

**myslím si, že...**Daniel **HEVIER** ■ 2Andrej **HABLÁK**: Dávne mesto (básne) ■ 3Naivná predstava? (rozhovor s Andrejom **HABLÁKOM**) ■ 6Eva **MALITI-FRAŇOVÁ**: Kabaret Novarina, Ťavie preteky (poviedky) ■ 9Erik **ŠIMŠÍK**: Stratení v prekladisku a iné (básne) ■ 17**t m a v á k o m o r a**Vojtech **MIHÁLIK**: Staromódne poznámky ■ 20Peter **KRIŠTÚFEK**: Schránky, Rátanie múch (poviedky) ■ 25**1 + 1 = 3**: Jana Juráňová: Žila som s HviezdoslavomEva **FRIČOVÁ**: Sisyfovská práca žienok (domácich) ■ 37Zuzana **HANDZUŠOVÁ**: Kniha o živote Ilony Országhovej ■ 42Rastislav **BALLEK**: Divadelné poslanie M. Dohnányho (esej) ■ 45Marián **PAUKOV**: Sochy v hlavách filozofov (esej) ■ 63**voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: O Úzkosti Tamary Klimovej ■ 69**pan(o)ptikum** Vladislava **GÁLISA** ■ 79**recenzie**Rudolf **JUROLEK**: Pastierova jedenástka (Oleg Pastier: Z protifaľného brehu) ■ 81Marta **SOUČKOVÁ**: Ja čitateľ (Edmund Hlatký: Abraka dabraka) ■ 82Radoslav **PASSIA**: Potupená krása (Arthur C. Danto: Zneužitie krásy alebo estetika a pojem umenia) ■ 85**cooltúra**Márius **KOPCSAY**: Kríza kritického myslenia ■ 87**Návraty do strateného času**Anketa o samizdate: Miroslav **KUSÝ** ■ 89**úklady jazyka alebo slovgličtina**Pavel **BRANKO**: Dynamika slovesa – aktívne vs. neutrálne ■ 90Ivan **Žucha**: Zo zošitov ■ 94jedno haiku • Oleg **PASTIER** ■ 96

Ilustrácia na obálke: Jaroslav Štuller



kríza, o ktorej všetci hovoria, mudrujú i tárajú, je vcelku prospešná. Aj keď to, čo víri okolo nás, tu, na tomto malom prdkopriestore, ešte ani zďaleka nie je kríza. Je to iba revanie decka, ktoré sa škrablo špendlíkom a rumádzga, mama krvácam. Najhoršia a najväčšia kríza ešte len príde a budeme zízať! Umele vízie autorov kyberpunku a new wierdovej fantasy budú iba neškodnými stylistickými cvičeniami. Samozrejme, že ide - iba - o literatúru. Myslím si, že pre literatúru je kríza plodným, najplodnejším stavom. Vtedy sa vyčirujú hodnoty a potreby, oddeľuje sa chlieb a chliev a vina od vína. Tí, čo zošaleli rýdzou múdrosťou, sa opäť dostanú k slovu - a možno ich všetkých pohlušia. Básne a príbehy sa nebudú krstiť za účasti marketingových pracovníkov a prenajatej kamery. Budú sa žiť, budú opäť krvavo živé, vjazvia sa nám do srdc, ak tam vnútri ešte je nejaký taký orgán. Budú takí, čo budú zabíjať pre chleba a pre konček salámy, a budú takí, čo ponúknu svoj život za príbeh. Do ulíc opäť vstúpia rozprávači, možno naši, možno cudzí, ale tí, čo rozprávajú príbehy, nikdy nie sú si cudzí, hoci ich delí náboženstvo či farba kože. A keď hovoríme o koži, knižky sa nebudú viazať do luxusných väzieb, budú sa striekať sprejmi na múry a keď dôjdu plechovice, budú sa škrabať hrdzavým klincom na vráta hrdzavej garáže. Budeme ich nosiť vytetované na koži a ukazovať za dúšok vody poloslepým. Vtedy niektorí celkom oslepnú a niektorí celkom precitnú. A naši bratia v úzkosti, Artaud, Pessoa, majster Eckhart, Wittgenstein, Daumal, šialený Friedrich Hölderlin nám budú sprievodcami po Getsemane, kde to už poznajú. Nie že by som sa tešil na zlé časy, pretože som slabá a chúlостivá schránka, ale žehnám jej kvôli písaniu. Toho, čo vznikne v budúcnosti, nebude veľa, ale bude to výbuch zúfalstva i nádeje, zaklínadlá i preklínadlá, nové mýty a eposy. Bude to literatúra, aká tu už dávno nebola.

