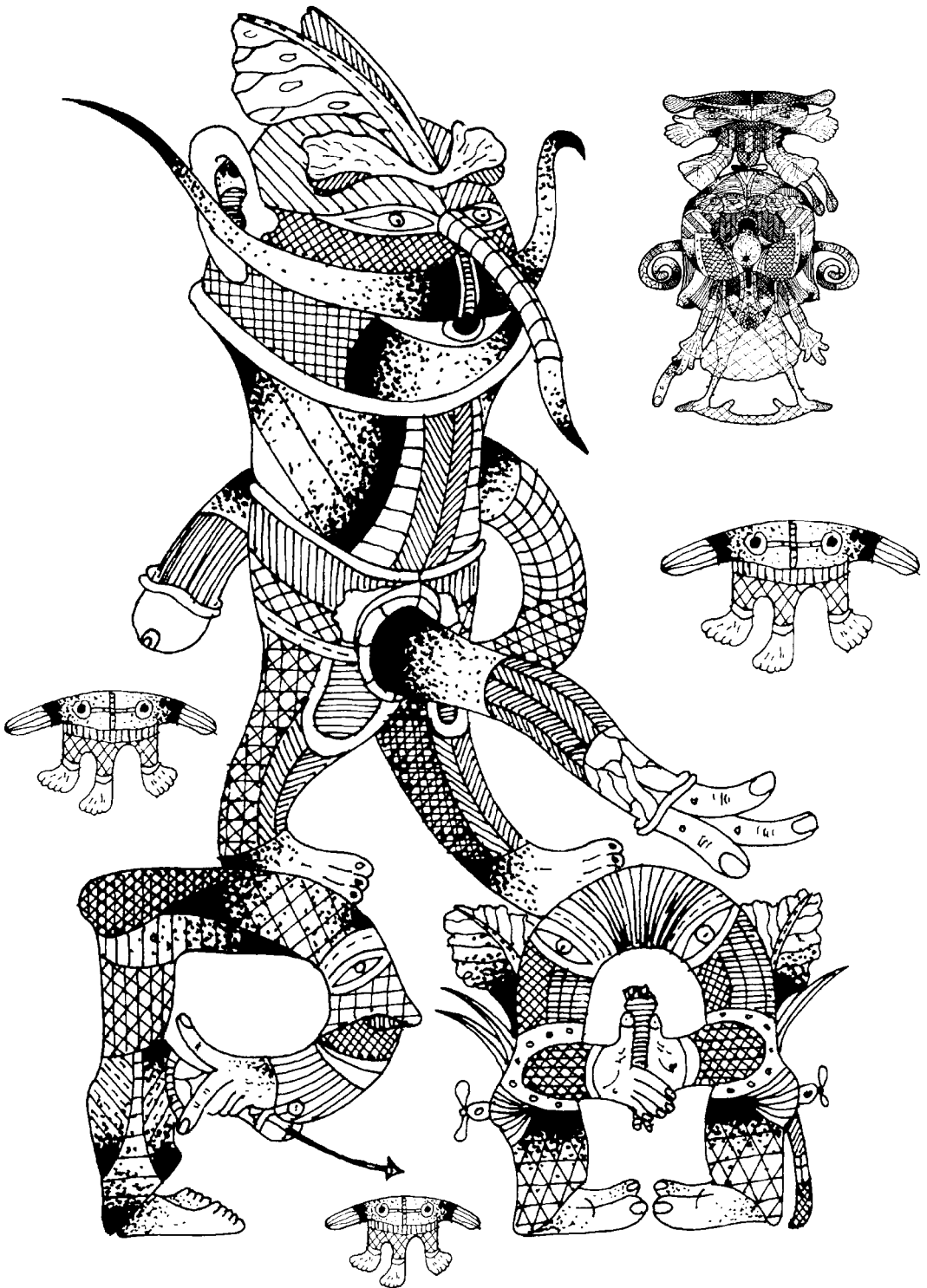
Mená členov tejto výberovej rodiny neuvádzam kvôli nepotlačiteľným snobským chůtkam, nechutia mi, menujem ich z celkom iného dôvodu. Najmä v dvadsiatom storočí – aj kvôli spomenutému ústupu témy čertov – diablov z popredných pozícií – spravidla išlo o tvorcov, ktorí si skonštruovali svoj vnútorný svet k podobe svojho vonkajšieho sveta. Ten sa okrem umelcov postupne stával príťažlivým aj pre psychologov-psihiatrov-psychoanalytikov. Tak ako veľkí trpaslíci spomedzi umelcov, zrejme, ani spomedzi nich neboli významní takí, ktorí sa okázalo oblažovali psychopatickými stopami v tvorbe tvorcov. Už to tak bude, že mení sa nielen umenie a jeho nástroje, ale mení sa aj psychiatria a jej nástroje. A rovnako sa mení aj rozsah a hĺbka magických pojmov na „i“: inšpirácia, imaginácia, interakcia, inovácia, interpretácia. Vlastný vnútorný svet, pravda, neladí s klasifikačnými schémami tradičného/klasického videnia a vnímania. Vlastný vnútorný svet tvorca zvykne tvoriť normy, je normotvorný. Tie normy tvoria široký rámec aj spomenutým pojmom na „i“. Kvôli porozumeniu uvediem dva známe a dostatočne rešpektované príklady vlastného vnútorného sveta votkaného do vonkajšieho sveta obrazov Joana Miróa a Paula Kleea.

Nazdávam sa, že ak nejde o čistú klinickú prax pacienta a terapeuta, vždy sa bude odohrávať len nejaké inovované predstavenie márnej lásky snahy, čiže ďalšia úvaha o úzkostných stavoch umelca ako o depresívnej poruche, alebo pôjde o „diagnózu“ veľmi podobnú. Tvorca – z podstaty tvorivej činnosti – má nezvyčajný zmysel pre nezmysel. A nemusia ním lomcovať porovy šialenstva, tie si vie celkom dobre nahradiť poznaním tvorby, napríklad, „regulárnych“ šialencov. Poznaním tvorby, to znamená páni doktori duší, poznaním toho, ako je to urobené, čím je to urobené a teda aj prečo je to čím a ako urobené.

Karol Baron by bol celkom fajn objektom pre rýpanie sa v rýpancoch, ktorých mu bol života beh uštedril neúrekom. Cítil ich, a ako, aj skučal nevýslovne, ale vedel – už to v tejto krátkej úvahe zaznelo – že „ľudský mozog rád vystrája čertovské kúsky, nečakané, akoby nevedomé automatické spojenia. Fantázia a skutočnosť sa ocitajú v hlboko ironickom vzťahu.“

V

Roku 1970 som už spomenutú recenziu výstavy nazval „Inosvet Karola Barona“. Neviem presne či aj „Kvetinový vampír“ bol už na tom našom inosvete, ale patril do cyklu kresieb, ktorý v tom roku začal vytvárať. Dávna, aj absolútne neaktuálna recenzia však pre mňa nie je len dokumentom, čírym dokladom toho, ako vyzeralo jedno z mojich pokušení textom ozrejmovať obrazy zaznamenané na rube inej fantázie. Stala sa textom rozpomínania a zároveň aj nového spoznávania onej effenbergerovskej túžby, ktorou sa bráni ľudskej ja stále rafinovanejšiemu trápeniu. A ešte aj rozpomínaním na obrazy, napríklad, z cyklu „Hodrušské Comedia dell arte“, ale vlastne na všetky, nech už boli pokrstené menami z ktorejkoľvek mapy svetov galaxie osídlenej zmutovanými mutantami, občas veľmi šikovne manipulujúcimi michauxovským mydlom všeumývajúcim. V čase písania onej recenzie som si ich pomenoval číslicami bizarných hračov z bizarných inosvetov. Karol Baron, pravda, ich ďalej bezstarostne posielal medzi zvrstvené obyvateľstvo, len dôraz na virtuozitu v narábaní s logickými sarkazmami občas trochu zmiernil.



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrolla – patafyzika“

Zato inokedy ju svojpomocne zväčšil. Jednoducho povedané, maľoval ani divý a v tempe splešeného crescenda vyexpedoval svoje obsesívne beštie v najrôznejších isektáriách (čo sú rovnako kľetky aj zbierky) pod kryciami plášťami somnambulov, homunkulov, cynikov a iných mutantov s hnilobnými lebeňami. Ani sme sa nenazdali nakoľko až v tom správnom čase ich šíky vykročili do hnilobných rokov husákovskej normalizácie.

Priznávam, že témy inosveta Karola Barona sú pre mňa natoľko zvodné, že aj dnes vnímam predovšetkým to, čo sugerujú. Zároveň pociťujem hrany úskalí takého postoja voči obrazovému inosvetu. Prečo? Zrejme sme príliš obklopení fešáckymi obludami a tak sa nám vidí smiešne venovať voľajakú zvýšenú pozornosť, napríklad tomu, že v (tomto) konkrétnom čase a v konkrétnej situácii umeleckej prevádzky sa objavili už aj generačne posunuté fešácky zmutované bytosti – v zalarvovej podobe, v chlapčenskom veku, celkom dospelé. Objavili sa opäť poskladané do škandalózných tvarov ale aj tvarov škandalózne vynechaných. Raz s nadmieru vyvinutým žuvacím ústrojenstvom, inokedy zasa s ústrojenstvom rozmnožovacím. Milým a nehoráznym zároveň. Považoval som za jeden z parádnych paradoxov normalizácie, ako sa tá postupne identifikovala s vizualitou pop-artovských vysokonízkyh zmiešanín, ako jej „vyhovovala“ ostrá farebnosť, komiksová narácia a na mnoho spôsobov povystrkované surrealistické certifikáty, teda všetko to, čo šmahom požrali zmutovaní mutanti. Mŕtvoľa pozitivizmu sa ocitla na výživnom kare.

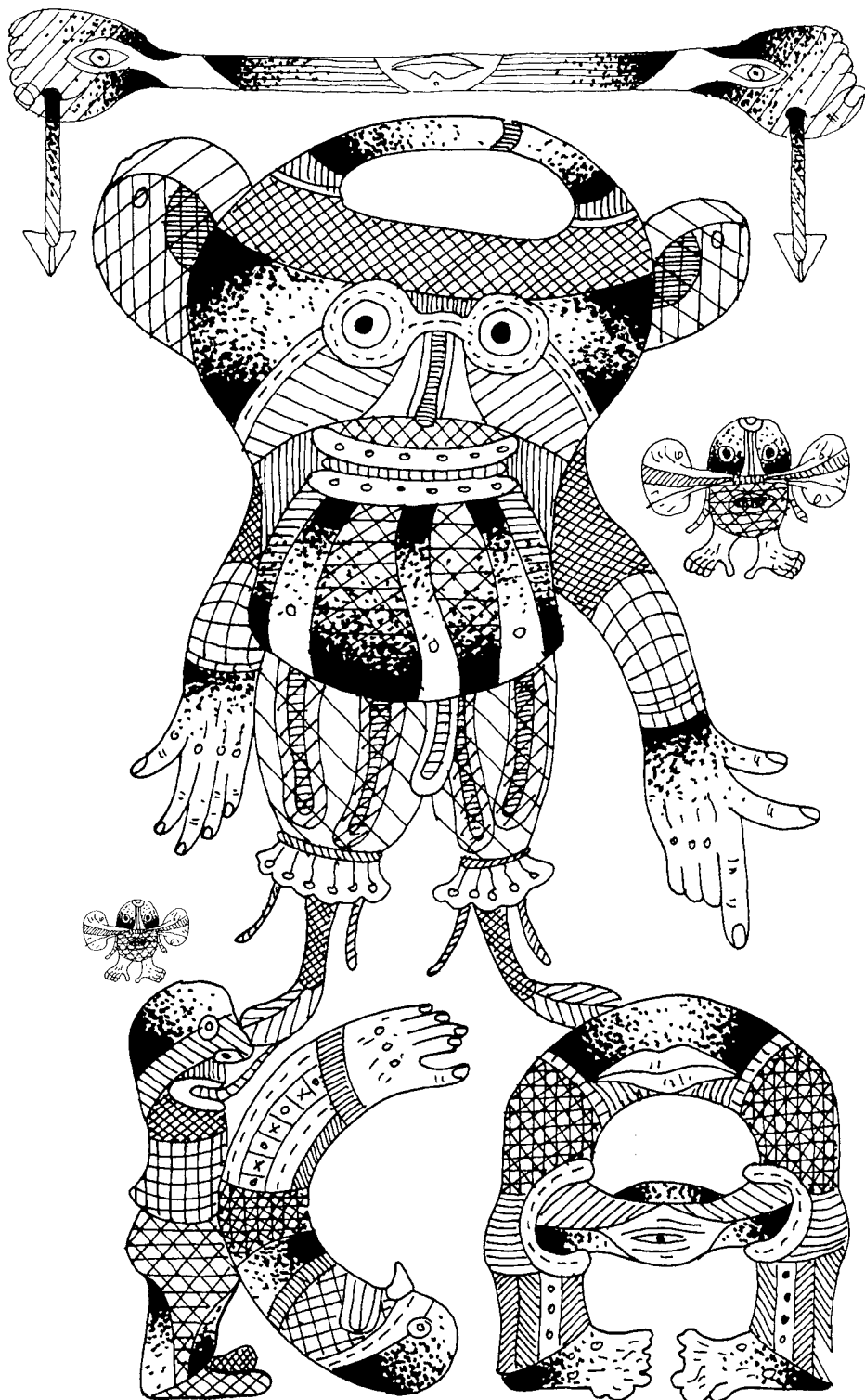
Karol Baron bol a zostal kritický, v jeho psychickom (ú)stroji zázračne zmutovala hra a komentár k hre, groteska a sen, úvaha o imaginárnej zoológii a báseň o krajine vysokých horizontov a širokých tapiet. Miloval surrealizmus. Očividne k prospechu svojich obrazov. Neveríte? Posúďte sami. Keď roku 1980 napísal „*Autorskú poznámku o tom, ako som namaľoval obraz 'Škrabanie na halaluju'*“, tak po šiestich poriadne dlhých odstavcoch napísal ostatný odstavec takrečeno kratučký, ale fajný: „Takže k tomu, ako som namaľoval „*Škrabanie na halaluju*“ som sa nedostal. Je to hra i skutočnosť a vlastne je to dobre. Každý má svoju halaluju. Môžem to celé ukončiť oslovením – 'Vážený pán Borges, to by bola sranda, keby sme všetci boli panici'. Najhoršie na tom je to, že i toto je názov jedného môjho obrázku.“

VI

Karol Baron bol skvelý čitateľ vybraného okruhu knižných titulov a veľmi rád čítal aj o prečítaných knihách a keď sa do knihy zamiloval, vedel byť nepríjemným žiarlivcom. Raz sa zamiloval do knihy Alfreda Jarryho „*Skutky a názory doktora Faustrolla – Patafyzika*“. V hlave sa mu rojili nápady (z)hodné s Faustrollovým vyčítaním a tak začal nahovárať – a po čase zasa prehovárať – priateľa Alberta Marenčina, aby k jeho ilustráciám – preboha už konečne – toho Jarryho preložil a Albertovho syna Alberta, aby – preboha už konečne – knihu vydal. Naozaj ju ku Karolovým ilustráciám Albert starší preložil a Albert mladší vydal, čím sa splnil Baronov celoživotný sen. Žiaľ, vo februári 2004 Albert Marenčin v nekrológu musel dodať, že „jeho knižnej podoby sa už nedožil“. Totiž, na druhý deň po vernisáži v parížskej galérii Les Yeux fertiles sa pred odchodom na letisko do galérie ešte vrátil. Očami pohliadil svoje obrazy a objekty, potom sa s priateľmi pobral niekam na rozlúčkový pohár, ale priťukol si s niekym osudovejším, na prechode ho zrazilo auto. Nie je to bohvieaké prirovnanie, ale napíšem ho: vošiel do svojho cyklu „*Surovosť života a cynizmus fantázie*“ – a už tam zostal. Karolov priateľ Jan Gabriel vo svojom texte na rozlúčku uviedol krásnu legendu, ktorá sa datuje od pohrebu Alfreda Jarryho, kde vraj Guillaume Apollinaire povedal, že existujú mŕtvi, ktorí sa neoplakávajú, veď máme byť šťastní, že sme mohli byť ich súčasníkmi.

VII

Súradnice na určenie pobytu i bytovania čertov – diablov v umení sa menia v čase aj priestore. Pulzujú skôr vertikálne, zdola nahor, z priepasti na vrcholy, horizontálne výklyvy zľava doprava sú takmer zanedbateľné. Karol Baron určil súradnice svojim čertom –



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrolla – patafyzika“

diablom v desivo rozkošnej záhrade humoru. V záhrade mal vo veľkej úcte „*Láskou posadnutý stroj*“, a pred ním sa stotožnil aj s portrétom jeho autora – Alfreda Jarryho – od Philippa Soupaulta. Portrét sa rozprestiera okolo vety: „V modernej poézii už nachádzame ten druh humoru čo nesie nezmazateľnú pečať jeho génia a je rovnako nedefinovateľný ako sama poézia“. Phillipe Soupault k superlatívom mal dôvod takrečeno dejinných rozmerov. Považoval Jarryho dielo za relevantne porovnateľné „zda s humorom Jonathana Swifta, autora *Gulliverových ciest*, ale predovšetkým *Pokynov pre služobníctvo*“. Preto sa na záver svojho jarryovského portrétu poriadne nadýchol a napísal: „*Kráľ Ubu*, ktorému Jarry vdýchol život, je nesmrteľný. A zrejme nikdy nezomrie ani jeho brat *Doktor Faustroll*.“

Karolovi Baronovi uhranul kráľov brat. Výmyselník vyberaných manierov a ošatenia, na ktorom za odcitovanie stojí popis každučkej gombičky, ale aj popis drobných šnurovacích čižmičiek. Pravda, s výnimkou drobných hniezdočiek mravcoleov, ktoré s nemalými nákladmi celé mesiace udržiaval v rovnomernej vrstve prachu. Výmyselník a zberateľ stôp po malom počte vyvolených, z ktorých doktor Faustroll vybral všetko, čo na uchovanie ľudskej nádeje stálo za uchovanie. Potom si sadol a napísal *Základy 'patafyziky* s apostroфом na začiatku. Po ich prečítaní – oňady – si Karol Baron sadol a začal kresliť kúsok faustrollovského živočíchopisu, strojkospisu, orientačných plánikov, použiteľných v hermetických temnotách so svetielkom na konci nekončiaceho tunela, abecedu plávacieho svalu, číslovice psohlavého paviána, močku v spievajúcej fontáne a zdurený prút. Keď sa pri listovaní Faustrollových spisov dostal až k tridsiatej ôsmej hlave s názvom *O studenom telese – Slnku*, na duši mierne pookrial. V duchu si teda zopakoval, že po červeno čiernou vodou zatopenej miestnosti sa rozlievalo „zlato zvratkov“, keď Faustroll pečatil list lordovi Kelvinovi, list plný chladných až mrazivých konštatovaní – „Slnko je studená, pevná a homogénna guľa“ –, ale neušetril ho ani bohorovného rezultátu: „*Patafyzika je veda*.“

Perly ducha jazykom idiotov nezapíšeš, ani nenakreslíš. Mnohovravný je povrch vecí – takých milých „prostej bosorky“. Inšpirovaný Karol Baron najskôr nakreslil tisícorakú vec „prostej bosorky“, potom ďalšiu, skôr čiaral ako kreslil. Mohol si to dovoliť, už roky mal uzákonenú aj patentovanú baronovskú čiaru. Čiaral, šrafoval, tenkými aj hrubšími, prerušovanými aj zavinutými linkami obkružoval, tieňoval, ďalej násobil čiaru, špicatil ich, zveličoval detaily, skrýval celky, šmátral a pátral vo veciach vynálezov Faustrollových. Gestom ruky a stopou pera nikde nekončiacou, lebo nastokrát znova splodenou arabeskami milovania, alebo čiarou režúcou svaly prevažujúcich sa snov. Telom a duchom kresieb – niekde utkaných „z hustej medovej sieťoviny“, niekde zasa vystavaných z hviezdnicových lúčov svetla „z vysokých katedrálnych okien, pestrofarebných ako slov“.

Poprechádzať sa čo aj len po jednej cestičke imaginatívnej záhrady diela Karola Barona môže byť pre citlivého človeka (ne)malým sviatkom. Čitateľom Romboidu sme ho dopriali na samom začiatku štyridsiateho štvrtého ročníka. Prečo? Vážení, chceli sme sa vám práve takto prihovoriť aj pri sliedivom oku „veľkej lampy z voňavého porcelánu“, ešte kým sa čo najhlbšie nezahrabete do perín.

Juraj Mojžiš

návraty do strateného času

Aj v tomto ročníku pokračujeme v uverejňovaní príspevkov z obdobia tzv. „normalizácie“. Prinášame niekoľko dobových dokumentov z archívu spisovateľa Ivana Kadlečíka.

Vážený súdruh
Ivan Kadlečík
Biografický ústav
Tu

Martin 23. 6. 1971

Správa Matice slovenskej po dohode so ZV ROH Vám dáva výpoveď dňom 1. júla 1971 podľa § 46, odst. 1, písm. f Zák. práce, nakoľko Vaše pôsobenie v tunajšej inštitúcii je v rozpore s celospoločenskými záujmami. Vaša výpovedná lehota podľa § 45, odst. 2, písm. b je dva mesiace a začína plynúť 1. júla 1971, končí 31. augusta 1971. Proti tejto výpovedi sa môžete odvolať do 15 dní od jej doručenia.

dr. Ján Marták
správca MS

Správa
Matice slovenskej
Martin

Martin 2. 7. 1971

Pretože mi je zákonne umožnené odvolať sa do 15 dní proti výpovedi, ktorá mi bola doručená 30. 6. 1971, žiadam, aby ste mi obratom poslali konkrétne zdôvodnenie tejto výpovede. Paragraf 46, odst. 1, písm. f Zák. práce totiž formuluje tieto dôvody veľmi široko a dosť všeobecne a porušenie pracovnej disciplíny, o ktorej sa v uvedenom paragrafe hovorí, v mojom prípade vôbec neprichádza do úvahy. Vaša výpoveď konkrétne a podložené dôvody neuvádza a teda mi neumožňuje odvolať sa, ako mám na to právo. Preto žiadam, aby ste mi dôvody mojej výpovede písomne oznámili. V opačnom prípade budem postupovať súdnou cestou.

S pozdravom

Ivan Kadlečík
pracovník BiÚ MS

Na vedomie: ZV ROH pri MS

Správa Matice slovenskej
Martin

Vec: Odvolanie sa proti výpovedi Martin 14. 7. 1971

Dňa 30. 6. 1971 mi bola doručená výpoveď podľa § 46, odst. 1, písm. f Zák. práce, v ktorej sa ako dôvod uvádza, že moje „pôsobenie v tunajšej inštitúcii je v rozpore s celospoločenskými záujmami“.

čenskými záujmami“. Pretože sa domnievam, že tento krok Správy MS nie je v súlade s celospoločenskými záujmami a neprispieva ku konsolidácii našej spoločnosti, ale práve naopak (určite nie je záujmom tejto spoločnosti, aby človek s vysokoškolským vzdelaním a otec rodiny zostal nezamestnaný alebo pracoval v zamestnaní, ktoré nezodpovedá jeho záujmom a kvalifikácii – ak sa mu vôbec podarí nájsť aspoň také zamestnanie), podávam odvolanie. Ďalej podávam odvolanie preto, lebo citovaný paragraf formuluje dôvody široko a všeobecne a dekrét Správy MS ich nijako nekonkretizuje. Porušenie pracovnej disciplíny v mojom prípade vôbec neprichádza do úvahy, ani nijakého iného priestupku som sa nedopustil. Preto som listom z 2.7.1971 žiadal Správu MS, aby mi konkrétne a podložené dôvody výpovede písomne oznámila, lebo inak sa nemám proti čomu odvolať. Odpoveď som dodnes nedostal, čo je ďalším dôkazom, že moja výpoveď nie je v súlade s právnou i morálnou skutočnosťou.

S pozdravom

Ivan Kadlečík

Na vedomie: ZV ROH pri MS

MATICA SLOVENSKÁ

SEKRETARIÁT

Martin, Mudroňova 35

Vážený súdruh
Ivan Kadlečík
Biografický ústav
Tu

Naša značka S-053/71/SI/266

Martin 15. 7. 1971

Vec: Rozviazanie pracovného pomeru – zdôvodnenie

Ako šéfredaktor Matičného čítania v rokoch 1968/1970 nesiete v plnom rozsahu zodpovednosť za obsahovú náplň Matičného čítania, ktoré v uvedených rokoch slúžilo podpore záujmov pravicovoopportunistických síl. Tendenčne sa orientovali na boj proti základom socializmu, proletárskeho internacionalizmu a princípom štátnej kultúrnej politiky. Na tieto závary ste boli správcom Matice slovenskej aj Predsedníctvom MS viackrát upozornení, ale náprava nenastala. V dôsledku toho ste boli v r. 1970 z funkcie šéfredaktora odvolaný.

Od svojich postojov a činov ste sa dosiaľ nedištancovali, naopak, Vaše vystupovanie len potvrdzuje, že sa nemienite zmieriť so súčasným politickým kurzom, ktorý nastúpila naša spoločnosť v prvej polovici roku 1969. Matica slovenská je štátnou inštitúciou so socialistickým programom a preto Vaše postoje poškodili a poškodzujú jej i celospoločenské záujmy. Z tohoto hľadiska sa kvalifikuje rozviazanie pracovného pomeru s Vami ako strata spoločenskej dôvery.

S pozdravom

Štefan Krivuš
za Správa MS

Správa Matice slovenskej
Martin

Martin 25. 8. 1971

V priebehu predchádzajúcich mesiacov ma členovia Správy Matice slovenskej viackrát bez uvedenia konkrétnejších a logickejších dôvodov presviedčali o potrebe a uži-

točnosti môjho odchodu z Matice slovenskej na základe vzájomnej dohody, resp. odchodu na vlastnú žiadosť. Túto možnosť som neprijal z viacerých dôvodov: nemám nijakú inú možnosť zamestnania a ako živiteľ početnej rodiny si nemôžem dovoliť zostať na dlažbe; Správa Matice slovenskej mi nijaké iné zamestnanie neponúkla; a napokon nie som si vedomý nijakého priestupku ani dôvodu (pretože zamestnanie, ktoré vykonávam, zodpovedá mojim záujmom i kvalifikácii), pre ktoré by som mal odísť z Matice slovenskej.

Dňa 30. 6. 1971 mi bol doručený prípis, podpísaný správcom Matice slovenskej dr. J. Martákom, ktorým mi Správa Matice slovenskej so súhlasom ZV ROH dáva výpoveď (s dvojmesačnou výpovednou lehotou) dňom 1. júla 1971 podľa § 46, odst. 1, písm. f Zák. práce s možnosťou odvolania sa do 15 dní od jej doručenia. Chcel som sa odvolať, no nebolo to možné, lebo uvedený prípis Správy MS neuviedol konkrétne dôvody mojej výpovede. Preto som listom zo dňa 2. 7. 1971 žiadal Správu MS, aby mi písomné zdôvodnenie výpovede poslala obratom, aby som sa mohol v lehote 15 dní odvolať. Do 14. 7. 1971 som zdôvodnenie výpovede nedostal. Napriek tomu som sa v uvedený deň odvolal s tým, že porušenie pracovnej disciplíny (§ 46 Zák. práce) u mňa neprichádza do úvahy a nijakého iného priestupku nie som si vedomý. Na toto moje odvolanie som odpoveď dodnes nedostal.

Dňa 16. 7. 1971 – teda po vypršaní lehoty mojej možnosti odvolania sa – mi bol doručený list Správy Matice slovenskej, odoslaný 15. 7. 1971, v ktorom sa zdôvodňuje moja výpoveď nasledovne: „Ako šéfredaktor Matičného čítania v rokoch 1968/1970 nesiete v plnom rozsahu zodpovednosť za obsahovú náplň Matičného čítania, ktoré v uvedených rokoch slúžilo podpore záujmov pravicovoopportunistických síl. Tendenčne sa orientovali na boj proti základom socializmu, proletárskeho internacionalizmu a princípom štátnej kultúrnej politiky. Na tieto závary ste boli správcom Matice slovenskej aj Predsedníctvom MS viackrát upozornený, ale náprava nenastala. V dôsledku toho ste boli v r. 1970 z funkcie šéfredaktora odvolaný. Od svojich postojov a činov ste sa dosiaľ nedištancovali, naopak, Vaše vystupovanie len potvrdzuje, že sa nemienite zmieriť so súčasným politickým kurzom, ktorý nastúpila naša spoločnosť v prvej polovici roku 1969. Matica slovenská je štátnou inštitúciou so socialistickým programom a preto Vaše postoje poškodili a poškodzujú jej i celospoločenské záujmy. Z tohoto hľadiska sa kvalifikuje rozviazanie pracovného pomeru s Vami ako strata spoločenskej dôvery.“ Za Správu MS Š. Krivuš v. r.

Napriek tomu, že zákonná lehota môjho odvolania sa uplynula, odvolávam sa morálne proti uvedeným dôvodom výpovede, lebo nie sú v súlade so skutočnosťou. Predovšetkým sa rozhodne ohradujem proti tvrdeniu, že Matičné čítanie v rokoch 1968–1970, keď som vykonával funkciu šéfredaktora, tendenčne „slúžilo podpore záujmov pravicovoopportunistických síl“ a orientovalo sa „na boj proti základom socializmu, proletárskeho internacionalizmu a princípom štátnej kultúrnej politiky“, a že za to nesiem „v plnom rozsahu zodpovednosť“. Matičné čítanie začalo vychádzať 28. 10. 1968 ako kultúrno-spoločenský časopis, oficiálny orgán Matice slovenskej, a jeho program a ciele vyslovil redakčný úvodník v prvom čísle. Kultúrny, nie politický časopis sa prísne pridržiaval svojho programu nielen pod mojím vedením, ale aj pod vedením a usmerňovaním Správy Matice slovenskej, Predsedníctva MS a redakčnej rady, s ktorými som sa delil o zodpovednosť. Časopis sa orientoval výhradne na národnú kultúru (výtvarné umenie, teória literatúry, literárna kritika a história, beletria, divadlo, architektúra a pod.) a matičné hnutie, a dosiahol vysokú odbornú úroveň, ktorou podstatne prispel k dobrému menu Matice slovenskej u širokej kultúrnej verejnosti.

Predsedníctvo Matice slovenskej sa na svojich zasadnutiach pravidelne zaoberalo obsahovou náplňou Matičného čítania a popri menších pripomienkach k tematickej skladbe časopisu (vytýkalo sa mu najčastejšie, že pomerne málo miesta venuje problémom miestnych odborov Matice slovenskej a viac si všíma širokú a náročnú kultúrnu problematiku) v zásade súhlasilo a vždy odobrovalo uskutočňovaný program a koncepciu; v po-

dobnom zmysle sa časopisom zaoberal aj správca Matice slovenskej a redakčná rada. (Napriek tomu, že sme časopis robili s najväčším úsilím a v ťažkých podmienkach, ako napr. že sme dlhší čas nemali ani samostatnú miestnosť a každý redaktor nemal ani samostatný stôl, problémy s tlačiarňami a pod., dostalo sa časopisu za jeho vysokú kvalitu slov uznania a chvály nielen zo strany uvedených nadriadených orgánov, ale aj od čitateľskej verejnosti.) Napríklad po kritických slovách nár. umelca L. Novomeského na adresu Matičného čítania na mimoriadnom zasadnutí Predsedníctva MS v Bratislave 15. mája 1969 sa urobili tieto opatrenia: komisia vypracovala pre budúce zasadnutie Predsedníctva MS analýzu dovtedajších čísel Matičného čítania, šéfredaktor vypracoval novú koncepciu časopisu, ktorá by lepšie zodpovedala súčasným potrebám Matice slovenskej, Predsedníctvo MS navrhlo šéfredaktorovi „na zabezpečenie účinnejšieho vplyvu redakčnej rady a jej spojenia s predsedníctvom, aby častejšie zvolával red. radu, spravidla raz za mesiac a to z príležitosti zasadnutia predsedníctva“. Predsedníctvu MS v Komárne 27. 6. 1969 som predložil novú koncepciu, ktorá bola jednomyselne prijatá a schválená; jej plné znenie bolo publikované v Matičnom čítaní 1969, č. 14, s. 12. Ďalšia práca redakcie sa niesla v znamení tejto koncepcie.

Ako šéfredaktor som všetky uznesenia, rady a návrhy Predsedníctva a Správy MS akceptoval a plnil, a nie – ako sa hovorí v dôvodoch výpovede: „Na tieto závady ste boli správcom Matice slovenskej aj Predsedníctvom MS viackrát upozornený, ale náprava nastala. V dôsledku toho ste boli v r. 1970 z funkcie šéfredaktora odvolaný.“ Skutočnosť je však taká, že už listom z 22. 9. 1969 sme spolu so zástupcom šéfredaktora T. Winklerom v prípade nesúhlasu s našou prácou žiadali premiestnenie z redakcie Matičného čítania „na iné miesta, ktoré zodpovedajú našim schopnostiam“. Správa MS nás ponechala v redakcii.

Podobná situácia vznikla po príchode (28. 12. 1969) „Stanoviska SÚTI k časopisu Matičné čítanie od jeho vzniku do novembra 1969“ (táto analýza bola upozornením na niektoré negatívne javy minulosti – všetky jej pripomienky, rady a smernice sme zobrali do úvahy a v ďalšej práci redakcie sme ich akceptovali), keď som dal Správe MS (8. 1. 1970) písomné záruky, že redakcia i časopis stoja na báze socializmu a hlásia sa k súčasnej politike. Doslovne som napísal: „Ak tieto záruky nepovažuje vedenie MS za dostatočné, prosím, aby som bol okamžite odvolaný z funkcie šéfredaktora MČ a aby som bol zadelený na iné pracovisko“. Listom sa zaoberalo aj Predsedníctvo Matice slovenskej v Prešove začiatkom roku 1970 a prijalo moje záruky, širšie rozvedené a konkretizované aj v „Stanovisku redakcie MČ k analýze SÚTI“ (6. 1. 1970), pričom na zvýšenie úrovne časopisu prijalo niektoré opatrenia, ako napr. reorganizáciu redakčnej rady, ktororej predsedom sa stal správca MS dr. J. Marták: jemu som predkladal na schválenie rukopisy každého pripravovaného čísla. (Redakčná rada už raz bola na zásah Predsedníctva MS upravená v októbri 1969 – uvádzam to ako ďalší dôkaz, že Predsedníctvo MS aktívne zasahovalo a vplývalo na tvár časopisu.)

Na ilustráciu ešte jeden citát z listu redakcie Matičného čítania Správe MS z 21. 10. 1969: „Výbor MS a Matica slovenská ako vydavateľ naliehajú na redakciu Matičného čítania, aby sa viac orientovala na články a témy prístupnejšie širším čitateľským vrstvám a aby si viac všímala drobnú kultúrnu prácu na slovenskom vidieku. Dá sa povedať, že posledné – 21. číslo – sa už v oveľa výraznejšej miere dostáva na túto cestu. Takéto smerovanie časopisu vylúči možnosť prípadného uverejnenia článkov, ktoré by mohli dať podnet k nedorozumeniam ako zo strany straníckych a vládnych orgánov, tak aj zo strany národností, s ktorými chce nažívať v bratskej spolupráci. V tejto súvislosti hodno poznamenať, že redakcia Matičného čítania sa písomne obrátila na ÚV Csemadoku a KZUP-u so žiadosťou o príspevky, ako by si uvedené kultúrne organizácie predstavovali spoluprácu s Maticou slovenskou. Záverom by sme ešte Správu Matice slovenskej chceli ubezpečiť, že redakcia Matičného čítania chce dôsledne stáť na báze socializmu.“ Tieto fakty (ale aj obsah jednotlivých čísel časopisu Matičné čítanie) sa nezhodujú so sku-

točnosťami uvedenými v zdôvodnení výpovede. Tým viac ma prekvapuje, keď po viac ako roku Správa Matice slovenskej použije uvedené argumenty pri mojom prepúšťaní zo zamestnania.

Od 1. apríla do 30. septembra 1970 som bol na neplatenej tvorivej dovolenke a vo funkcii šéfredaktora ma zastupoval T. Winkler. Odvolaný som nebol ani vtedy, keď som o to žiadal a keď to Správa MS mohla urobiť, ak voči mojej práci existovali také výhrady ako dnes po uplynutí dlhého času; odvolaný som nebol ani neskoršie, dokonca som nebol odvolaný – na rozdiel od dôvodov výpovede – formálno-právne dodnes, iba dňa 12. 6. 1970 som dostal prípis tohto znenia: „Oznamujem Vám, že dňom 12. júna som poveril funkciou šéfredaktora MČ súdruha Františka Laššutha. O Vašom ďalšom pracovnom zaradení v Matici slovenskej sa rozhodne po Vašom nástupe z tvorivej neplatenej dovolenky 30. septembra 1970. – J. Marták v. r.“ Táto zmena sa udiala počas mojej neprítomnosti, bez môjho vedomia, bez uvedenia dôvodov a nijako z nej nevyplývalo – ako sa píše v citovanom liste – prečo by som mal odísť z redakcie na iné pracovisko.

Po návrate z tvorivej dovolenky som sa uchádzal o prácu v Biografickom ústave MS, kde som nastúpil 1. 10. 1970 a kde pracujem ako odborný pracovník. Tu som nijako verejne nevystupoval (publikoval som iba v odborných časopisoch recenzie a články o súčasnej slovenskej próze) a pracovné povinnosti som si plnil disciplinovane, zodpovedne a na odbornej úrovni, čo je iste najlepším dôkazom môjho kladného vystupovania aj z hľadiska potrieb súčasnej spoločnosti. Preto ma prekvapujú príliš všeobecné a nepodložené slová v zdôvodnení výpovede: „Od Vašich postojov a činov ste sa dosiaľ nedištancovali, naopak, Vaše vystupovanie len potvrdzuje, že sa nemienite zmieriť so súčasným politickým kurzom...“

Som presvedčený, že nespravodlivou výpoveďou sa Matica slovenská, vrcholná národná kultúrna inštitúcia, chváliaca sa statočnosťou svojich tradícií, akoby nemala záujem na súčasnom rozvoji národnej kultúry a nerešpektovala odborné a intelektuálne schopnosti mladých talentov, dopustila krivdy nielen na mne, ale aj na ďalších čestných a schopných pracovníkoch, ktorých alebo prepustila (ako spisovateľa P. Hružu), alebo odišli pod nátlakom (literárny kritik a historik T. Winkler, spisovateľ J. Rezník, Š. Baranovič a ďalší); ide všetko o nadaných a vysokoškolsky vzdelaných mladých ľudí v plnom rozkvetе tvorivých síl, ktorí pre Maticu slovenskú veľa vykonali; v súčasnosti nemajú zamestnanie. Z toho hľadiska, že pre Maticu slovenskú mohli ešte veľa urobiť, neprospieva tento krok Správy MS – proti ktorému nemožno neprotestovať – rozvoju národnej kultúry a domnievam sa, že nie je príspevkom ani ku konsolidácii a ďalšiemu rozvoju našej spoločnosti.

Ivan Kadlečík, prom. fil.