DANIEL HEVIER

Dávne mesto

I

*Blúdiac, stretávaš to, čo už nie je,
a mínaš to, čo je...
a vieš, len to čo sa stane ostane
v duši, ukrytej pod viečka očí.*

*Dlho hľadíš, neprítomne,
a pritom vlastne uprene,
nie na to čo sa mení
pretože ty si stále ten istý,
ale naozaj na to čo ostáva,
aby si mohol aj ty s tým zotrvať.*

*Takže dlho, dlho a uprene,
aby to tečúce dianie okolo zotlelo
na nepatrný gram a potom hladko a ľahko
dopadlo
do jagavého ticha a svetla prítomného, ktoré
vlastne ani nie je a s ktorým aj ty ostaneš minulým.*

II

*Ruky ľudí, ktorými práve toto minulé prejde,
plynúce ruky vrások, ale aj ruky dnešné,
všetky majú v sebe tradíciu prežitého.*

*Rovnako tváre, ktoré sa dnes mihajú
v tvárach, ktorého len boli a ktoré len budú.*

*Tváre a ruky na miestach,
ktoré stále sú, v ktorých beží,
ale predsa v nich leží a pretrváva energia
všetkého starého a krásneho, mĺkveho, čo má
v sebe všetky príbehy odžitého, prežitého, prejdeného.*

III

*V bielom tieni tohto mĺkveho mesta sa drží hmla,
popod tmu presvitá ešte neobjavený ostrov.
Láka ma svojou stálou vôňou,
držím ťa za ruku v bočnej ulici pod krížom
a cítime ten tok, tú históriu, preteká likvidne nás
obteká, drzo nás vedie históriou v nás, áno,
máme akoby naozaj až takých 150 rokov a vo vlasoch
starý zvríený prach, na perách popraskaný prah, ktorý keď prekročíš,
tak sa z kníh vznesie už aj tieň dávneho Prometea, ktorý
na nás hľadá aj dnes z kamenných očí.*

IV

*... vzlieta vták z konára práchnivejúceho stromu,
vzlieta nádej z tých očí a smerom k nám sa taví
do prirodzenosti toho, čo sa tlačí na povrch a ešte
len príde,*

*v parkoch sa to celé odohráva a deje, v parkoch
vidíme do očí večnosti, seba i minulosti, cez parky
sa dostávame k trasám vtákov a iných zdobnenín.*

V

*Čo sa deje, je len pomalé svitanie, pomalá
rekogniscifikácia prostredia, terénu, nášho vedomia
a vnímania v ňom, pamäť dlho spíepli ale nakoniec
dlho svieti a trvá.*

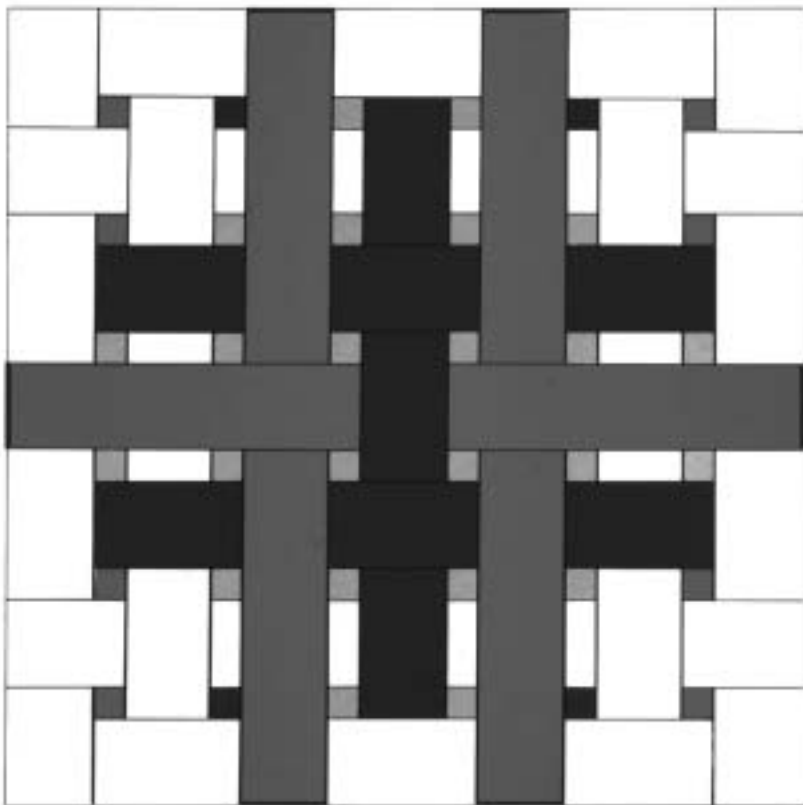
*Sme to my, ktorí sme tu boli a neboli zároveň, vidíme
vlastné činy premietnuté do kameňa, schodov, kaplín,
mostov a riek, dlhé trasy spomínania v bielom snehu,
z ktorého presvitajú snové obrysy žitého.*

*Strácaš sa mi v tej belobe, neznámy, neznáma,
a predsa viem, že si ty a vieš to isté o mne,
som to ja, tvoj neznámy zo známeho mesta za oknom.*

VI

*A tvoje kroky vedú moje, dotyky vytvárajú
tie moje, slzy stekajú po našich tvárach, smiech
sa rozlieha údolím, do našich vlasov steká dážď.*

*A stále len cinkajú ti v ušiach lyžičky a taniere,
voňajú neexistujúce kytice kvetín v rodinách, ktoré
hľadám ani nikdy neboli, biela stuha kdesi pri koreniach
vlasov ich spája, ukazuje smer ich jasotu a jagotu, to
všetko ma nadnáša, to všetko mi nadšením hrá,
nadšenie je to čo ma nesie, mesto toto mám rád nesmierne
a len krokmi, behom mojím spomínam na všetky príbehy v ňom zotlené.*



Tamara Klimová: Variácia V.

„Naivná predstava“ Andreja **HABLÁKA**

ANDREJ HABLÁK sa narodil roku 1977 v Dolnom Kubíne, vyrastal v Námestove, kde v rokoch 1991 – 1995 chodil na Gymnázium A. Bernoláka. Na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v rokoch 1996 – 2002 vyštudoval kombináciu slovenský jazyk a literatúra – filozofia. Pracoval ako redaktor literárnej prílohy denníka Pravda PULZ (1998 – 1999) a v časopise Romboid (2000), v rokoch 2002 – 2004 bol doktorandom Ústavu slovenskej literatúry SAV. V súčasnosti pracuje ako učiteľ slovenčiny a občianskej výchovy na Základnej škole vo Vyhniach neďaleko Banskej Štiavnice. Jeho debutová básnická zbierka *Váhavo postávam nepripravený odsť* (Solitudo, Námestovo 1995) bola ocenená prémiou Ceny Ivana Kraska. Ďalej vydal *Jazyk* (Solitudo + Drewo a srd, 1999) a *Tichorád* (Drewo a srd, 2002).

Do slovenskej literatúry si vstúpil osemnásťročný, ako čerstvý maturant námestovského gymnázia. To, prirodzene, vyvolalo v literárnych kruhoch pozornosť. Ako sa s odstupom rokov díváš na svoje literárne začiatky? Chcel si sa vôbec stať básnikom?

Ťažká otázka na jednoduché zodpovedanie. Stále na ňu v podstate nemám odpoveď. Mám rád, keď si neuvedomujem, že som píšucim človekom. O to silnejšie ma prekvapí ten pocit, keď sa zjaví – že mám niečo potrebu povedať, ukázať smerom von a vyriešiť si tak vlastné blúdenie, tápanie i zodpovedať „večné“ otázky.