Na vedomie: Predsedníctvo Matice slovenskej
do rúk podpredsedu MS dr. D. Okáliho

SPRÁVCA MATICE SLOVENSKEJ

V Martine 2. 3. 1990

Vážený pán,

v súvislosti so spoločensko-politickými zmenami našej spoločnosti, demokratizáciou jej života dochádza k prehodnoteniu uplynulých dvadsiatich rokov a k zamýšľaniu sa nad osudmi ľudí postihnutých represáliami v rokoch „konsolidácie“. Občianska, spoločenská a profesionálno-pracovná degradácia postihla aj pracovníkov Matice slovenskej, a to i napriek tomu, že ich konanie bolo plne v súlade so zámermi a cieľmi obrodného procesu v roku 1968-69 a s úlohami Matice slovenskej v ňom. Ak sa dnes jej nové vedenie dištancuje od týchto deformácií, je preň morálnym imperatívom ospravedlniť sa všetkým postihnutým a vyzvať ich k spolupráci s obrodzujúcou sa Maticou slovenskou. Sme pev-

ne presvedčení, že našu snahu aspoň čiastočne odčiniť krivdy, ktoré ešte dlhé roky budú smutným výkričníkom doby „normalizátorov“, prijmete s pochopením a porozumením. Je prejavom dobrej vôle nielen vedenia Matice slovenskej, ale aj jej pracovníkov zmierniť Vašu bolesť spôsobenú pošliapaním základných ľudských a občianskych práv. Tento akt považujte zároveň za úplnú občiansku a politickú rehabilitáciu. Súčasne Vás prosíme o aktívny vzťah k Matici slovenskej, k tvorivému podnecovaniu jej pracovníkov pri plnení súčasných náročných úloh teraz i v budúcnosti.

S priateľským pozdravom

Doc. PhDr. Imrich Sedlák, CSc.

Vážený pán
Ivan Kadlečík
Hrnčiarska 20
93505 Pukanec

Predsedníctvo Zväzu slovenských spisovateľov
Bratislava

Vážené predsedníctvo,
inšpirovaný listom Pavla Števčeka Predsedníctvu ZSS, ktorý priniesla denná tlač spolu s informáciou o ďalších dvanástich sebakritických listoch, pripájam sa aj ja niekoľkými otázkami v presvedčení, že tieto otázky budú zaujímať ľudí stojacich v čele spisovateľskej organizácie, ak, pravda, neprestalo platiť, že spisovatelia sú aj svedomím národa. Otázky nekladím preto, aby sme sa na nich zhodli, ale aby nám pomohli v myslení; neusmerňované myslenie, ako je známe, je ďalším *conditio sine qua non* spisovateľa. Otázky nekladím ani preto, že by ma azda k tomu oprávňovala významnosť mojej osobnosti: keď však mlčia väčší, musia hovoriť menší; to napokon váhe otázok nič neuberá, ani nepridáva.

Isteže, každý človek sa môže myliť a mužne sa aj k omylom priznať (aj keď tým otvára dvere precedentnému riziku, že potom sa všetky jeho skutky stanú omylmi), no nezdá sa mi byť dôstojným slovenského spisovateľa, ak sa na svojich kolegov, duchovne príbuzných, obracia s poníženou prosbou, aby ho, prosím, neodmietli, a aby mu v konečnom dôsledku dovolili písať a publikovať, aby mu teda dovolili to, čo je nielen prirodzeným a večným právom – povinnosťou spisovateľa, ale čo je aj každému občanovi zaručené Ústavou ČSSR. K úlohám spisovateľskej organizácie iste nepatrí rozhodovať o otázkach bytia alebo nebytia spisovateľa, exkomunikovať, protiprávne zakazovať či povoľovať, umlčovať, ba ponížovať a nútiť: spisovateľ od nepamäti niesol ľudskú pochodeň práva, rovnosti, človekovej dôstojnosti atď., čo napokon všetci dobre viete.

Položenie viacerých slovenských spisovateľov však svedčí o niečom trochu inom. Kým stránky slovenských literárnych časopisov väčšinou zaplňajú autori – eufemisticky povedané – druhoradí až štvrtoradí paródiami na literatúru, jeden – napríklad – z našich najtalentovanejších prozaikov, Pavel Hružík, zametá tenisové dvorce; jeho kniha próz – napriek právoplatnej autorskej zmluve – leží vo vydavateľstve Smena; reportáže, ktoré odborná porota Literárneho fondu navrhla na druhú cenu, mu vrátili bez vysvetlenia (aké-také vysvetlenie sa zvykne dávať len ústne, akoby išlo o niečo pokútne). Podobne a ďalej by som tu mohol menovať iných spisovateľov v Bratislave. Aká anonymná a iracionálna bytosť o tomto všetkom rozhoduje? Žiaľ, často kuloárové reči, tajomné telefonáty, udania a pod.

Kým spisovatelia vyvolení (len kvalitou ich umenia?) sa vyhrievajú na výslni, na slnkom vyhriatych kameňoch, ich kolega básnik Jaroslav Rezník varí doma deťom polievku a medzi tým bez úspechu hľadá aspoň aké-také zamestnanie: už dva roky ho všade odmieňajú s milým úsmevom. A vrcholná národná kultúrna ustanovizeň Matica slovenská usta-



vičre a sériovo vyhadzuje na dlažbu predovšetkým spisovateľov a vedeckých pracovníkov, ktorých mená tu kvôli stručnosti neuvediem. Považovať toto za rozvoj literatúry, umenia môže iba cynik.

Po mojom skrividlivom vyhodení z Matice slovenskej (za šéfredaktorstvo Matičného čítania) a po vylúčení zo Zväzu slovenských spisovateľov (z neznámych príčin, pretože dodnes ma nik neupovedomil ani o tom, či som vylúčený) som podľa uznesenia posledného zjazdu slovenských spisovateľov o autoroch, ktorí nie sú členmi zväzu, žiadal Slovenský literárny fond listom zo dňa 15. 5. 1972 len o potvrdenie, že som tvorivým pracovníkom, registrovaným pri SLF; dodnes som nedostal odpoveď. Akoby ma inštitúcia svojou hluchotou chcela napriek hmatateľným dôkazom presvedčiť, že nejestvujem: tým však ona vydáva svedectvo len o sebe. A podobne: keď som sa temer pred rokom prihlásil na zimnú rodinnú rekreáciu do Domu spisovateľov v Budmericiach, dostal som odpoveď, že je už obsadené; nepochybujem, že bolo; ale odvtedy mi zo SLF prestali posilať akékoľvek tlačivá a prihlášky na rôzne spisovateľské podujatia, čo znamená, že do tých čias chodili zo zotrvačnosti ako administratívne nedopatrenie. Tento bezvýznamný detail uvádzam len ako ilustráciu pokusu o inventárny odpis spisovateľov aj bez úmrtého listu. Cui bono?, spýtal by sa Cicero.

Vo vydavateľstve Smena odpočívajú v pokoji a bez nádeje od roku 1970 rukopis mojej knihy literárnych kritik bez toho, že by niekto zrušil právoplatnú autorskú zmluvu, alebo aby sa aspoň slušne ospravedlnil, alebo aby zodpovedne, úradne oznámil odkedy, dokedy a prečo nesmiem publikovať: ak by chcel niekto urobiť toto posledné, predpokladám, že by iste nebolo ľahké uviesť nejaké rozumné, nevraživé zákonné dôvody. Podobne je to s mojím uverejňovaním v časopisoch, a tak isto, ako viete, je to s mnohými ďalšími autormi, ktorí sú ako ja postihnutí ľudsky, mravne, existenčne, nachádzajú sa do značnej miery v špecifickom stave občianskej nerovnoprávnosti, bytostne ranení do stredu srdca a intelektu tým, že sa im vyráža z rúk pero; spisovateľská organizácia sa tvári, akoby títo ľudia prestali existovať, alebo ak už (čo sa dá robiť) jestvujú, nie sú spisovateľmi, čoho sofistickým dôkazom je to, že boli vylúčení zo zväzu. Našťastie, kultúrne hodnoty sa na rozdiel od človeka nedajú vygumovať a, ako učia staré dejiny, nebývajú závislé len od spisovateľských zväzov, aj keď, ako hovoria nové dejiny, môže byť spisovateľ závislý na zväze živobytím: v roku 1971 som pracoval na zmluvu o dielo pre Slovenské pohľady až dovtedy, kým ma nevyhlásili zo zväzu – odvtedy by mi tam neuverejnili, obávajú sa, ani sebakritiku.

Po odchode z Matice slovenskej (na príliš strmý paragraf „strata dôvery“, pričom tú dôveru som stratil predovšetkým tým, že som odmietol dobrovoľne ostať bez zamestnania) mi bolo ponúknuté manuálne zamestnanie pri výrobe panelov, čo som si nevedel vysvetliť inak ako trest a poníženie, a teda nielen degradovanie inak statočnej ľudskej práce, ktorá má zušľachťovať človeka, ale aj necitlivé mrhanie hmotnými a intelektuálnymi prostriedkami, ktoré sa vynaložili na moje štúdium a vzdelávanie, nehovoriac už o rozpore s tým, že každý človek má právo vykonávať prácu, ktorú vie a ktorá ho zaujíma. Keďže som si aj ja „predsavzal nezatrpnúť“, rozhodol som sa radšej venovať výchove a opatere svojich troch malých detí a pri tom písať a zdokonaľovať sa v odbore, ktorý je mojím najvladnejším spôsobom existencie, v odbore, v ktorom som roky pracoval a nachádzam stále dosť dobrých vonkajších ani vnútorných dôvodov, aby som v ňom pracovať prestal, teda v odbore, ktorý mi je akosi určený, v nádeji, že aj toto je statočná práca pre ľudskú spoločnosť; chcel by som tomu veriť napriek skutočnosti, že sa nachádzam v položení, ktoré má nebezpečne blízko k hmotnému nedostatku, osamelosti a beznádeji: toto všetko síce môže byť cnosťou a tvorivou prednosťou, ale len vtedy, ak nie je nútené.

Isteže, Predsedníctvo Zväzu slovenských spisovateľov má veľa iných a vážnych starostí, no i tak, dúfam, ho bude zaujímať aj táto druhá strana platnej mince. Viem, keď sa rúbe les, lietajú triesky; aj keď neviem, či práve toto rúbanie je potrebné a užitočné, som

si istý, ako kdesi napísal V. Mináč, že každý íverčok, hoci len jeden, je človek – nie drevo, ale miera všetkých vecí, a teda aj miera rúbania.

Ivan Kadlečík

V Martine 19. 9. 1973

ZVÄZ SLOVENSKÝCH SPISOVATEĽOV
Bratislava, Obrancov mieru 8/a

Vážený pán
Ivan Kadlečík
ul. Osloboditeľov č. 75
03601 Martin

Vybavuje: lit. odd.

Naša značka: 3292/1973 Bratislava 5. októbra 1973

Vážený pán Kadlečík,
predsedníctvo Zväzu slovenských spisovateľov na svojom zasadnutí dňa 25. septembra 1973 vzalo na vedomie obsah Vášho listu z 19. septembra t. r. Pokiaľ ide o kádrové záležitosti Vaše a Vami menovaných spisovateľov, ktoré presahujú právomoc Zväzu slovenských spisovateľov, postúpilo ich predsedníctvo príslušným straníckym a štátnym orgánom.

S pozdravom

Dr. Libor Knězek
vedúci literárneho odd.

Predsedníctvo Zväzu slovenských spisovateľov
Bratislava

Ako bývalý člen ZSS obraciam sa opäť na Vás, na mravnú ustanovizeň, aj keď nie so žiadosťou, ani so sťažnosťou; prosím, aby ste tento list pokladali za informáciu o ponížovaní ľudskej dôstojnosti – kvantitatívne síce len neveľa ľudí, no z mála ľudí, ba jednotlivcov, sa skladá aj celé ľudstvo, a nikto si nesmie prisvojovať právo a moc rozhodovať o tom, kto je človekom viac a kto menej. Žiaľ, okolo nás sa to deje. Viem, že takéto donkichotské slová o ľudskom humanizme znejú ako vysušená fráza: no nie je to vina humanizmu.

Robím tak napriek tomu, že môj, úradne nazvaný „nerozumný“ list Predsedníctvu ZSS zo dňa 19.9.1973 mi spôsobil viaceré poučení. Jedno z nich je to, že pravdivé, dodnes platné a mnohým aj známe fakty netreba písať (scripta manent!), pretože sa ktosi bojí pravdy alebo ju aspoň nechce počuť, považujúc ju za nerozumnú a škodlivú. Súdim tak podľa viacerých reakcií na môj list, o ktorých som sa, pravda, len dopočul, lebo dnes nie je zvykom klásť kompromitujúce veci na papier, ktorý predsa všetko znesie. A tak list, vysvetľujúci moju nevinu a krivdu, sa obrátil proti mne (lebo som bezmocný) asi v takejto obrátenej logike: ak som možno dovtedy aj bol nevinný a krivdilo sa mi, mojou určitou a hmatateľnou vinou a oprávnením na ukřivdenie sa stal spomenutý list. Teda škodím si sám, nie tí, ktorí ma vyhodili zo zamestnania a ktorí ma aj naďalej prenasledujú: majú to asi v pracovnej náplni. Vinný je vždy ten slabší, vedel nie bájkár, ale priveľmi realistický spisovateľ Krylov. A naozaj. Pri viacerých, ako viem, oficiálnych alebo aj neoficiálnych rokovaníach a úvahách o mne, o mojej existencii a perspektívach sa berie do úvahy tento list, pochopiteľne, ako priťažujúca okolnosť, aj keď mnohí by mi zaň mohli

byť vďační: lebo list im poskytol zámienku preniesť ich viny na človeka, čo píše nerozumné listy, a teda naďalej mu – „právom“ – upierať základné a zákonné práva (publikovať, zamestnať sa podľa kvalifikácie a praxe a pod.).

Niektorí bližší i ďalší známi alebo priatelia mi vtedy odkázali alebo povedali, aby som mal rozum. Ak však pod slovom rozum mysleli rozšírený mor pretvárinky, klamstva, egoizmu a prospechárstva, v prekvapení sa zmôžem len na otázku, kde sme sa to vzdialili od ideí socializmu, kam sme to dospeli, keď spisovatelia od spisovateľov požadujú nemorálnosť.

Ako sa dá hovoriť o čistote ovzdušia, keď má ktosi záujem, aby v medziľudských vzťahoch vládlo pokrytectvo, nedôvera a strach? Mám na mysli prípady viacerých svojich priateľov, čo sa viac alebo menej taja tým, že sa boja napísať mi list, na verejnosti sa ku mne – menej človekovi? – priznať alebo len spomenúť moje meno a podobne, aby im to „nepoškodilo“. Akoby bol človek prašivý! Lenže choroba je kdesi inde, preto ani nezalievam známym túto opatrnosť, ktorá je len do istej miery výrazom ich charakteru: zvyšná a prevažná časť miery vyplýva nepriamo z ovzdušia, alebo priamo z dobrých rád či zlých hrozieb ich nadriadených. Nevie, komu slúži takýto psychologický tlak; človeku rozhodne nie. Človeka, ktorý je – ako sa vraví – postihnutý, možno v Martine obviňovať aj z toho, že sa občas usmieva, ba stáva sa podozrivým, ak si napriek všetkému uchová zdravý rozum. Takéto neuveriteľné, a predsa pravdivé skutočnosti neprestávajú tlačiť na mňa i na ďalších v mojom okolí, ktorí sú v podobnej situácii – ako napríklad básnik Jaroslav Rezník, už dlhší čas ponižovaný kvôli právu na prácu. Možno Voltaire alebo Zola by tento pohľad neznesli – obávam sa, že na rozdiel od mnohých vládnúcich slovenských spisovateľov.

Básnik, ktorého som tu spomenul, po skúsenostiach s hľadaním zamestnania nadobúda dojem, že za to, čo sa deje s ním a s nami viacerými, za naše ponižovanie, osamelosť a beznádejnú perspektívu, nikto nemôže: každý sa zbavuje zodpovednosti. Ale kto môže za to, že nikto za nič nemôže?

Prepáčte mi, že vidiac a prežívajúc toto všetko, nevládzem múdro mlčať.

Ivan Kadlečík

V Martine 25. 9. 1974

Predsedníctvo Zväzu slovenských spisovateľov
Bratislava

Martin 9. 4. 1975

Aj keď si už nenamýšľam, že by sa niekto zastal človeka a spisovateľa, predsa sa obraciam na Vás – opäť nie so sťažnosťou, iba s informáciou a dokumentom o psychickom tlaku, o znepokojovaní riadnych občanov a o ovzduší, ktoré ohrozuje človekovo zdravie. Inú možnosť sebaobranu totiž nemám.

Ide o nasledujúcu skutočnosť. Pred nedávnou Veľkou nocou, práve v čase, keď som priviezol z pôrodnice manželku so štvrtým dieťaťom, z viacerých strán som sa dopočul pomerne spoľahlivé správy o tom, že pracovníci bezpečnosti získavajú v Matici slovenskej informácie o mojom pôsobení (ako šéfredaktora) v časopise Matičné čítanie v rokoch 1968–1970. Napriek tomu, alebo práve preto, že nie som si vedomý nijakého priestupku, takáto skutočnosť ťažko dolieha nielen na moju nervovú sústavu, ale priveľmi negatívne padá na celú moju rodinu, najmä na manželku v rekonvalescencii. Domnievam sa, že nie je v záujme zdravého vývinu spoločnosti, aby jej členovia žili v chorobnej atmosfére neistoty a strachu bezsenných nocí, aby sa takto medzi ľuďmi šírila nedôvera, podozrievanie a udavačstvo. Akoby mi ktosi chcel nadiktovať presvedčenie, že som zločinec; akoby komusi záležalo na psychickom rozklade osobnosti a rodiny.

V redakcii kultúrneho časopisu Matičné čítanie sme si všetci plnili iba svoje pracovné povinnosti podľa najlepšieho vedomia, schopností a svedomia. Výsledok bol ten, že vtedajšia

Správa Matice slovenskej ma 1. 9. 1971 vyhodila na dlažbu podobne ako ďalších kultúrnych pracovníkov a odborníkov: iste ani toto nebolo v súlade so záujmami spoločnosti, ktorá vynaložila nemalé prostriedky na naše štúdium a vzdelanie. Práve preto som dodnes presvedčený, že pri objektívnom pohľade na vec sa ukážu príčiny mojej výpovede z Matice slovenskej (uvádza ich v zdôvodnení zo dňa 15. 7. 1971 správca Krivuš) ako falošné a skriovodlivé: na faktoch som sa to snažil dokázať ešte 25. 8. 1971 v odvolaní na Správu MS, ktoré, pochopiteľne, nič nepomohlo, a za svoju prácu som bol neľudsky potrestaný,

Zdá sa však, že ani toto nestačilo, a ako vidím, po niekoľkých rokoch sa tu opäť objavujú tendencie útočiť ešte aj na to najzákladnejšie a posledné, čo nám ako-tak zvýšilo – fyzické a duševné zdravie a pokoj rodinného kruhu. V záujme týchto hodnôt, ak sa situácia bude ďalej zhoršovať, som odhodlaný brániť sa sťažnosťou až na najvyššie stranícke a štátne orgány, pretože ešte stále verím, že pre socialistickú spoločnosť je najväčšou hodnotou človek – každý, aj ten najmenší.

Ivan Kadlečík

Na vedomie: Vladimír Mináč, predseda Matice slovenskej

Poznámka ceruzkou na koncepte: neodoslané – zabavené ŠtB pri domovej prehliadke 24. 4. 75

Dokumenty doby

1.

Federálne ministerstvo vnútra

Odbor vyšetrovania ŠtB

Banská Bystrica

ČVS: VŠ-4/1975

V Martine dňa 24. 4. 1975

PROTOKOL

o vykonaní domovej prehliadky

Dnešného dňa bola vykonaná na základe uznesenia vyšetrovateľa ŠtB zo dňa 24.4.1975 čj. ČVS - 4/75 domová prehliadka u Ivana Kadlečíka, nar. 8.4.1938 v Modre, okr. Pezinok, bydlisko Martin, ul. Osloboditeľov č. 75.

Predchádzajúci výsluch podľa § 84 tr. por. bol vykonaný pred začatím domovej prehliadky.

Osoba, u ktorej má byť prehliadka vykonaná, vypovedá, že v jeho byte a celom príslušenstve bytu, nenachádzajú sa žiadne veci, ktoré sú dôležité pre tr. konanie.

Prehliadka bola vykonaná v celom byte a jeho príslušenstve na ulici Osloboditeľov v Martine.

Prehliadku vykonal npor. Michálik, por. Kovarovič – vyšetrovatelia ŠtB.

Prítomné osoby pri prehliadke – manželka Ivana Kadlečíka, Iva Kadlečíková boli poučené podľa § 85 ods. 1 tr. por.

Prehliadke bola prítomná podľa § 85 ods. 2 tr. por. na veci nezúčastnená osoba – predseda občianskeho výboru v Martine – Pavel Hromka.

Uznesenie o prehliadke bude doručené poštou.

Podaná sťažnosť nebola.

Prehliadka sa začala o 18,50 hodín.

Prehliadka skončená o 20,30 hodine.

2.

Správa vyšetrovania ŠtB
Bratislava

Č.j. VŠ-ČVS-4/1975

V Bratislave dňa 18. 5. 1976

UZNESENIE

Podľa § 80 ods. 1 tr. poriadku sa v trestnej veci podvracania republiky podľa § 98 ods 1, 2 písm. a/ tr. zákona vracajú Ivanovi Kadlečikovi, nar. 8.4.1938 v Modre, trvale bydlisko Martin, ul. Osloboditeľov č. 75, tieto odňaté veci:

1. Zelený obal s nadpisom Trefulka, ktorý obsahuje novelu Jána Trefulku „Až na práh“ – 167 listov
2. Strojom opísaná hra V. Havla „Žebrácka opera“ v bielom obale - 118 listov
3. Strojom opísaný rukopis Bohumila Hrabala „Obsluhoval jsem anglického krále“ v modrom obale.
4. Strojom opísaný rukopis Jiřího Grušu „Dámsky gambit“ v červenom obale
5. Brožúrka z PLR pod názvom „Formy literatury populárnej“
6. Zápisníkový kalendár formátu A/5 s názvom „Hrady a zámky ČSSR“
7. Zelený obal formátu A/5 s nadpisom „Ivan Kadlečík Reči z nížiny 1973“.
8. Červený obal s nadpisom „Bohumil Hrabal Postržížiny 1970“
9. Modrý obal s obsahom 121 listov rôznych recenzií a iných literárnych písomností
10. Zelený obal s obsahom 156 listov rôznych literárnych diel s nadpisom „Vyznania nad trávou“
11. Zošit čiernej farby formátu A/4 s rôznymi poznámkami
12. Poznámkový zošit čiernej farby formátu A/5 s poznámkami
13. Brožúrka červenej farby s nadpisom „Ivan Kadlečík – Tváre a oslovenia“
14. Obal šedomodrej farby s obsahom 69 listov rôznych literárnych písomností začínajúcich nadpisom „Drahý Ondřík a Lilka“
15. Obal béžovej farby s nadpisom „Tváre a oslovenia“ – 121 listov
16. Obal červenej farby s nadpisom „Symposion“ s obsahom 50 listov rôznych písomností, týkajúcich sa časopisu Matičné čítanie
17. Obal červenej farby s obsahom 11 listov a 10 poštových poukážok vzťahujúcich sa k rekreačnej chate Ivana Kadlečíka
18. Obal zelenej farby s nadpisom „môj čierny zápisník“ s obsahom 123 listov rôznych recenzií
19. Obal modrej farby s nadpisom „Rozhovory, anketa“ s obsahom rôznych písomností vzťahujúcich sa k T. H. Florinovi
20. Obal modrej farby s nadpisom „T. H. Florin Eseje“ s obsahom 198 listov rôznych recenzií
21. Obal béžovej farby s obsahom 130 listov rôznych recenzií a výstrižkov z novín
22. Poznámkový blok červenej farby formátu A/6
23. Brožúrka „Hviezdoslavov Kubín XIV. zápisník“.

Odôvodnenie:

Uvedené veci boli dňa 24.4.1975 odňaté pri domovej prehliadke Ivanovi Kadlečikovi a sú zapísané v protokole o domovej prehliadke. Ostatné veci budú tvoriť súčasť vyšetrovacieho spisu č.j. ČVS-4/1975.

Nakoľko veci uvedené pod položkou č. 1 až 23 nie sú potrebné pre ďalšie konanie

a neprichádza do úvahy ich prepadnutie, resp. zhabanie bolo potrebné rozhodnúť tak, ako je to uvedené vo výrokovej časti tohto uznesenia.

Poučenie: Proti tomuto rozhodnutiu je prípustná sťažnosť, ktorú je možné podať do troch dní od doručenia uznesenia u vyšetrovateľa. Sťažnosť má odkladný účinok.

Vyšetrovateľ ŠtB:
npor. Jurčo

3.

Ivan Kadlečík Osloboditeľov 75

036 01 Martin

Martin 1. 6. 1976

Správa vyšetrovania ŠtB
Bratislava

Vec: Sťažnosť k č.j. VŠ-ČVS-4/1975

V zmysle Vášho uznesenia zo dňa 18. 5. 1976 podávam nasledujúcu sťažnosť:

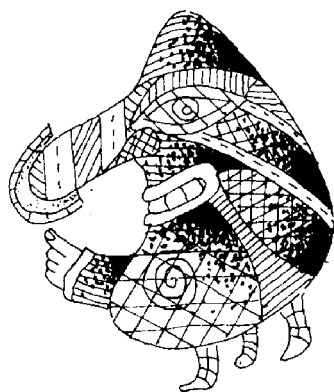
1/ Pri domovej prehliadke 24. 4. 1975 mi boli odňaté rukopisy a publikácie v súvislosti s par. 112 tr. zákona, avšak tie isté veci mi boli vrátené (1. 6. 1976) už v súvislosti s par. 98 tr. zákona. Nejde mi pritom iba o rozpor v uvedených paragrafoch, ale najmä o fakt, že moja literárna činnosť nijako nesúvisí ani s jedným z citovaných paragrafov, a preto dôrazne odmietam akékoľvek obvinenia z trestnej činnosti.

2/ Z odňatých vecí mi niektoré neboli vrátené s odôvodnením, že budú tvoriť súčasť vyšetrovacieho spisu ČVS-4/1975. Pretože ide o súkromnú korešpondenciu, osobné poznámky a literárne diela, ktoré právne nie je možné dávať do vzťahu s trestnou činnosťou, žiadam o ich kompletné navrátenie. Neboli mi vrátené veci:

prózy I. Klímu Malomocní
román J. Trefulku Veliká stavba
román P. Kohouta Bílá kniha
recenzie I. Kadlečíka Reči z nížiny
román I. Klímu Požádáš manželky blízniho
brožúrka Bolest
líst V. Mináčovi
líst (súkromný) Zväzu slov. spisovateľov
osobné vreckové kalendáriky, adresár a i.

Ivan Kadlečík
spisovateľ

(Zo súkromného archívu Ivana Kadlečíka)



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrolla – patafyzika“

„Tisíckrát dopichaná ihličím
mäkko kreslí úbočia“

VIERA PROKEŠOVÁ

2. 8. 1957 - 31. 12. 2008

Viera Prokešová vstúpila do literatúry umelecky výraznou básnickou zbierkou *Cudzia* (1984) ako „hotová“ básnická osobnosť s charakteristickou problematikou a poetikou. Hoci motívický svet jej debutu je v porovnaní s nasledujúcimi zbierkami ešte širší, už tu je v popredí reflektovanie jedného partnerského vzťahu a vlastností či situácie ženského subjektu. Charakteristická pre zbierku a pre autorkinu lyriku vôbec je hneď prvá báseň debutu, ktorá láka aspoň na skicovité interpretačné nazretie:

NEŽNOSŤ

*Teraz,
keď dážd' sa nahol nad kaluž,
deň hrdzavie
a k noci padá
ako suchý list,
keď vôkol rastie
ostrý vietor,
bojím sa ľadu
a jeho zasklených chodníkov,
snehu, keď začne
hrubnúť,
bojím sa zimy,
ktorá zhlboka spriehľadnieva,
lebo nežnosť sa zo mňa derie
ako prvá snežienka
a rozvíja sa do tvojich pluští
a kvitne v tvojom
tvrdom nečase.*

V tejto básni sa neha, bezbrannosť, nevinnosť a ústretovosť ženského lyrického subjektu v obavách stretá s príznakmi „tvrdého nečasu“ spojeného s mužským partnerom. Prírodno-poveternostný kontext „reálneho“ nečasu v básni prechádza do prírodno-poveternostných metonymických obrazov – do obáv z „nečasu“ situácie ženského lyrického subjektu, spôsobeného „nečasom“, čiže problémovou osobnou situáciou partnera. Príchod „nečasu“ znásobuje negatívne videný príchod noci (záporná metalizačná metafora „deň hrdzavie“ a záporné flórizáčne prirovnanie „k noci padá / ako suchý list“).

Práca s metonymickým prírodno-poveternostným kontextom v tejto básni po-ukazuje na istú blízkosť k postupom symbolistickej poézie (Dana Kršáková túto afinitu v doslove k súbornému vydaniu Prokešovej lyriky *Ihla* z roku 2005 vidí „v súznení prírody a psychického stavu či nálady“).

Na osnovu básne autorka navrhuje ďalšie inovačné obrazy a predstavy. Už v básni *Nežnosť* môžeme sledovať priam cizelérsku umeleckú vypracovanosť obrazov, čo sa stane pre Prokešovej lyrické úsilie príznačné. Vo verši „dážď sa nahol nad kaluž“ zaregistrujeme nekonvenčnú antropomorfnú slovesnú metaforu. V segmente „keď vôkol rastie / ostrý vietor“ možno upozorniť na pomenovanie „rastie“, ktoré vnímam predovšetkým ako flórizáciu slovesnú metaforu. V segmente „bojím sa ľadu / a jeho zasklených chodníkov“ sa s motívom chodníkov objavuje technizačná prívlastková metafora „zasklených“. V segmente „snehu, keď začne hrubnúť“ ide o objavnú predstavu zväčšovania hrúbky snehu i jeho tvrdosti. Vo všetkých týchto segmentoch sa ráta aj s konotovanými významami, vyznačujúcimi situáciu ženského lyrického subjektu. V segmente „bojím sa zimy, / ktorá zhlboka spriehľadnieva“, teda hlboko, z hĺbky robí priehľadným, jasným, poetka prechádza do abstraktného vyjadrenia, do vyjadrenia negatívneho pocitu zimnej priezračnosti, ktorú môžeme vnímať aj ako mrazivú a až smrteľne nebezpečnú. V segmente „lebo nežnosť sa zo mňa derie / ako prvá snežienka / a rozvíja sa do tvojich plúští / a kvitne v tvojom tvrdom nečase“ sa neha flórizácie pri-rovnáva k „sneženke“ so zosilňujúcim prívlastkom „prvej“ a slovesami „rozvíja sa“, „kvitne“ sa vyjadruje partnerkina ústretovosť voči partnerovi v situácii „plúšťa“, „tvrdého nečasu“. Neha sa tu podáva ako niečo prírodné, zákonité, žensky archetypálne. Prívlastok v syntagme „v tvojom tvrdom nečase“ predznamenáva budúcu frekventovanosť metaforického epiteta v poetkinej lyrike.

Uvedomenie si metonymického postupu nás nabáda druhú báseň autorkinho knižného debutu o krajine *Hora* čítať aj ako báseň o ženskom osude: „Tisíckrát dopichaná ihličím / mätko kreslí úbočia.“

Na stavebnosti básne *Nežnosť* sa zúčastňuje eufonickosť, diskkrétne zosilňujúca umelecký účinok. Zakladá sa najmä na opakovaní slov s drsnou spoluhláskou r; v intenzifikačnej funkcii ho registrujeme na ploche celej básne v slovách „Te-raz“, „hrdzavie“, „rastie / ostrý vietor“, „hrubnúť“, „spriehľadnieva“, „tvrdom“.

Vo svojom výsledku Prokešovej báseň charakterizuje moderná civilná výrazová artikulácia. Na novšiu básnickú tradíciu slovenskej poézie sa viaže aj veršová výstavba – voľný verš i práca s veršovým presahom, v básni *Nežnosť* najvýraznejšia vo veršoch „snehu, keď začne / hrubnúť“, „a kvitne v tvojom / tvrdom ne-čase“. Prokešová kultivuje model kratšej minimalistickej voľnoveršovej lyrickej básne, ktorý u nás pred ňou i paralelne s ňou pestoval Štefan Strážay (vznači-ateľné sú aj niektoré poetologické paralely a občasné „ozveny“ jeho poézie v jej básňach). Sklon k výrazovej úspornosti v autorkinej lyrike naznačujú už jedno-slovné názvy básní a zbierok. V nekonvenčnej protirečivej optike a v zhodnoco-vaní všednosti ju mnohé spája s poetkou antinómii a paradoxov Marinou Cveta-jevovou, pravda, Prokešovej lyrika má tlmenejšiu, diskkrétnejšiu podobu.

Príťažlivou črtou poetkinej knihy *Cudzia* je vitálnosť, mladosť lyrickej aktérky, nakoniec aj otvorene manifestovaná. V druhej zbierke *Snečnica* (1988) sa au-torkina orientácia na postihnutie partnerského vzťahu, ktorý sa ťahá celou jej básnickou tvorbou, vyhranila. V ďalších dvoch knihách *Retiazka* (1992) a *Pleť* (1998) prechádza k stále hlboko intímnej, ale objektívnejšej melancholickej her-metickej lyrike, kde sa pocity subjektu vyjadruje artistným snímaním frag-mentov prostredia. Zbierka *Vanilka* (2007) priniesla čitateľsky prístupnejšiu, s básnickou istotou, priam kryštalicke tvarovanú lyriku vyjadrujúcu najmä situá-ciu lyrickej aktérky. Zaznačuje ju analyticky neuhýbavo, často v životnej protire-

čivosti, niekedy priamo, akoby presnou ostrou linkou, inokedy obrazne. Autorka v zbierke potvrdila i rozvinula svoje majstrovstvo lyrickej miniatúry a jemného výrazu, pozoruhodne pracuje s obraznosťou, pričom materiál pre ňu nachádza predovšetkým v bezprostrednom okolí. Estetické aspirácie a úsporne načrtnutá fragmentárna výpoveď či reflexia dosahujú vyvážené proporcie.

Cizelérkou obrazu a miniatúry autorka neprestáva byť ani v umelecky pôsobivých básňach vyrovnávajúcich sa s témou smrti v cykle *Eva*, ktorý napísala už počas choroby a uverejnila tesne pred Vianocami minulého roku v časopise *Tvorba*. Cyklus nazvala podľa svojej predčasne zosnulej sestry Evy a básne štylizuje tak, že ich aktérkou a „hovorkyňou“ je sestra; sú však aj či najmä o nej samej. Poetka napriek nič nezastierajúcemu pravdivému pomenovaniu hraničnej individuálnej ľudskej situácie manifestuje neprítomnosť samoty lyrickej aktérky, jej kontakt s blízkymi a vystupňovanú príslušnosť k nim po prekročení hranice života.

Prokešovej nerozsiahle lyrické dielo vyniká súdržnosťou.

Poetka bola aj významnou prekladateľkou poézie, schopnou zvládnuť náročné veršové tvary, ako to naposledy preukázala v prebásnení výberu z lyriky Mihaia Eminesca *Krídla z vosku* (2007). Básnickou spontánnosťou a pôvabom vynikajú najmä jej prebásnenia lyriky čínskych poetiek vo výbere *Krehké ako chryzantémy* (1992, 2005) a *Piesní sladkého Francúzska* (1994). Osobitnú kapitolu tvoria jej preklady bulharskej poézie.

V posledných rokoch, najmä po nástupe do Ústavu svetovej literatúry SAV, začala, výlučne ako ústretová interpretka, viacej písať aj o literatúre. Hoci vytvorila i dlhšie štúdie či eseje, jej najvlastnejším žánrom bola krátka recenzia. V popredí jej recenzenského záujmu stála naša súčasná pôvodná a prekladová poézia. Aj tu sa jej darilo písať neošúchane a akoby samozrejme.

Tichá služobníčka literatúry, vytrvalo kultivovala jej priestor.

Veľa pre slovenskú literatúru urobila ako redaktorka. Neprestala ňou byť ani po odchode z vydavateľstva Slovenský spisovateľ, a to nielen na pôde Ústavu svetovej literatúry. Pre autorov bola citlivou intelektuálnou partnerkou. Nezdráhala sa prijímať ani úlohu jazykovej redaktorky, ona, taká rozhladená a s vybraným literárnym vkusom (tieto vlastnosti sa výrazne prejavili pri jej redigovaní dvojstrany pôvodnej a prekladovej poézie a prózy v poslednom Kultúrnom živote).

Viera Prokešová žila sama, ale v ustavičnom spojení s kruhom priateľov – spisovateľov, prekladateľov, vedcov, vydavateľov. Som rád, že som do tohto spoločenstva, ktoré by som nazval jej duchovnou rodinou, patrila. Na podujatiach Ústavu svetovej literatúry som zvyčajne sedával s ňou, a dosť často sme si len tak, bez pragmatického dôvodu, telefonovali alebo si aspoň vymieňali meily. Dlho sa nebudem môcť zbaviť nutkania sa jej ozvať, mimovoľne ju budem hľadať v známych priestoroch a rátať s ňou v literárnych projektoch. Bez nej sa cítim osamotenejší.

Ján Zambor

JADRO BEZ SLOHU

MÁRIUS KOPCSAY: MYSTIFIKÁTOR

Kalligram, Bratislava 2008

Kopcsay, ktorý je majster v zobrazovaní bezcieľnosti života, tentoraz akoby cívol pred bezcieľnosťou príbehu a uchýlil sa k sci-fistickému riešeniu. Záhadná činnosť jedného hrdinu, ktorý dlhé roky sleduje druhého hrdinu, dostala tak svoje vysvetlenie a ne-dvižný dej svoje rozuzlenie, ale oboje je také neinvenčné (žánrovo konvenčné), že už po dvoch dňoch od dočítania zabudneme, „ako to vlastne bolo“.

Fabula je teda bez relevancie – a čo skutočná náplň príbehu: životné situácie, náklady, pocity, myšlienky, bonmoty? Aj to všetko už poznáme – tentoraz, našťastie, nie z periférnych žánrov, ale od Kopcsaya samého, čo je síce veľmi dobrý pôvod, ale na takého opakovanie chýba zrejmejší dôvod. Kopcsay pritom píše stále dobre (vidno, že je čitateľom Kukučína), ale už menej naliehavo (asi málo číta Timravu). Jeho hrdina opäť glosuje, komentuje, nadáva, sťažuje sa, háda i strápnuje, no je to skôr už zlozvyk ako reakcia na svet. Čo ho ozajstne a opakovane pajeďí, sú vlastne už iba mafiáni, čím sa jeho postoj nebezpečne blíži „kritike spoločenských nedostatkov“ (žeby, preboha, čítal i Rázusa?).

Ak takého polorobotické písanie nebolo zámerom (z oboch protagonistov sa totiž vyklújú – ak sa dobre pamätám – spríbuznení poloroboti), tak je to pohasnutosť, nahradenie vášne rečami. Kopcsayov antihrdina síce nikdy nebol nemou výčitkou, vždy vedel svoje postavenie výstižne i vtipne komentovať, no tentoraz sa stáva výčitkou priam utáranou. Opäť sa pokúša zmocniť vlastného života, pochopiť a usmerniť jeho odnikiaľ nikam, lenže životné protivenstvá sa tu už nezmaňajú, ale skôr epicky vykorisťujú pre „románové účely“. A aby anekdotické „maléry pána redaktora“ dostali aj hlbší zmysel, autor sa na konci pokúsil zo svojich malých antihrdinov

urobiť akýsi symbol robotickej existencie obyčajných ľudí dneška – tak to už prí, v takýchto ideovo presolených posolstvách umelecky zlyhali doteraz všetci, nielen Kopcsay (žeby sa mu, beda-prebada, páčil Orwell?).