Zmena v mojich literárnych začiatkoch, tak som to aspoň vnímal, nastala, keď som začal byť zodpovedný za literárnu prílohu Pulz denníka Pravda. Je to už desať rokov, veľa mi to dalo. Redaktora literárneho časopisu, a dokonca vedeckého pracovníka, som robil i potom, ale čo to znamená, mať každý týždeň 150 000 čitateľov, si uvedomujem až dnes.

V mnohom mi pomohli generačne starší autori, či už radou, alebo šancou, v mnohom štúdiom literatúry na FF UK, takže to, že dnes učím a literatúrou sa bavím ako koníčkom, v podstate stále pokladám za začiatočnícku prácu...

Básnici, ktorí skoro prichádzajú, obyčajne aj pomerne skoro končia. Príkladom môže byť Rimbaud, u nás Jozef Urban, hoci každý mal iný osud. Po zhruba 15 rokoch tvorby máš za sebou tri zbierky poézie, na vydanie máš pripravenú štvrtú. Znamená to, že ty ešte s poéziou ani zďaleka skončiť nemieš?

Áno, mám dosť veľké kvantum rukopisov, ktoré by som rád sprístupnil záujemcom. Financovať si ich mienim sám. Dvadsať rokov po Novembri '89 by som rád mal vydané všetky básničky, preto v týchto mesiacoch s vydavateľstvom Drewo a srd pripravujeme knihu poézie *Leknín*. Pozostáva väčšinou z textov, ktoré grantová komisia ministerstva kultúry, ešte pod iným názvom – čím chcem povedať, že mi to skôr pomohlo k ďalšiemu uvažovaniu – pred pár rokmi odmietla.

Ďalšou výzvou pre mňa je prepracovanie mojich esejistických, dlhších textov, ktorými som sa zaoberal na UK či v SAV, a sprístupniť ich do čitateľnej podoby. A raz možno by som rád vydal aj súbor recenzií, ktorých je za tých, pomaly, 15 rokov pekná kôpka. Nič iné v pláne ani rozpísané nemám.

Nepríťahuje ťa aj próza? Mnohí románopisci začínali s básňami, ale tie sa im na vyjadrenie toho, čo chceli povedať, začali zdať obmedzené. Ako je to v tvojom prípade?

Skôr básne v próze. Vzácné býva, keď sa človek dá viesť nejakým prototextom a od neho sa odvinie nový text, ktorý sa stane samostatne svojbytným estetickým rámcom. Publikujem takéto texty v literárnych časopisoch, ale poviedkami by som ich nenazval (*smiech*). Aj teraz mi ako výzva na stole leží Štrasserovo *Odriekanie* zo šesťdesiatych a Buzássyho *Rozprávka* zo sedemdesiatych rokov.

Poézia sa vo všeobecnosti číta menej ako próza? Čím to podľa teba je?

Autonómnosťou a osamelosťou sa človek prepracuje k tomu, že poézia je menej faktúalna ako to bežné, čo býva materiálom väčšinou pre poviedku. Zažiť báseň je naozaj „silná káva“. Vytvorí si priestor a čas, podmienky na vnímanie zázračného časopriestoru, v ktorom sa každá dobrá poézia odohráva, je naozaj vzácné, ako neopísateľný imaginárny drahokam, ktorý vlastne ani nemá cenu – a práve preto je taký neuchopiteľný a vzácny. Osobne si rád prečítam aj prózu, ktorá vie zastaviť súradnice a živým jazykom ozvláštniť bytie. Iným rozmerom je román, kde sa príbeh vrství v širšom rámci – na ten potrebujem čas, a teda posledných päť rokov aj leto.

Ivan Štrpka chápe poéziu, a umenie vôbec, ako nástroj na prehlbovanie ľudskej citlivosti. Naozaj nie je v dnešnom svete za tento „nástroj“ náhrada? A je vôbec potrebné rozvíjať ľudskú citlivosť?