Autor akoby sa nevedel rozhodnúť medzi konfesiou a „robením“ románu, medzi intenzitou vnemu a extenzitou epického „pokrytia“. I keď prednosti poviedkára Kopcsay ešte nestratil, tie sa na rozlohe trisťodvadsiatich strán románu predsa len roztrácajú. Prednosti románopisca som uňho nenašiel, a tak nielen v živote hrdinu/ov, ale ani v kompozícii *Mystifikátora* nič nemá svoje miesto. V jeho veľkom objeme všetko redne – slzy, sliny, krv i mlieko – a jediné, čo s vrcholením románu hustne, sú preklepy. Aj čas tu akosi čudne plynie – neplynie nie preto, že jeden z dvojhrdinov má poruchu jeho vnímania, ale skôr preto, že spomienky vybledli a prítomnosť je prežívaná akoby cez filter. O sile afektu sa už len píše, namiesto aby ona písala, zlomyseľnosť je menej zlá i menej „myseľná“, vtáčiky menej krásne, hviezdy menej magické, mečiarizmus menej odporný, zrkadlo menej krivé a – čo je hlavné – detstvo takmer zabudnuté.

Možnože autor/rozprávač, ktorý v *Kritickej vekú* (1998) vnímal svoj „nemohúcný“ život ako „sloh bez jadra“, naozaj dospel do „produktívneho veku“, čoho dôkazom v našich pomeroch býva vyprodukovanie románu, ale veľmi by som nad tým neplesal. Na rozdiel od úradne rozradovaného A. Halvoníka (*Knižná revue* č. 26/2008) si nemyslím, že „čas splodil autora a dozrel na jeho román“, to skôr autor – pripríkro povedané – splodil nedozretý román...

Apropos Halvoník – aj on chce, ako všetci starorežimní nostalgici, z každého nespokojenca, čiže aj z Kopcsaya, urobiť protištátneho (t. j. protinovembrového) odporcu. Nič však

nie je vzdialenejšie tomuto autorovi ako podvracanie demokracie. Ak frfle na pomery, tak nie preto, že sú demokratické, ale preto, že sa v nich uplatňuje pokrivené, postkomunistické chápanie demokracie; ak nadáva na spoločnosť, tak nie preto, že je „liberálna“, ale že nie je dobre spravovaná; ak má niečo proti štátu, tak najmä to, že nie je naozaj demokratický, ako mu to prikazuje ústava. A to je už prosím postoj uvedomelého, angažovaného občana.

Veď práve. Kým v prvých Kopcsayových knihách akoby outsider-stratenec písal o „ob-

čanoch“, teraz akoby občan-nájdenec písal o outsideroch – síce s pochopením, ale tak trochu zďaľky. Povedomý jav: keď sa človek dostáva z krízy, spisovateľ sa do nej dostáva. Angažovaný občan sa rodí, keď chceme a začíname rozumieť svetu, umelec, keď mu rozumieť prestávame. Kopcsayova inteligencia i vnímavosť ho ešte stále disponujú na to druhé, dôležitejšie – vybrať si však musí sám...

VALÉR MIKULA

TRETÍ SLOVENSKÝ EMINESCU

MIHAI EMINESCU: KRÍDLA Z VOSKU

Preložila Viera Prokešová v jazykovej spolupráci s Libušou Vajdovou.

Poznámky k básňam, kalendárium a štúdiu napísala Libuša Vajdová.

MilaniuM, Dunajská Lužná 2007

Nový prekladový výber z poézie Mihaia Eminesca je tretím slovenským pokusom o knižné predstavenie jeho básnickej tvorby. Lyriku tohto autora začal prekladať do slovenčiny Ivan Krasko. Prvé knižné vydanie je však spojené s Karolom Strmeňom a jeho *Výberom z poézie* (1943; reedícia *Ďaleko od teba*, 1999, doslov Július Pašteka). Kraskov knižný výber a preklad *Tiene na obraze času* vyšiel ako v poradí druhý (1956, doslov Jozef Felix; reedícia v *Súbornom diele Ivana Krasku*. Zväzok druhý, 1993, edičná príprava a komentár Michal Gáfrík). Tretí výber *Krídla z vosku* (2007) pripravila znalkyňa rumunčiny, rumunskej literatúry a kultúry, literárna vedkyňa Libuša Vajdová a prebásnila ho poetka a kritička Viera Prokešová.

Nová prezentácia potvrdila svoju oprávnenosť. Prináša nielen čiastočne nové „nasvietenie“ autorovej básnickej tvorby, ale aj nový prístup k prekladu. Myslím, že tu bola ambícia predstaviť Eminesca ako európskeho básnika, ktorý presahuje rodné obzory, pričom dôraz sa položil na to, čím vybočuje z domácej rumunskej tradície. Vajdová v doslove píše: „Sústredili sme sa na väčšie či filozoficky zamerané básne, ktoré slovenské preklady tak trochu obchádzali, dávajúc prednosť drobnej lyrike a idylám. Je dôležité, aby slovenský čitateľ videl, z akých pozícií ru-

munský romantik vyšiel – konkrétne motívy nemeckého romantizmu. A pozornosť sme venovali najmä jeho poslednému obdobiu, keď už pesimistické videnie nadobudlo takú intenzitu, že tragický životný pocit zasiahol tie najhlbšie vrstvy jeho básnickej osobnosti a ľudskej bytosti“ (s. 109).

Vajdovej interpretáciu Eminescovej medzi-literárnosti by bolo možné doplniť napríklad o vzťah k ruskému romantizmu M. J. Lermontova, najmä k jeho poéme *Démon*, čo mi najmä v skladbe *Hyperion* pripadá ako očividné. Ďalšia poznámka: pasáž vo Vajdovej doslove o Eminescovej metafyzickej skepe, o jeho neviere, je v súvislosti s básňou *Neverím* pravdivá, ale pravdou je aj to, na čo upozornil Július Pašteka v doslove k reedícii Strmeňových prekladov, že v Eminescovej poézii nachádzame i upínanie sa k sakrálnnej bytosti ako k „záchytnému metafyzickému bodu“ (s. 94 – 95). Toto upínanie tu naozaj existuje, a to napriek tomu, že aj v sonete *Svieť na mňa*, v ktorom sa lyrický subjekt obracia k Panne Márii, je verš „niet vo mne viery, niet, čo treba“; signifikantný z tohto hľadiska je však napríklad záver tejto básne: „Ty daj mi mladosť, vráť mi vieru, / zjav sa mi v hviezdach na oblohe, / nech, Mária, čím večne teba!“ Škoda, že dnešní prekladatelia tento sonet do knihy nezaradili; dôležitý rozmer

básnikovho sveta by sa prezentoval komplexnejšie i dramatickejšie. Žáner básnickej modlitby je však vo výbere predsa len zastúpený – básňou *Dákova modlitba*, ktorej môžeme prisúdiť znaky literarizovaného zaklínacieho žalmu.

Inak L. Vajdová odvieďla profesionálnu prácu, a to tak v doslove, ako v poznámkach k básňam a v kalendáriu. Kladnú zmienku si zaslúžia aj konkrétne presné a prenikavé poznámky o kontaktoch vzťahoch poézie i. Kraska k tvorbe rumunského básnika. Zásluhou bádateľky kniha obsahuje všetko, čo takéto vydanie má obsahovať.

Pokiaľ ide o nový prístup k prekladu premietajúci sa v prebásnení, zakladá sa najmä na synchronizácii prekladového jazyka so súčasným čítaním poézie. Strmeňov preklad z prvej polovice 40. rokov so sebou nesie prvky staršieho vývinovo prekonaného básnického jazyka. Platí to i o Kraskovom preklade. Strmeňove rovnako ako Kraskove preklady vnímame aj dnes ako hodnotné, ibaže patinované. Jazyk Kraskových prekladov sa vlastne neodlišuje od jazyka jeho pôvodnej poézie, tak ho aj vnímam, v rámci jazyka jeho lyriky a zastarané prvky mi v ňom ani neprekážajú. Kraskov výber básní na preklad je veľmi osobný a lyrik akoby prekladané Eminescove básne integroval do svojej poézie. Ako príklad môžem uviesť preklad básne *Za vrcholy...*: „Za vrcholy v obzor hôrny / sadá luna, háj sa chvie, / z halúz, kde čnie jelšovie, / znejú clivé zvuky horny. // Stále ďalej, tichšie, znovu / tichšie zneje horny zvuk... / v duši mojej plnej múk / mierni túhu v tichosť rovu. // Preč' mlčíš, keď okúzlené / srdce k tebe túži ľnúť? / Budem ešte niekdy čuť / sladká horna, tvoje znenie?“

Na Prokešovej prebásnení si cením celkovú kultivovanosť, ktorá v niektorých kratších básňach má aj rozmer umeleckého čara (napríklad *Na tej istej uličke dnes...*). Prebásnenie nevnímam iba ako remeselný výkon, je aj básnický významný. Úspešne sa tu približuje viac polôh autorovej poézie. Napríklad aj reflexívna poloha, ako ju zastupuje báseň *Glosa*, ktorá nám pripomenie Kraskov *List slečne Ludmile G.* a glosy španielskej poézie Zlatého veku (pod glosou sa tu rozumie lyrický žáner).

Prokešová vcelku bez problémov zvládla

rozličné modifikácie viazaného verša a rozmanité básnické a strofické útvary. Prirodzenú dikciu dosahuje aj v takých rýmovovo-rytmicky náročných básnických útvaroch, ako sú sonety. Plne uspokojí preklad intímnych sonetov, ale aj preklad sonetu *Naši mladí* s kritickým zameraním. Bravúrný preklad tejto ironicko-sarkastickej básne zaujme výrazovou pregnantnosťou a primerane uhadnutou mierou expresívnosti: „V Paríži naši mladí do hláv vtĺkajú si, / ako sa viaže uzol na kravatách, / obšastnia nás tým, prázdnu slamu mlátia, / telacie bystré hlavy, čo v nich rozum čuší. // Hlupáci oči púlia, veľkolepý záťah, / keď si tak sediac v drožkách vykrúcajú fúzy / a každý v ústach dlhú cigaretu drží... / celý deň sa len hore-dolu korzom klátia. // Hovoria nosom, škľabia sa a uškŕňajú, / opory bordelov a krčiem všetkých skupín, / na život nezarobia – v prechádzkach ho majú. // Ten tovar veru fádny, lacný je – a hlúpy; / tí, ktorí už aj na náš jazyk zabúdajú, / na čelo národa chcú – jasné hviezdy – vstúpiť.“

V preklade klasikov Eminescovho typu je dôležité dosiahnuť istú mieru tvorivosti, lebo pri jej nedostatku môže výsledok ľahko vyznieť konvenčne. Prokešovej prebásnenie touto tvorivosťou, našťastie diskretnou a nevtieravou, disponuje.

Porovnanie prekladu a originálu na veršovej úrovni by si žiadalo dlhší čas, oboznámenie sa so zvukovou konkretizáciou rumunskej básne, so zásadami rumunskej fonetiky a teórie verša (pre nerumunčinára je problémom pohyblivý prízvuk). Predbežné pozorovania nasvedčujú, že v preklade sa stretávame s pozornou prácou. Pokiaľ ide o preklad 7- až 11-slabičných veršov, sú zvládnuté bez problémov. Nenásilne vyznievajú aj sylabické a tonické (jambicko-trochejské) premeny v rámci toho istého textu, ako to môžeme sledovať v básni *Mám už len túžbu jedinú*. Pokiaľ ide o rýmovanie, Prokešová má tendenciu vo väčšej miere strieďať ženské rýmy s mužskými – zrejme tu ide o domestikáčny postup, o priblíženie rýmovania domácim obyčajom.

Pri transponovaní členenia verša dlhšieho rozsahu, teda polveršových prestávok si Prokešová na rozdiel od Strmeňa v oveľa menšej miere zakladá na ich pravidelnosti a v pozícii pred polveršovou prestávkou uprednostňuje ženské klauzuly. Známu báseň *Melanchólia*

Strmeň prekladá striktným 13-slabičným jambickým veršom (alexandrinom) s pravidelnou polveršovou prestávkou po 6. slabike a so ženským rýmom. Prokešová báseň prekladá 12- až 18-slabičným jambickým veršom s tendenciou k pravidelnej polveršovej prestávke po 7. slabike a s voľným striedaním ženských a mužských rýmov. Strmeňov prístup v tomto prípade by sme mohli označiť za klasicizujúci, Prokešovej za modernizujúci. Napriek tomu, že báseň je v Prokešovej preklade rytmicky mnohotvárnejšia aj vo vzťahu k originálu, v danom prípade nás jej riešenie neruší, preklad je aj z veršového hľadiska pôsobivý.

V Prokešovej prebásnení štvorverší básne *Anjel a démon* prevládajú 15- a 16-slabičné jambické verše, niekedy sa skracujú na 14-slabičné, ale viacrás sa aj rozširujú na 18 slabík (v 5. a 6. strofe druhej časti). V najdlhších veršoch za účinnejšie pokladám riešenie s polveršovou prestávkou po 7. slabike (v 5. strofe), ako voľbu voľného umiestňovania tohto rytmotvorného prostriedku (v 6. strofe); dlhý verš vyvíja tlak na pravidelnosť polveršovej prestávky, lebo práve tá (pravdaže spolu s jambickým tvarovaním) zabraňuje rytmickej dezorganizácii. Je zaujímavé, že Krasko v preklade tejto básne štvorveršia rozpísal na (v zásade) nerýmované osemveršia s osemslabičnými trochejskými veršami.

Vážny prístup k básnickému prekladu, ktorý je pre Prokešovej prebásnenie príznačný, si žiadal väčšiu dôslednosť pri preklade sapfických strof *Ódy – v antickom metre* -. Aj preto, že označenie metra je v podnázve básne, takže kultivovaný čitateľ ho môže v texte hľadať. Hovorím to napriek tomu, že čitateľov poézie schopných rozlišovať antikizujúci rytmus v básni je dnes dokonca aj medzi súčasnými literátmi málo. Ide nám však o náročný básnický preklad a v rámci toho o jeho rytmické nuansy. Preklad v intenciách pôvodiny i slovenskej básnickej prekladovej tradície – prekladových prízvučných nápodob časomerného verša (v prípade tohto strofického útvaru najmä Vojtech Mihálik – Sapfó a Viliam Turčány – Ján Hollý) si podľa mojej mienky vy-

žadoval zachovanie viacerých fixných prvkov antickej strofy.

Plusom Prokešovej prebásnení je, že sa usiluje o adekvátnosť v transponovaní intonačno-syntactickej podoby básní, o dodržiavanie presahov a intonačno-syntactickej segmentácie veršov.

Pár nedopatrení, ktoré mohla zachytiť redakčná oponentúra, som našiel v rýmovaní: na s. 15 mal byť rým *žil – okúsil*, nie prízvukovo nepresný variant *žil – skúsil* (zrejme chyba pri prepisovaní), na s. 24 je eufonicky nedostatočný rým *motal – nezbadal ta*, na s. 68 namiesto *ukazuje – tu iná* je malo byť zrejme *ukazuje – iná tu je*, na s. 77 namiesto *osud – ma súd'* malo byť pravdepodobne *osud – posúd'*.

Preklad i celá kniha majú svoju kultúru, plnosť i básnickú relevanciu, sú obohatením slovenskej prekladovej umeleckej literatúry. Vcelku ide o optimálne, živé predstavenie tvorby významného inonárodného básnika. Spojenie jazykovej a literárnovednej odborníčky a poučenej poetky sa ukázalo produktívne. V kontexte súčasného slovenského básnického prekladu ide o solídny výkon s nadštandardnými rozmermi.

Prebásnenie sa dočkalo aj komentára Viery Prokešovej v jej eseji *Podveršové preklady, prebásňovanie* v knihe *Jedna báseň, dva jazyky* (editor Ján Gavura, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2008). Prebásňovateľka vzdáva hold Libuši Vajdovej za serióznu prípravu podkladov na prebásnenie. Prihovára sa za to, aby prekladateľ poznal doterajšie preklady básne od iných prekladateľov. Cenná je artikulovaná skúsenosť, že optimálna spolupráca odborníka a prebásňovateľa má i fázu či fázy po vzniku prvej verzie prebásnenia. Prokešová hovorí aj o situáciách istého napätia medzi odborníkovou a prebásňovateľovou interpretáciou originálu i o tom, že „vtedy treba trpezlivo hľadať k sebe cestu, aby výsledkom bol čo najpresnejší a umelecky čo najpôsobivejší text“ (s. 37).

JÁN ZAMBOR

TOMASZ RÓŻYCKI: PROTIVIETOR.

Zostavila a preložila Katarína Laučíková.

Ars Poetica, Bratislava 2007

Výber z poézie Tomasza Różyckiego rozširuje zástup súčasných poľských básnikov, ktorých nám už dlhšie sprostredkávajú vydavateľstvá *Ars Poetica* a *Drewa* a srd. Autori z okruhu poľského časopisu *Brulion* (do slovenčiny sú preložené napr. M. Baran, M. Swietlicki a J. Podsiadlo) – samozrejme, s individuálnymi odchýlkami v poetike aj motivicko-tematickej rovine – naoko priamočiari až prozaicky, často s prímiesou (seba)íronie a cynizmu, chvíľami funkčne vulgárne reflektujú (nielen politickú) realitu a každodennosť, z ktorej sa v ich ponímaní vytráca autenticnosť. Ich lyrickí hrdinovia, tlmočníci svojich tvorcov, jednoznačne postihujú marazmus a absenciu zmyslu a empatie v ľudskej existencii, pomerne hlasno sa dožadujú slobody a práva na individualistické prežívanie, ich prejav je civilný a zrozumiteľný: súčasne si dokážu (až na výnimky) ustrážiť zomknutosť tvaru aj myšlienky, presvietiť báseň svojskou metaforou, pričom ich verše sú len málokedy (M. Swietlicki) utárané. Spomínam ich preto, že najmä v porovnaní s nimi (na rozdiel od porovnania s uzavretejšími poetikami – napr. „temného“ R. Krynickeho či „zdanlivo jasnej“ E. Lipskej) o to viac, vypuklejšie vynikne hermetickjšia a interpretácie ťažšie postihnuteľná poézia ich mladšieho „spoluobčana“ T. Różyckiego (nar. 1970).

Poetika tohto autora sa vyznačuje nižšou mierou civilnosti, priamočiarosti a uvravenosti. Básne sú precízne vystavané, každý ich moment je vybraný s jasným zámerom (nielen osloviť a „čosi“ odovzdať, ale aj zmyslovo zaujať), plní svoju funkciu (vyniknúť, no nezatieniť okolitý veršový kontext, naopak, vzájomnou motivickou súhrou ho prehĺbiť). Je zreteľné, že autor kombinoval verše racionálne, priebežne sa k jednotlivým bodom básne vracal a definoval miesta, kde vyniknú najfunkčnejšie. To všetko sa mu podarilo bez toho, aby jeho „mozoľnatá ruka“ tienila hotové básne či uberala im ľahkosť, s akou na nás pôsobia. Verše totiž (práve aj vďaka precíznej práci s jazykovým materiálom a disciplíne, pokiaľ ide o autorskú selekciu) plynú, čitateľ

pri ich recepcii napreduje, a to aj v prípade, že ich zmysel nedokáže presne pomenovať. O to skôr a radšej sa k jednotlivým básniam vráti a dotvorí si ich zmysel nielen vďaka kontextu zvyšných básní, ale aj preto, že autora poézia si opakované čítanie vyžaduje – pokiaľ sa nechceme uspokojiť s podvedomou (zato silne poznačenou a v konečnom dôsledku vlastne postačujúcou) recepciou. Už pri prvom čítaní cítime, vnímame a neurčito aj chápeme výpovedný zmysel jednotlivých textov. Pri opakovanej recepcii však jednotlivé, predtým skôr ireálne (aj keď s realitou v kontakte) vyznievajúce miesta, naberajú jasnejšie kontúry, zužuje sa ich asociačné pole. Tak ako lyrický subjekt Różyckiego básní reflektuje nenápadnosť a nepretržitost' zmien, ktoré nastávajú často bez nášho všímnutia („postačí šepot, aby sa hviezda odtrhla“, s. 27), aj príjemca týchto básní je pri opakovanom čítaní konfrontovaný práve s nenápadnými zmenami, alebo skôr s upresneniami ich obsahovej výstuže. Časti básní sú totiž súzviažnené i pocitovou a zdanlivo absurdnou logikou a ich myšlienková nálož exploduje priebežne a permanentne – jedno-ducho, je nesená za pomoci racia, aj keď racionálne ťažšie postihnuteľná. Autor píše poéziu vyvierajúcu z jeho podvedomia, no má, našťastie, schopnosť nenechať sa ním unášať, ale vysekať z jeho materiálu prísne opracované „objekty z ľadu“, ktoré, uchopované čitateľom, postupne rozpúšťajú hermetické steny a odkrývajú svoj zmysel.

Spomenutá nenápadnosť zmien (resp. číhanie zlomovej udalosti: „Musí sa niečo stať“, s. 29) súvisí aj s politickou realitou, ktorú autor reflektuje nie priamo a jednoznačne, ale poukazuje skôr na nebezpečie ľudskej ľahostajnosti a pasivity (motív spánku, resp. prespania dôležitého okamihu je vo výbere zastúpený častejšie: „a hrdza obrastá prsty cestovateľov, / ktorí zaspali na prímestskej zastávke“, s. 80), ktorá nahráva aj negatívnym dejinným zmenám – niektoré roky neuralgických bodov poľskej histórie:

1831, 1863, 1939, 1948. Ľudskú ľahostajnosť autor kriticky prepája aj s alibizmom a zodpovednosťou predstaviteľov minulých režimov za zmarené (v oboch významoch tohto slova) životy mnohých Poliakov: „*Odtiaľ vtedy / pripochodovali tie mravce, hladné a červené, / a nepomohlo, že nás pod svoju ochranu vzala / Umelohmotná bábika stojaca vysoko // na kredenci v kuchyni, bezradne pokrčila plecami, / keď všetkých brali nevedno kam*“ (s. 83). Róžycki poukazuje na krehkosť ľudského života, a to v kolektívnej (vojny, pogromy...) aj individuálnej roviny (motív pavučiny). Autor reflektuje aj súčasnú politickú realitu, resp. poukazuje na hrozby náboženských a regionálnych konfliktov, novodobého kolonizátorstva, rasovej neznášanlivosti atď. Činí tak opäť skôr nepriamo, aj prostredníctvom uhrančivosti a neurčitosti svojho jazykového a metaforického inštrumentária, prípadne prostredníctvom „apokalyptických obrazov“, ktorých mimotextová realnosť sa čoraz väčšmi zvyšuje. V básni *Manévre garnízony* sa však nevyhol naivnej idealizácii Západu – báseň konfrontačne poukazuje na klady Západu a negatíva Východu, no bez problematickejšieho, uveriteľného uchopenia jedného či druhého pólu, čím dochádza k čiernobielemu vykresleniu oboch strán. Róžycki síce básňou podáva aj každodennú momentku, jej poetika i odkaz sú však popisné, nie konštruktívne; táto báseň prekvapuje podobne ako výnimočne neopracované či klišéovité časti („*mráz obhrýza slané brehy mesta*“, s. 26; „*šedivejú vlasy noci*“, s. 59), pretože autorova poézia sa vyznačuje koncentrovaným zápisom a jeho ambivalenťnosťou: „*Aj vo mne je temnota, tá troška svetla*“ (s. 160).

„Politikou postihnuté“ básne môžeme interpretovať aj ako reflektovanie „vnútornej vyprahnutosťi“ a opustenosti – individuálneho lyrického subjektu i toho v zástupnej funkcii: reprezentanta ľudského jedinca ako takého. To korešponduje s poukazaním na vytrácanie sa medziľudskej empatie („*Súhlasím, zomreli sme, hoci sme boli úplne pri vedomí*“, s. 40), stratu oporných bodov, nahrádzaných pancierom odstupe („*Kameň koreň nepotrebuje*“, s. 86), pričom je zaujímavé, že práve cynizmu sa lyrický subjekt bráni: „*Chcel som utiecť zime, / kým zase začnem*

písať básne čiernym perom / na jej bielom bruchu“ (s. 136). Strata oporných bodov súvisí aj s pocitom absencie opory vo vlastnej krajine („*A tá vlasť znova / nie je mojou vlasťou. Nikdy ňou nebola*“, s. 120), pričom, ako poznamenal už Daniel Hevier v recenzii pre SME, lyrický subjekt nachádza azyl aspoň v materskom jazyku – poľštine.

Častým motívom knižky je hranica, resp. poloha „na druhej strane“: „*po tamtej strane*“, „*cez stenu*“, „*siahnuť na druhý breh*“. Lyrický hrdina odkazuje: „*môžeš na chvíľu nazrieť do iného sveta*“ (s. 43), prijíma a odosiela listy, pričom lokalizácia a konkretizácia adresáta či odosielateľa je znejasnená – autorova poézia celkovo vyžaduje čitateľovu aktívnu spoluúčasť. (Rovnako poetika jeho básní je abstraktná a preludná, napájaná síce na konkrétne motívy a zdanlivo jednoznačné konotácie, no tie sa triešťa na viaceré, chvíľami magické asociácie – bez toho, aby sa rozpadli úplne: „*Keď som začal písať, / ešte som nevedel, že o tom všetkom píšem / a rozpadávam sa tak na tisíc znakov, sadzí, otrávený prach*“, s. 164.) Lyrický subjekt si prostredníctvom vyčlenenia sa z okolia (znova za súčasného udržania si kontaktu s ním – napr. prostredníctvom spomenutých listov) zaistuje obrannú bariéru, pozerá sa na javy i seba z odstupe: „*Občas sa odtiaľ ozvem, / zašepkám zaklínadlá, bez hnevu. Z druhej strany zaznie do noci / výkrik...*“ (s. 47), prípadne: „*Večer som začal / iný život. Z neho zreteľne vidím / okno aj kuchyňu, kde sedíš za stolom...*“ (s. 61). Hranica je aj bránou do detstva („*Trikrát hľadám túto trhlinu, priechod v plote, tam, / kde neustále striehnem na zarastených chodníkoch... a na tele mám známky po prvom sne o žene*“, s. 11), ktoré hrdina považuje za jediné autentické, „pravdivé“ obdobie života – toto klišéovité zistenie vie autor podať nápadito a (pre seba typicky) sprostredkovane (báseň *Sýrius, Psia hviezda*), rovnako však aj banálne a prvoplánovo: „*svet, pretože všetko, čo sa v ňom deje, / deje sa len dieťaťu, nič viac nemáme / okrem vlastného detstva...*“ (s. 149) či: „*Môj syn hovorí pravdu*“ (s. 150) – áno, „iba deti neklamú“.

Na túto tému dokáže autor úspešne nadviazať reflexiou vytrácania sa chuti do života, „vyparovania sa“ nielen rokov, ale aj šťavnatosti zakúšaného počas nich: pozri napr. bá-

seň *Pieseň štvrtá (o našich časoch, pre W. B.)*. Tento text sa dá čítať aj v primárnej rovine, ako (tentoraz vydarená, pretože vykresľujúca oba póly komplexne) konfrontácia komunistického a kapitalistického režimu, pričom tu dochádza k zaujímavému napätiu jednak medzi negatívnymi konotáciami, viažucimi sa na predrevolučnú realitu, a pozitívnymi asociáciami, vyvolanými spomienkami na detstvo, a jednak medzi silou fantázie, ktorá nahrádzala materiálnu absenciu v časoch „vlády jednej strany“, a vnútornou prázdnotou, ktorá zaujala jej miesto, keď sa dovtedy snívané „bohatstvo“ zhmotnilo do porevolučnej reality.

S vyššie povedaným súvisí aj motív spánku, ktorý okrem naznačenej pasivity plní opäť aj funkciu prenesenia sa „na druhú stranu“. Sen sa tak stáva skrýšou, zvýhodnenou pozíciou, ktorá zaisťuje nadhľad („*Len v snoch mám takú moc, že sa na to všetko / dívam zhora*“, s. 44), rovnako aj pozitívnu alternatívu (v zmysle intenzívnejšieho prežívania) voči marazmu reality: „*Stačí zatvoriť oči, aby vzbĺkol oheň*“ (s. 60). V zhode s komplexným, resp. postupne sa odhaľujúcim zmyslom Róžyckeho poézie však sen ukrýva aj stiesňujúce mechanizmy („*Ráno som sa pokúšal / uveriť a vstať, akoby sa nič nebolo stalo, ešte som mal // pod nechtami zem a bol som čierny od snov. Útek...*“, s. 52), až sa ukáže, že „*hranica predsa neexistuje*“ (s. 15). Realita a sen sa cez prizmu tohto a jemu podobných veršov stiera, „tu“ a „tam“ sa preskupuje, resp. rušia sa striktné binárne opozície a hranice medzi jedným a druhým – to napokon iba súzvučí s hmlistým (nie však nepriestupne zahmleným) priestorom autorovej poézie, v ktorom sa javy (až na výnimky) preskupujú zložito a živo, nie zjednodušujúco a staticky. Cez priзор takejto interpretácie sa ukazuje i to, že lyrický subjekt si odstup skôr želá, ako by ho skutočne získaval, pretože prestup za hranicu nie je možný, nakoľko tá prestupuje

všetkým: „*vlastne by bolo dobré utiecť z pekla, čo i len na chvíľu, / nabrať si do úst odstup*“ (s. 20). Respektíve, hranica mizne iba v okamihoch všeobsiahleho šťastia, ktoré hrdinovi zaisťuje aj láska, opäť však skôr v rovine priania, melancholickej spomienky (ani nie na minulosť ako skôr na vysnenú minulosť): „*Čas nepozná hranice, / jednoducho neexistuje. Je lietajúcou rybou a kdesi / nad ňou sme my, naša láska, naše večné narodeniny*“ (s. 34). Posledne citované verše pochádzajú z básne venovanej Chagalovi, ktorého výtvarné diela dokáže metaforicky vierohodne (nie však samoúčelne) obkresliť – nielen táto báseň poukazuje na Róžyckeho schopnosť zrealizovať pôsobivé obrazy, pri súčasnom sémantickom zahustení a interpretačnej mnohoznačnosti. K nezjednodušujúcemu nazeraniu patrí aj vyzdvihovanie nedôsledností („*Včera som konečne na chodníku našiel jednu / uvoľnenú dlaždicu*“, s. 129), ktoré vyniknú na „*hladkých / superpovrchoch, prázdnych supermarketoch*“ (128). K životu patrí nielen komplexnosť, ambivalentnosť a občas aj (zdanlivá) protirečivosť, ale aj osobná „nedokonalosť“: „*Kým sa mýlim / pri počítaní staníc, som*“ (s. 98). Aj tá totiž svedčí o nezautomatizovanom žití, nielen prežívaní: „*Bojím sa, že si zvyknem*“ (s. 112).

Na záver vyberám verše, ktoré výstižne nielen dokazujú kvality recenzovaného výberu, ale aj naznačujú atmosféru, tematiku a spôsob výstavby autorových veršov: „*Bolo už svetlo, vzniklo / zo stáleho pohybu viečok, z kozmického prachu, / ktorý napadal cez noc, zhrnul som ho zo stola / do nádoby od čaju, vznikol z trenia, ktoré telo / pravidelne vytvára z dotyku s prázdnotou.*“ (s. 105) – zvýraznil D. R.

DEREK REBRO

NEOHLADUPLNOSŤ – INDIVIDUÁLNA AJ GEOPOLITICKÁ

Nástup eura má jednu jedinú chybičku – že Slovensko vstúpilo do eurozóny ako ruský vazal. Presnejšie vazal rusko-ukrajinského sporu. Inak všetko prebieha, ako vraví mládež, v pohode.

Premiér Fico, keď ešte nebol premiér ale opozičný a po premiérom kresle bažiaci politik, strašil ľudí, že do Európy vstúpime s holými zadkami. Pre nudistov možno celkom rajcovná predstava. Napokon však, keď už euro zdedil po svojom predchodcovi, prijal ho za svoje. A za blýskania fotoaparátov a nehluchého cvrkotu digitálnych kamier vybral osobne z parlamentného bankomatu symbolickú sumu. Nech národ vidí, že po prvom januári 2009 nevyletí z bankomatu roj rozdráždených sršňov, ale zasa len príjemne šuštiace bankovky.

Treba priznať, že politici, tí minulí a aj súčasní (teda zároveň aj budúci, čo ich popularitou rozmazané egá veľmi dobre vedia) zvládli prechod z koruny na euro dobre. Rovnako aj menej medializované ale dôležité inštanície – predavačky a pokladničky v obchodoch, vodiči autobusov a mnoho iných ľudí nútených prijímať a vydávať peniaze.

Oveľa horšie si počínali samotní platiaci zákazníci. Prechod na euro jednoducho zasa raz otvoril dvere príslovečnej ľudskej tuposti a neohľaduplnosti.

Pochopil som to na hlavnej stanici v Bratislave čakajúc v rade pri okienku. Ako vždy, otvorených okienok bolo šeredne málo, pretože ich počet je nepriamo úmerný počtu cestujúcich.

Nuž teda čakajúc v rade s predtuchou o desať minút odchádzajúceho vlaku, tešil som sa, že predom mnou je iba jeden klient. Presnejšie dvojica, mladá, rúča, životaschopná, kupujúca – aspoň podľa dĺžky a zložitosti transakcie – lístky na cestu okolo sveta za osemdesiat dní. Keď už bol vydávaniu lístkov koniec, mládenec ešte poprosil uniformovanú tetku za okienkom, nech mu rozmení a vymení zväzok slovenských bankoviek. Mládencovi som pripomenul, že toto nie je ideálne miesto na rozmieňanie a vymieňanie. Odvetil jasne a stručne:

„Keď to IM nevedí, NÁM tiež nie.“

Podobná situácia sa odohrala v malomestskom supermarkete, ktorý svoje sklenené brány zatvára o ôsmej hodine večernej. O desať osem som sa postavil do jedinej fungujúcej pokladne, predomnou takisto mladá dvojica bohato nakupujúca a platiaca gučou gastráčov. Presnejšie šekovou knižkou z gastrolístkov, ktorú mladý muž pokladničke jednoducho šmaril na pultík. Nech si sama poodtíha a preráta. Trvalo to dlho, ešte dlhšie potom dvojica lovila z peňaženky doplatok 17 centov. Povedal som mladému mužovi:

„Nechcem vám do toho kecať, ale šlo by to rýchlejšie, keby ste si tie lístky natrhali vopred.“

Mladý muž sa nedal:

„Čo všetko by sa dalo...“

Pri pokladni sa medzitým vytvorila celkom slušná rada. Chlapci, ktorí platili po mne, jednoducho predavačke vysypali pod nos hrst päťdesiathaliernikov. Nech si preráta. Predavačka nariekala, že nestihne posledný autobus domov. Zákazníci, či už gastráčovi, alebo päťdesiathaliernikovi, naskákali do vykúrených áut oddane čakajúcich na parkovisku, pani pokladnička si pomrzla v rekordnej zime na zastávke. Starecký povzdych: Vyrastá nám generácia ľudí, neschopná zväziť dôsledky svojho konania, ich dopady na okolie. Neschopná povedať „pardon“ alebo sa aspoň zamyslieť.

Lenže prečo by nemohla kvitnúť neohľaduplnosť individuálna, keď sme svedkami grobianstva ekonomického a geopolitického? Dôsledky rusko-ukrajinského sporu o plyn si odsákala zvyšná časť Európy a „plynová kríza“ našťastie či nanešťastie značne prehlušila oslavné salvy z eurodela.

Čo je vlastne najviac neprijateľné na ruskej stratégii v plynovom spore – teda na nielen demonštratívnom ale dlhodobom zavretí kohútikov uprostred tuhej zimy? V demokratickom svete

je zvykom, že prípadné spory a konflikty záujmov sa riešia diskusiou, rokovaním, vyjednávaním. Na tom demokracia stojí – na zložitom hľadaní kompromisov medzi jednotlivými legitímnymi postojmi a názormi. Akonáhle niektorá zo zainteresovaných strán siahne po vydieraní alebo násilí, potom už opúšťa pole demokratických pravidiel hry. Spochybňuje svoju dôveryhodnosť a nastoľuje otázku, aký vydierací nástroj hodlá použiť nabudúce... Povedzme jadrový potenciál?

Ruská strana si zo zvyšku Európy spravila rukojemníkov svojich hoci aj oprávnených výhrad voči Ukrajine a demonštrovala svoju silu. A bohužiaľ – tak ako v prípade, keď podľa svojho presvedčenia akisto legitímne záujmy presadzujú povedzme islamskí fundamentalisti, sú aj tu výsledkom nevinné obeť. V prípade ruského plynu podniky, ktoré utrpia miliónové straty a škody (ktoré si okrem iného odnesú nevinní zamestnanci) alebo aj školy, v ktorých mrznú deti, alebo nemocnice, v ktorých môžu umierať pacienti, ak by nastal problém aj s elektrinou.

Je tragikomické pozrieť sa z tohto uhlu pohľadu na obľúbenú pesničku slovenských politikov hľadajúcich v Rusku výhodného ekonomického partnera. Už v roku 1995 vo veľkom štýle podpísovali „pre Slovensko výhodné“ dohody Mečiar a jeho stranícky kolega a minister Ducký, zhodou okolností pred desiatimi rokmi zavraždený rukou dodnes nevypátraného, neusvedčeného a nepotrestaného páchatela. Takisto aj osem rokov Dzurindovej prozápadnej orientovanej vlády poznamenala prítomnosť nenapraviteľného rusofilstva (stelesneného napríklad v osobe Jána Čarnogurského). A súčasný premiér Fico sa obracal na všetky svetové strany, teda aj na východ, a rovnako živil mýtus „ekonomickej výhodnosti“ spolupráce s Ruskom.

Naozaj ide o mýtus. Stačí si pozrieť štatistické údaje o objeme exportu a importu. Okamžite je jasné, že Slovensko do Ruska takmer nič nevyváža a pre ruské hospodárstvo nie je ničím zaujímavé. Iba tým, že má svoje rúry doširoka otvorené monopolnému prísunu ruských surovín, ktoré keď sa prestanú prisúvať – ako začiatkom roku 2009 – tak sa slovenská ekonomika prepadáva na dno. Napriek tomu vicepremiér Čaplovič považuje Rusko za dôveryhodného partnera. Nuž, ak je masochizmus našou národnou vlastnosťou, potom možno súhlasiť. Prípadne odpovedať akože protiopatrením, a síce spustením odstaveného reaktora v Jaslovských Bohuniciach – isto si nad ním s radosťou pošúcha svoje rádioaktívne rozžiarené dlane jadrová lobby, v ktorej lietajú veľké peniaze a ostré náboje.

Odborníci poukazujú na fakt, že sa doteraz žiadna vláda neodhodlala aspoň čiastočne oslabiť závislosť od ruských surovínových zdrojov. Rovnako zaujímavé je, že proti nehoráznosti ruského postupu sa ozýva tak málo hlasov. Urobiť to Američania, už by pár nadšencov mávalo transparentmi na Hviezdoslavovom námestí. Samozrejme, ruská kultúra si zaslúži úctu – veď tieto riadky píše človek, ktorého fascinovali romány Dostojevského, rozosmievali prózy Bulgakova a úlety Charmsa, ktorý čítal básne neuznaného básnika Velemira Chlebnikova a ktorý si každý piatok nahráva ruský „Gorodok“, komiks porovnateľný s britskými Monty Python's... Predmetom nesúhlasu a veľkej obozretnosti by však určite mala byť veľmocenská politika súčasnej ruskej politickej elity. A nielen tej, ako potvrdia aj pamätníci na august 1968. Skrátka mráz z Kremľa neprišiel prvý a možno ani poslednýkrát.

Ibaže protestovať proti Rusom? Ešte tak proti zmäkčilým americkým demokratom, proti hollywoodskej pakultúre a nechutným hamburgerom v „mekáči“. Ale kto by riskoval, že vypije izotopmi otrávený čaj ako agent Litvinenko alebo bude pichnutý otráveným dáždnikom z dielne KGB ako bulharský disident Georgi Markov?

Čušíme, keď niekto zdržuje pri okienku pri výmene korún za eurá. A tiež, keď nám Medved'(ev)ova tlapa priškrtí plynový kohútik.

Márius Kopcsay

DUJBA

Môj otec Vincent Šikula bol spisovateľ a z času na čas ako všetci spisovatelia chodil po besedách. Každú začínal obyčajne slovami: „Nás bolo doma dvanásť detí. Šesť bratov a šesť sestier. Všetci ešte žijeme.“ Raz vraj prišiel na besedu a povedal, že nás bolo doma dvanásť detí, šesť sestier a šesť bratov, všetci ešte žijeme, ale tato nám umrel, zrazil ho švagar – aspoň je to v rodine.

Naozaj môj otec Vinco Šikula pochádzal z dvanástich detí, bolo ich šesť bratov a šesť sestier. Najchudobnejšia rodina na Dubovej. Z chlapcov sa stali chlapi a dnes žijú iba dvaja, ostatným je zem ľahká v rodnej Dubovej alebo Vilkovi Šikulovi, ktorý bol tiež spisovateľ, a napríklad Miloš Žiak si na neho spomína ako na jedného z najvtipnejších ľudí akých stretol, aj v Bratislave, ba aj sestry sú dávno veľké a môj tato, inak dobrý spisovateľ a chýrny rozprávač či muzikant, ale aj včelár či záhradník má dnes konečne čas na prechádzku, hoci po nebeských okršlekoch, alebo v nebeskej kuchyni varí možno fazuľu.

Náš dedo, tatov otec sa volal Alexin a bol štekár. Celý svoj drevorubačský život mal vraj zrátaný na vinohradnícke šteky. Hocikedy, keď išiel po dedine alebo zašiel z Dubovej dolu do Modry, čo bolo iba na skok, podotkol, ktorému modranskému či dubovskému vinohradníkovi koľko štekov urobil. Povedzme tomu a tomu som urobil 30 000 štekov... Alebo, u hentocho som urobil 23 000 štekov. Vedel to presne, tie vinohradnícke šteky či kolíky, ktoré neskôr družstevníci vymenili za škaredé betónové stĺpiky, tie svoje šteky mal zrátané. Do hory si občasne brával klarinet. Hrával na tom klarinete aj doma, no pri svojej Ludvike, mojej babke, a dvanástich deťoch, nemal čas cvičiť. Cvičil teda v prestávkach v robote. Klarinet nosieval so sebou aj do žatvy.

Po vojne nemohli Šikulovci odovzdať kontingenty a dedo Šikula sedel v base, lebo zatajili vajička. Ani ich toľko, koľko pýtali štát a úrady, nemali, trikrát toľko by sami boli zjedli, tak ich neodovzdali. Keď sa deda Alexina Šikulu pýtali, či vajcia odovzdá dodatočne, alebo ich odseď vo väzení, potešil sa, že si pôjde oddýchnuť do basy. Neskôr spomínal, že keby bol v tom väzení býval dlhšie, stal by sa možno z neho vynikajúci klarinetista. Celý čas totiž v tom väzení usilovne cvičil na klarinete. Inak, v budove väzenia je dnes v Modre hudobná škola a neskôr v tej istej triede učil môj tato svojich žiakov hrať na lesný roh. Dedo Alexin dal môjmu tatovi meno Vincent a Vincent je patrónom drevorubačov, lebo ho, toho Vincenta mučeníka, lámali na kolese. A v Modre sa hovorí, že keď sa na Vincenta vták z koľaje vody napije, ten rok mnoho vína sľubuje. To však iba pre zaujímavosť, neodbočujme!

Najstaršia zo sestier, teta Beta sa vyučila za krajčírku. Tatko často veselo spomínal, ako po ňu prišli vojaci maršála Malinovského, ktorý si rozložil u nás v Modre svoj vojenský stan, presnejšie v dome, kde neskôr bývala akademická maliarka Viera Kraicová, prišli teda po tú našu tetu Betu, vraj aby maršálovi Malinovskému zašila nohavice. Keď sa teta Beta vydala, všetkým doma zostalo ľahšie, lebo sa vydala za strýca Jura Vandu, vynikajúceho a veselého človeka, ktorý sa vedel dobre obracať. Každé Vianoce som počúvala, ako šiel pred Vianocami do banky rozmeniť pár korún na päťkorunáky, ale za nové aby nimi mohol častovať aj potešiť koledníkov, pravdaže, najmä Alžbetkiných súrodencov. Vždy museli byť tie mince nové, aby sa leskli. Funglnové päťkorunáky! A tomu nášmu tatovi Vincentovi sa leskli oči ešte po rokoch, keď o tom hovorieval. Leskli sa mu, keď hovoril, ako mu sestra Beta kúpila prvý kabát, ako strýco Juro aj s tetou Betou pomáhali mame a ostatným, ako u nich bývali vždy otvorené dvere, aj ako si toho strýca Jura, ktorý sa do rodiny priženil až z východného Slovenska, otec Alexin aj mama Ludvika obľúbili.

Najskôr zomrel dedo. Prechádzal cez cestu na Dubovej, na jedno oko nevidel. Drevorobač ľahko príde v robote o oko. Vybehol do cesty a strýco Juro Vanda nestihol zabrzdiť.

V našej rodine sa vždy o všetkom hovorilo. Ustavične si všetci Šikulovci – súrodenci, neskôr aj ich manželka či manželky – tak po svojom radili a pre cudzinca, ktorý sa ocitol u nich na návšteve, to mohlo vyzerať ako zvada. Všetci však boli výborní rozprávači. Každú sobotu sa nás u tety Bety nazhánalo ako hadov. V každej rodine sú však aj veci, ktoré sa náročky nespomínajú. Všetci o nich dobre vedia, no nespomínajú sa, lebo bolia.

Dnešný svet nedrží na boľačky! Ako niekde hovoril Vladimír Mináč, ten sa dnes tiež nenosí, uzabávame sa tu k smrti. A tak nám je nakoniec dobré čokoľvek, čo rozosmeje. Tých, ktorí vedia urobiť srandu a rozveseliť, naozajstných veselých rozprávačov či zabávačov ako bol Vilko Šikula, je menej a menej, jednoducho ich prekričia tí vtipnejší, hoci aj menej je niekedy viac, vtipnejší vyhráva.

Prednedávnom som so synom pozerala „humoristickú reláciu“ Aj múdry schyblí. O kvalitách tejto relácie nebudem hovoriť. Vymyslíte si otázku, vyhlíadnete povedzme nejakého slaboduchejšieho či menej podkutého spoluobčana, vytasíte ju na neho ako koľt a on vám tak po svojom odpovie. Zavše, ba takmer vždy je vedľa jak tá jedľa, no a národ, čiže my múdrejší, my

diváci sa potom smejeme a smejeme a smejeme, akí sú tí ostatní sprostí, že nevedia, čo my vieme. Opýtajú sa trebárs starej ženy, čo je to kondicionér a ona, chudera, vidiac pred sebou mikrofón a kameru a kolty „proklatě nízko“, povie, že sa to hanbí povedať, ale asi niečo, aby muž a žena, keď sú spolu, nemali deti. (Smiech) Potom tú istú otázku položia viacerým, najčastejšie bezdomovcom, tulákom, trhovníkom či psychicky chorým alebo štamgastom podniku nejakej nižšej cenovej skupiny, pravdaže bez hviezdíčiek, ktorí sa kamery neboja, lebo majú pod čapicou a možno nemajú poslucháča. (Opäť smiech)

Oliver Andrásy a Elena Vácvalová si do tejto relácie prizývajú aj hostí, ktorí odpovede vtipne komentujú, prípadne sami pridajú nejaký dobrý fórik, alebo aj dva. Najčastejšie sú to takzvané celebrity, pravdaže, v tom markizáckom slova zmysle. Celkom milo ma naposledy prekvapilo, keď som v spomínanej relácii videla manželov Feldekovcov. Hneď v úvode pána Feldeka privítali ako pána spisovateľa a povedali, že nestáva sa často, aby niektorý spisovateľ prijal do tejto relácie pozvanie. Hej, nestáva, lebo by ho asi neprijal. Pána Feldeka a jeho ženu Oľgu však všetci na Slovensku, aj tí čo knižky nečítajú, poznajú. Pani je na obrazovke ako doma a jej manžel v ničom nezaostáva. Nebudeme skúmať ich dôvody, ich možno a možno... a možno... Pomaly o nich koluje v spoločnosti vtip, že kam pán Feldek nemôže, pošle ženu a kam nemôže jeho pani, pošlú spisovateľa Dobrovodu... Dobrý vtip. Taký zo života. (Smiech?)

Ja však idem hovoriť o vtipkovaní pána Feldeka práve v tejto relácii. Povedzte niečo na svojich kolegov, prezradte niečo na nich, určite sú takí, o ktorých by sa všeličo dalo povedať, napríklad taký Vinco Šikula... - vyzýva spolubesedníka pán Andrásy a Ľubomír Feldek, kedysi veľmi dobrý priateľ Vinca Šikulu nelení, a tresne tesne vedľa samého ako Vinco chodieval po besedách a každú začínal slovami bolo nás dvanásť detí, šesť chlapcov a šesť dievčat. Všetci ešte žijeme. No a potom vraj raz prišiel na besedu a povedal iba náš tato už nežije, švagor ho zrazil... (Smiech)

Hej, švagor. Juraj. Ten, ktorý celý život rodine pomáhal. Zrazil nášho deda, ktorý mu vbehol do cesty. V rodine sa však o tom takmer nikdy nehovorilo. Dedo zomrel a strýco Juro neskôr tiež. Suicidoval, podobne ako niektorí zo spisovateľov. A ja možno aj tuším prečo. Viacerí v rodine to vieme, iba sa o tom nehovoria.

Pán Feldek, teta Beta, najstaršia tatova sestra, ešte žije!

Býva na Dubovej a po tom, ako zomrela mama, sa ona stala mamou všetkým súrodencom. Aj pán Feldek so svojou manželkou k nej hocikedy zablúdili s otcom na návštevu. Na Dubovej mali totiž Feldekovci svojho času dom.

Pán Feldek, tento vtip vám nevyšiel. My, Šikulovci, sme sa nesmiali. Po chrbte mi prešli zimomriavky, už keď ste môjho otca napodobnili. Mimo chodom, veľmi zle. Asi ste si ho pomýlili s Milanom Mlsnom! Otec nerozprával takým nárečím! A najmä, z niektorých vecí sa nesmial, hoci bol veselý človek, niekedy a z niektorých vecí sa nesmial! Vy ste však svoje markizácke obecenstvo chytrákov pobavili.

Niekedy sa mi zdá, že všetko všetkým treba povedať. Ľudský život, obyčajný ľudský život sa však hádam vyrozprávať nedá, hoci by som rada o strýcovi Jurovi povedala všeličo. Nevdojak som si spomenula na vašu báseň o tom, ako sa nedá. Ako sa narodil Martin, pozdravujte ho, a vy ste išli aj s kamarátom na motorke a on hovoril, že bola „dujba“. Ten vietor, tá dujba sa Vám vynorila v pamäti, aj keď ho pochovávali. Pekné slovo. Aj pekná báseň. Ja vás mám celkom dobre prečítaného!

Vám Vaša „dujba“ v markizáckej relácii Aj múdry schybní nevyšla. Citlivo reagujem ak niekto v rozprávaní spomenie otca a urobí z neho čosi ako nepodarenú Andulku Šafářovú. Ibaže tá jej košielka mu nesvedčí a je mu primalá. Tatko bol vážny spisovateľ, vynikajúci a veselý rozprávač, vedel si zažartovať, zadúchať, ba aj sa nadúchať. Vedel však, že o niektorých veciach sa žartovať nedá, nič v zlom, ani nemá, ba ani netreba! (Pokus o úsmev)

Veronika Šikulová

DÍVAJÚC SA Z OKNA, KRAVA HO KOPLA

O túto školskú **kravinu** sme sa raz už obtreli (č. 6/2007), ale keď sa započúvame, zistíme, že tieto preskoky z podmetu na falošný podmet zamorujú slovenskú štylistiku s takou vysokou frekvenciou, akoby k nej normálne patrili. Sú to **nezmary**, ktoré jazykovo nemajú opozitum, lebo **zmar** nemá množné číslo, kým **rozmar** ho má koľko len chceme. Ale to sme, zlákaní slovnou hrou, **odbočili**. Slovom, tie nezmary si často ani nevšimneme, lebo štylistický kopanec prekrýva logická úvaha, ktorá nás napriek chybnnej formulácii predsa len zavedie k správne mu zmyslu.

Keď počujeme, že *výkupné, ktoré požadovali, však nakoniec nezaplatili*, (Slovensko, správy, 9. 7. 2007), ľahko sa dovtipíme, že výkupné požadovali jedni, a nezaplatili ho druhí. Sám výrok však tomuto dohadu protirečí, lebo z formulácie zreteľne vyplýva, že akísi ksichti požadovali výkupné, ale nakoniec sa rozhodli ho nezaplatiť. Nijaká druhá strana tu nefiguruje.

Ešte jednoznačnejšie je tvrdenie, kde *investor hrozí, že škodu zaplatí* (Slovensko, správy, 10. 8. 2007). Takú príjemnú vyhrážku by iste každý uvítal. Lenže investor má v skutočnosti na mysli, že škodu má zaplatiť magistrát jemu, a to bude magistrátu už sotva po vôli.

Tu sme sa ešte pohybovali vo sfére, kde kontext napovedá správny zmysel. Podobne ako vo výroku z Bojovníka (č. 16/2008, s. 7, autor Svatomír Ambrož), že *honba na (ponorku)... nebola náhodná, skôr naopak – dostala sa do pasce*. Bez ohľadu na formulačné faux pas je jasné, že do pasce sa dostala ponorka, nie honba.

Zavše však autor (tuná prekladateľka) robí s podmetmi také kotrmelce, že už ťažko rozoznať, čo je kedy podmetom. Tak Terézia Gašparíková ponúka v *Kentaurovi* Prima Leviho takýto hľadanie: *Kováč sa naňho (na kentaura) osopil hrubým hlasom, aký používal na kone, a keďže bol čoraz nepokojnejší (to už kentaur), šľahol ho bičom (to zase kováč)*.

Gabriela Magová zasa vkladá maďarskému autorovi Györgyovi Spiróovi v preklade jeho *Perspektívy* tvrdenie: *keď ma budú vyzdvihovať, ešte väčšmi ma znenávidia*. Tu už musíme porozmýšľať, prečo by rozprávača mali najprv vyzdvihnúť a potom ho za to znenávidieť, kým nám nesisvitne, že rozprávača chcú vyzdvihnúť jedni, a znenávideli by ho za to vyzdvihnutie iní.

Niekedy je presun podmetu natoľko utajený, že si ho ani niet prečo všimnúť, keby nie širší kontext. Tak sa v *Hviezde vystrihnutého záberu* z počítača Petra Krišťúfka dozvieme, že *vela rozprávala, až sa jej uši stali natoľko citlivými...* Bez kontextu by sa z tejto formulácie nik nedovtipil, že ide o **dve** ženy, čiže **rozprávala** jedna, ale uši z toho **scitlivelí** (a nie skôr **brnelí**?) inej.

Rovnako zavádza čitateľa Ladislav Švihran v článku *Rýchla spravodlivosť* (Plus 7 dní, 43/2007), keď tvrdí o konfrontácii dvoch jednotiek, že **talianští** partizáni *napokon nemec-kým vojacom povolili odchod s podmienkou, že im skontrolujú doklady a vydajú Talianov v kolóne*. Nik by z tejto formulácie nevyčítal, že doklady budú síce kontrolovať partizáni Nemcom, ale talianskych zajatcov v kolóne majú vydať Nemci partizánom.

Krava, dívajúc sa z okna, teda neprestáva kopať. Na takéto kopance však má zmysel poukazovať iba v písomnom, pripravenom texte, kde by autor na formulačné pošmyknutie neraz sám prišiel, keby štylistike venoval trochu viac času. Keď však niekto hovorí priamo na mikro-

fón, také formulácie sa občas pritrafia každému a treba to brať ako príhodu v rámci licencie. Ak jednu (formuláciu, nie licenciu) predsa len uvediem, tak iba pre jej komicky-asociatívne podhubie. V informačne nasýtenom rozhovore o Medzinárodnom festivale Bratislava jeho programový riaditeľ Peter Nágel spomenul medziiným **film o beštiálnom vrahovi, ktorý bol tohto roku v Cannes** (Devín, 10. 11. 2008). Zrejme dosť nebezpečný festival...

Naproti tomu Kubicove krkolomnosti v *tour de galery* (č. 9/2007, s. 89), kde princípom minirecenzii je ich jednovetnosť, predstavujú **zámerné** hlavolamy, ako krkolomnosti už koncipované, takže sa nimi čitateľ ochotne poprehryzá, keď mu ide o to vychutnať si, čo všetko sa so slovenčinou dá stvárať bez toho, aby sme jej ubližovali.

SLOVGLIČTINA, NEOPŮŠŤAJ NÁS

Ten významovo priehľadný, doma razený novotvar pre novodobú linguu franku hovorí v slovenčine sám za seba. Nemecký jazykovedec Jürgen Trabant v štúdií *čo je jazyk?* vynášiel pre víťazné čaženie angloameričtiny súčasným svetom čalší pôvabný novotvar, ktorý stojí za znamenanie – **globaličtina**.

V Romboide č. 9/2007 vyšiel na okraj románu Philipa Rotha *Everyman* podnetný prierez autorovou tvorbou, kde Norbert Mikláš poukazuje na priebežné motívy Rothovho literárneho vesmíru. Taká štúdia sa nezaobíde bez ponoru do prameňov, samozrejme angloamerických, a taký ponor zas nesie so sebou riziká mechanických prenosov. Inak by mu v texte nemáli **zlí chlapi** (bad guys, podrobnejšie č. 6/2006), no najmä by sa mu ta nepriplietol **ne-partizán** (oboje str. 75). S partizánmi – ani ne-partizánmi – nemá Rothov svet nič spoločné. Angloamerické **partisan** znamená však aj **prívrženec, straník**, a to do kontextu myšlienky, ktorá podčiarkuje Rothovu schopnosť vcíťovať sa do protikladných postáv a nechávať každej jej pravdu, už presne zapadá.

Dosť často sa v správach preberaných z angličtiny stretáme s **prvým ministrom** (napr. Slovensko, 19. 11. 2008 takto referovalo o prvom ministrovi v Írsku). Slovenčina nič také nepozná, veď keby bol prvý minister, mal by byť aj druhý, tretí... Ten **prvý minister** však nie je nič iné než **premiér**, prípadne **predseda vlády**.

Na kotrmelce, ktoré pôsobi príbuznosť slovenčiny s poľštinou, sme tu upozorčovali neraz, dokonca sme uviedli ich malý súpis. Média však objavujú vždy ďalšie. Tak Zuzana Belková v Literárnom zápisníku (Devín, 12. 11. 2008) v podnetnom rozhovore s básnikom Tomaszom Różyckým opätovne tlmočí jeho **wiersze** ako **verše**. My síce verše máme a v množnom čísle pod tento výraz naozaj spadajú aj **básne**, lenže akosi príznakovo (**písať verše** znamená už tak trochu aj **veršovať**), v poľštine však tento výraz zahŕňa **básne** v celkom bezpríznačkovom zmysle, a o ten tu práve šlo. A tak sa **verše** v bezpríznačkovej polohe stále opakujú, kým výraz **báseň**, ktorý sa do kontextu pýta, nezaznie ani raz.

Dokonca aj s médiami, v ktorom rozhovor odznel, bývajú na rozhraní slovenčiny a poľštiny problémy. Lebo ak básnik, podľa pretlmočenia, hovorí, **ozvali sa mi z rádia**, nemyslí tým rozhlasový prístroj, ale **rozhlas** ako inštitúciu, ktorá ho ako autora oslovila. To sme si nevypočuli zo **Slovenského rádia**, ale zo **Slovenského rozhlasu**.

KONZUMENTI A KONZUMENTKY, ROBOTNÍCI A ROBOTNÍČKY

Počujeme to rodové zdvojovanie čoraz častejšie, ale zatiaľ nie je zákonne zakotvené, a tak sa bežne vyskytujú obe formy – súborná, ktorá pod mužský tvar podstatného mena automaticky zahŕňa oba rody, aj tá zdvojovacia, ktorá ich vyjadruje explicitne.

Darmo je, všetky jazyky vznikli v znamení patriarchalizmu. V znamení Adama, nie Evy. Majú teda za sebou tisícročia kultivácie a tvarovania v patriarchalistickej podobe, kým emancipačné hnutie je oproti tomu mladé. A keďže jazyk je vo vrstve slovnej zásoby síce dynamický a pružný, ale v hlbších štruktúrnych vrstvách naopak veľmi zotrvačný, posuny sa v čom presadzujú len ražko a pomaly. Feministický diskurz patrí zjavne do tej druhej, zotrvačnej skupiny, a čiastkovo sme sa mu tu už venovali pri prechyľovaní ženských priezvisk (č. 4 a 9/2005).

Posledné desaťročia prinášajú zaujímavú a možno aj príznačnú diferenciaciu. V angloame-

rickej sfére je povinnosť dodržiavať rodovú rovnosť inštitucionálne zakotvená, a nemecká ju v tom nasleduje. Tá angloamerická to má ľahšie, lebo plno označení zahŕňa obidva rody (**teacher** ako učiteľ aj učiteľka), takže ak z kontextových dôvodov na odlíšenie záleží, musí sa rod osobitne vyznačiť – zámenom alebo inak. Kvôli rodovej rovnosti sa tu toho teda až toľko obmiečať nemuselo, hlavne šlo o pomenovania funkcií, tradične ukončované koncovkou **-man**. Tak sa z rodovo jednoznačného **chairman** (predseda) stala rodovo neutrálna **chairperson** (predsedajúca osoba), čo jazyková konvencia ľahko zvláda.

Preto sa tlaky sústreďovali už od 70-tych rokov skôr na údajne mačistické diferenciácie typu *slečna verzus pani*, lebo diskriminačne vyznačujú rodinný stav, kým u *pána* sa nediferencuje.

Nemčina je však na tom, pokiaľ ide o rody, zároveň so slovenčinou, a tak v nej dnes jednotaj musíte počúvať či čítať povinný zdvojovací verklík v podobe **Konsumenten und Konsumentinnen, Arbeiter und Arbeiterinnen** atď. Vyvinulo sa to na otravný a retardatívny stereotyp, a tak nečudo, že nachádza urputných protivníkov, ktorí si z neho uťahujú persiflážami na spôsob **Männer und Männinnen (muži a ženy)**, vidiac v tom hyzdenie vyjadrovacieho systému v rámci politicky korektného idiotizmu.

Obhajkyňa povinnej diferenciácie odbavila otázku, či by jedno označenie naozaj nestačilo na súborné pomenovávanie všetkých **konzumentov** či **študentov**, bez ohľadu na rod, bonmotom, že by samozrejme stačilo – ale prečo sa teda nedohodnúť na spoločnom označení **konzumentky**, prípadne **študentky**? S formálnou logikou sa toto jej žartovné novátorstvo nebjie, so zaužívanou konvenciou jazyka, od nepamäti zakotvenou v patriarchálnom mode, sa bije totálne. Je však vecný dôvod na patriarchálnom mode trvať?

Kľúč musíme hľadať v tom, akú váhu ktorá kultúrna oblasť pripisuje väzbám medzi znakovou skutočnosťou v jazyku a žitou sociálnou skutočnosťou. Meniť výrazivo iba z formálnych dôvodov, to asi nie je dostatočný argument. Ide o to, aby sme prostredníctvom zmien v čom zmienili sociálne vzťahy, alebo aspoň ich vnímanie. či je zdvojovacie verklíkovanie správna cesta k cieľu, je otázka. Na druhej strane jazyk a sociálna skutočnosť bezprostredne súvisia, takže pojmoslovie, ktoré používame, spoluformuje náš pohľad na svet.

Vystupuje tu zaujímavý diferenciačný úkaz – niektoré jazyky pripisujú formálnej stránke veci menší, iné väčší význam. Francúzština či ruština takú diskusiu ani nerozvinuli, tam sa všeobecné vnímanie uspokojuje s logickým záverom, že **étudiants** či **students** dnes, na rozdiel od minulosti, zahŕňa obidva rody takrečeno automaticky.

Bizarný efekt nastane, keď sa v rámci viacjazyčného štátu obe chápania stretnú. Tak v nemeckej oblasti Švajčiarska je zdvojovací verklík povinný, kým vo francúzskych a talianskych kantónoch nie, a ani sa nepoužíva.

SLOVENČINA JE JAZYK VÝMYSELNÝ, HUNCÚTSKY – A NELOGICKÝ

Hneď na začiatku som si dovolil kvôli slovnej hre v predstihu **odbočiť**. Keď si však koreň slovesa vezmeme pod lupu, hneď vidíme, aké asociačné podhubie skrýva. **Bočiť** môžeme od hocikoho, kto nám nevoní. Môžeme **zabočiť**, keď meníme smer. Môžeme aj **vybočiť** z dráhy či z kofaj – občas zámerne, zväčša nechtiac, neraz s ťažkými následkami. A čo keď ešte prejdeme na podstatné mená. **Odbočka** je rovnaká normálka ako **odbočiť**, ale už **rozbočka** je dosť novodobý výraz pre čosi ako technické **rázcestie**, teda rozdvojenie vedenia – elektriny, vody, plynu... A hoci sa dá **vybočiť**, **výbočka** by už bola monštrum, ktoré by nik nevzal do úst, rovnako ako **predbočku** či **zábočku**.

Rozlúčiť sa môžeme so všeličím – s príbuznými, s majetkom, ba aj so životom. **Zlúčiť sa** s nimi však nemôžeme, jazyk nedovolí, hoci, logicky vzaté, prečo sa novorodenec nemôže pri svojom vstupe do života so životom **zlúčiť**, keď sa s ním nakoniec aj tak musí rozlúčiť? Sudca ľudí kedysi rozlučoval **od stola a lôžka** (dnes by mu tá formulka asi ani na um nezišla), lebo ich pán farár **zlúčil** tak, že sa nezlučovali. Keď sa zmenia politické pomery, zorganizuje sa medzi dvoma stranami (spravidla nerovnako silnými) **zlučovací zjazd**, teda rituál, ktorý má zastrieť, že tá silná tú slabšiu pohltí. Alebo ju integruje, aby sme boli slušní. Keď sa však strana rozpadáva, **rozlučovací zjazd** nezvoláva, na to už rituál nemáme.

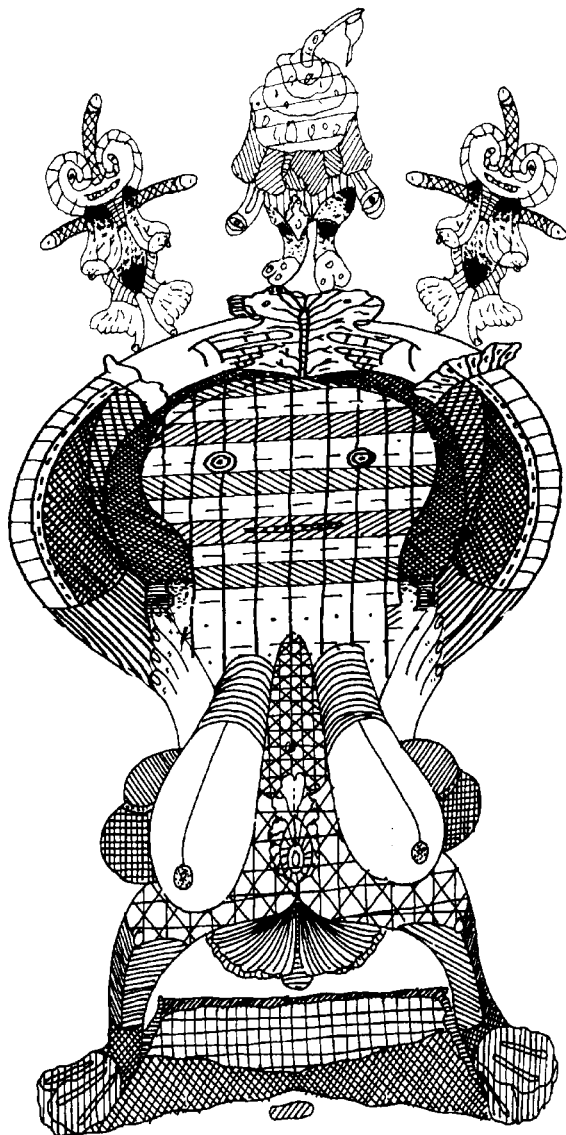


Od **nepamäti** sme nádoby či priestory mohli **plniť**, ale sotvakomu by zišlo na um ich **prázdniť**, dajú sa len **vyprázdniť**. Tak **od nepamäti** ako **od pamäti**, čo by tiež nik nevzal do úst.

Môžeme si nad tým **lámať hlavu**, koľko chceme, aj tak si ju nezlomíme, zlomiť sa naproti tomu dá krk, ktorý s hlavou síce dosť tesne súvisí, s **lámaním hlavy** však nie. Zaujímavé je, že krk si môžeme **zlomiť**, ale **vylomíme** si skôr **krky**, hoci máme iba jeden – viac ich má leda dvojhlavé teľa alebo sedemhlavý drak.

Pavel Branko

Úklady/slovgličtina nájdete komplet aj s registrami až po č. 4/2008 na stránke www.pavel.branko.eu/ukladyazyka.pdf. E-mail: brankop@stonline.sk.



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrolla – patafyzika“

Ivan Žucha

zo zošitov

I

Maliar maľuje obrazy, teda: mieni niečo zobrazit': krajinu, kvet, generála. Obraz zobrazuje.

Ale maliar maľuje aj „obrazy“, ktoré nezobrazujú: mieni produkovať objekty. Zmysel objektu, nezobrazujúceho obrazu, sa líši od ľubovoľného objektu: je „artefakt“, teda reprezentuje „ars“.

Artefaktom sa pripisuje (akási) magická úloha. Na trhu môžu byť vzácnym tovarom.

Mágia zobrazujúcich obrazov vyplýva z archetypu zobrazovania: obrazy, zrkadlá, dvojníci majú zvláštnu silu.

Obraz je dvojník zobrazeného. (Gogol: Portrét. Wilde: Obraz Doriana Graya.)

(Prečo sa rady fotografujeme?)

Nezobrazujúci obraz je magický dvojník obyčajného objektu. (Keby som mal počúvať klebetu o akejsi Anne, ktorá sa zalúbi do akéhosi dôstojníka, nudil by som sa. Ale Tolstého román ma nenudí.)

(Prečo ma akosi rozochvieva pohľad na Mondrianove čiary a plochy?)

II

Musíte mať „umelecký cit“ (alebo ako to pomenujete), aby ste „chápali“ umenie. Ak ho nemáte, umenie je pre vás buď nezmyselné alebo kuriózne ako eskamotérstvo a kúzelníctvo. „Umelecký cit“ je ako náboženský cit. Nepoznáte jeho zdroje. Ak som nábožný, som nábožný: a dost'.

Odôvodnenia sú len dodatočné konštrukcie.

Aj umenie má svojich svätuškárov, fanatikov, jurodivých.

Ak umelecký cit nemáte, môžete ho predstierať.

Väčšina populácie predstiera mierny (nie prílišný, aby sa nezosmiešňovali) umelecký cit.

Vďaka priemernej úrovni umeleckého citu funguje obchod s umeleckým tovarom.

Aj náboženský cit sa prezentuje spoločensky primeraným spôsobom, čo umožňuje prevádzkovať obchod s náboženským tovarom, napríklad cirkev.

III

Ak niečomu verím, predmet svojej viery považujem za fakt: teda: viem, že je.

Úplná viera teda produkuje to isté ako spoľahlivé vedenie. Nemôžem rozlíšiť výroky „Verím, že mám hlavu“ a „Viem, že mám hlavu“.

Úplná viera je zriedkavá ako úplné vedenie. Takmer vždy možno pripustiť neistotu alebo neúplnosť znalosti.

Poviem: „Neviem, že je Boh, ale pripúšťam, že je Niečo.“ Alebo: „Verím, že Niečo, čomu možno pripísať božské vlastnosti, je, ale azda je to len moja túžba.“ Je rozdiel medzi neistým „viem“ a neistým „verím“?

Ak logický filozof vyhlási, že logická inferencia musí platiť v hociktorom možnom svete, vyjadruje to, čo „vie“, ale aj to, čomu „verí“.

Je teda otázne, či dichotómia „veda“ a „viera“ nie je zdanlivá. V „hĺbke“ splývajú.

IV

Žil som sedemdesiat tri rokov. Odžívam sedemdesiat štvrtý. Ale „život“ ako jednotný útvar sa rozpadá na dni. Odžil som dvadsaťšesťtisícšesťstošesťdesiatštyri dní.

Deň má svojský „život“.

Súvislosti dní sú rôznorodé.

Ak sa príčina a účinok musia dotýkať, teda, ak neexistuje „pôsobenie na diaľku“, tisíce deň je príčinou tisíceho prvého a tak ďalej.

Ale môžem povedať: detská trauma je príčinou mojej úzkostlivosti. Teda: dni pôsobia „na diaľku“.

Dni sa na seba podobajú: občas sú takmer identické. Inokedy sa na seba podobajú málo.

Na svoj globálny „život“ sa môžem pozeráť ako na artefakt. Jeho materiálom sú dni, „jednotliviny“.

V „živote“ nemusí byť „príbeh“. Sú v ňom len „príhody“.

„Príbeh“ sa vynára z „príhod“. Ale je veľa príhod, ba väčšina, z ktorých sa neurobí príbeh.

V

Máme silnú, vrodenu potrebu vysvetľovať si „fakty“.

Ak sme vysvetľujúco nároční, „fakty“ sú takmer úplne alebo takmer nevysvetliteľné.

Ak sme vysvetľujúco nenároční, „fakty“ sú takmer alebo úplne vysvetliteľné.

Každodennosť predovšetkým spriemerňuje. Preto vo svojej každodennosti priemerne vysvetľujeme.

Náš svet je priemerne vysvetliteľný.

Ako vysvetlíme medzeru medzi „empirickým“ a „logickým“?

Azda je logické extrakt empirického: podáva sa nám tak „prírodzene“, „platne“, že si nevieme predstaviť jeho neplatnosť: ako si nevieme predstaviť neplatnosť silného zvyku alebo puchu.

Nevysvetliteľné je, čo je „extrakt“, „abstrakcia“. Ale vieme si predstaviť ich (hypotetické) vysvetlenie.

VI

Tvár bola dievčensky nežná. „Ako dievča“, cítil, keď sa mu tvár predstavila v zrkadle. Zarasťal akýmsi nežným páperím. „Ako kačiatko“, cítil. Aj vlasy boli dievčensky jemné. Ani úsmev nebol chlpsky sebadôverčivý: bol trochu preľaknutý, hanblivý, akoby koketný.

Dokonca docent, ktorý ho nedávno skúšal, ho tituloval „pani kolegyňa“, poplietla ho hladkosť, ružovosť a panenskosť tváre.

Podobal sa ani nie na moderné dievča, ale na včasnú renesančnú madonu. „Ja nie som dievča,“ ohradil sa, ale nesmelo a previnilo. Docent sa mu ospravedlnil, obidvom to bolo nepríjemné.

A ruky? Intelektuálne ručičky, neupotrebitelné na bitku, na kľúčovanie stromov. Ruky sa mu páčili, patrili umelcovi alebo mikrochirurgovi. Predstavoval si seba ako maliara, secesného dekadenta, hoci študoval chémiu.

Stereochémia je prirodzená geometria, cítil: mal hlboký vzťah k náročnému, novoplatonicému mysleniu. Cítil sa ako priestorové usporiadanie molekúl: teda ako socha.

Usiloval sa znehybniť: telesne aj duševne: „Som socha,“ cítil: a pocit sochovosti ho príjemne vzrušoval.

VII

Sľubovali mu, že sa stane dosť významným funkcionárom: ale nestal sa. „Obabrali ma,“ zúrive povedal Etele, keď sa vrátil z konferencie. „Obabrali ma, kurvy.“

„Bol si sprostý, keď si im veril,“ povedala Etela: príľahostajne. Róbert sa na ňu zarazene pozrel. Sedela, ako vždy popoludní, v kresle a čítala. „Tebe je to jedno,“ povedal.

Etela začala prezerať púčik azalky, pred mesiacom ho dostala na meniny. „Krásne kvitne.“

Róbert zlostne odišiel do kúpeľne. Umýval si ruky ako chirurg pred operáciou. Cítil, že na rukách je nečistota, voda a mydlo ju len pomaly zmývali. Keď sa vrátil, Etela povedala: „Nie je mi to jedno, ale veci sa nemajú preháňať.“

Ale Róbert cítil, že porážku neznesie. Čo znamená neznieť? Bude zle spať, bude sa mu nepríjemne snívať. Keď sa Róbertovi nedarí, veľa sa mu sníva.

A Etela? „Kurva,“ pomyslel si. Róbert cítil, že sa teší, ako sa tešila, keď pred rokom nevyhral konkurz. Akoby sa mu vysmievala. Akoby ju dráždila jeho nepokojná ctižiadosť. „Ale ja to tak nenechám,“ začal rozprávať. „Zajtra mám schôdzku s ministrom.“ Ministrovo rozhodnutie ho môže zachrániť. A tak ďalej.



Karol Baron: Ilustrácia z knihy Alfreda Jarryho „Skutky a názory Dr. Faustrolla – patafyzika“

Klesanie tónov
záhadná niečia skladba
súzvuky snehu

IVAN KADLEČÍK

ROMBOID, časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu. Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR. Ročník XLIII. Redakcia: Ivan Štrpka (šéfredaktor), Oleg Pastier (zodpovedný redaktor), Stanislava Chrobáková Repar (projekt Časopis v časopise, romboid+), Ludmila Piatková (sekretár redakcie), Eva Kovačevičová-Fudala (grafická úprava a technické spracovanie). Redakčná rada: Ján Buzássy, Dušan Dušek, Pavel Dvořák, Lajos Grendel, Igor Hochel, Ivan Jackanin, Jozef Leikert, Dušan Mitana, Árpád Tözsér, Peter Zajac, Ján Zambor. Adresa redakcie: Laurinská 2, 815 08 Bratislava, tel.: 544 338 71, E-mail: romboid@nextra.sk. Vytlačila Eterna Press. Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty. Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15. Cena jedného čísla 2,- €. Cena pre čísla predplatiteľov 1,5- €, Celoročné predplatné (10 + 1 číslo) 16,- €. Cena jedného čísla do zahraničia je 5,- €, celoročné predplatné + poštovné do zahraničia 50,- €. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Ev 164/08. ISSN 0231-6714.