Myslím, že je to výstižná charakteristika. Vôbec, Štrpkove eseje na túto tému považujem za jasnú odpoveď dnešným premúdrelym politickým „hrubokožcom“. Nevnímal by som to ako náhradu, ale, povedzme, aj pesnička či obraz, inštalácia vo mne dokážu vzbudiť prehlbenie stavu citlivosti v danom, konkrétnom okamihu. Teda umenie ako také by malo mať za úlohu angažovať človeka ako tvora kontemplatívneho a samého seba si uvedomujúceho, s jasnými morálnymi a etickými hodnotami, a nie ako človeka síce spoločenského, ale aj všetkého schopného. Asi naivná predstava, viem.

Alebo ešte taktó: Môže byť človek integračnou bytosťou bez citlivosti na umenie, na – ako to pomenoval Robert Walser – „jemné formy bytia“?

Ja netvrdím, že moje prežívanie skutočnosti je hlbšie ako človeka, ktorého umenie nezaujímam, nevyzná sa v ňom alebo sa venuje nebudaj kriminálnej činnosti. Jemné záchvevy duše nemusia prísť len pri sviečke a tichu, ale aj pri silnom zážitku, lete balónom či zoskoku z neho. Osobne však – aj keď mám veľa blízkych priateľov a ľudí, o ktorých bytie sa bojím, či ktorí mi v umeleckom smerovaní poskytujú silné impulzy v dennodennom čítaní a uvažovaní – uprednostňujem po hektickom živote v Bratislave pokojné denné „snívanie“ zázrakov neďaleko Banskej Štiavnice, kde ako učiteľ pôsobím. Pritom svet, ktorý som opustil, je stále súčasťou mňa a môžem ho hocikedy navštíviť. Nikomu to nevnucujem, ale nezasahovanie do toho, čo sa deje, otvára horizont toho, čo má prísť samé, a možno aj príde. Naši spoločníci a druhovia v nečase – jemné formy bytia... Spraviť z nich živých obyvateľov nášho sveta, to sa mi práve v tejto chvíli akosi zapáčilo. Napokon, verím v také niečo, ako je energia, ktorá je i nie postihnuteľná. Sem-tam sa mi ju podarí pristihnúť, aspoň si to tak niekedy asi len nahováravam.

Nedávny prieskum čítania u nás ukázal, že v posledných rokoch má čítanie beletrie klesajúci trend. Vidiš nejaké cesty, ako by sa dal tento trend zvrátiť?

Asi len vlastnou skúsenosťou – keď niekto objaví, čo ten „náš“ rozmer ponúka, ako hovorí Fedor Gál, už je náš.

Učíš slovenčinu a literatúru na základnej škole. Zvyšuje sa záujem mladých ľudí o literatúru, ak ich učí básnik? Ako by sa podľa teba mala literatúra vyučovať, aby ju žiaci a študenti viac čítali?

Práve tým, že vzťah k literatúre si „moji“ piatáci a šiestaci len budujú, a popritom ich učím aj gramatiku a moju ďalšiu kombináciu – občiansku výchovu, nebol by som v tomto hodnotení asi celkom objektívny. Určite – deti vedia, že píšem, možno ešte celkom nechápu, že čo a prečo, ale niekedy to, mám ten pocit, ani nie je treba. Keď im poviem „*deti, tak toho Milana Rúfusa* (na hodnotení ktorého, dnes zanikajú rozhlasové relácie) *som stretol*“, je to pre nich zážitok, či už literatúru berú ako nutné zlo, či ich baví alebo nie, či sa s ňou stretnú len na škole, školách, alebo či sa jej ako zopár bláznov, ktorí akoby nevedeli, kde je sever, budú venovať ako čitatelia alebo nebudajú ako tvorcovia. Aj teraz počujem za sebou hlahol detských hlasov – táto práca v mnohom napĺňa, je vnútorným obohatením. A v to človek dúfa aj v opačnom garde. Niekedy kvantita naozaj neprevyší kvalitu. Ja sám sa vraciam možno už len k zopár knihám, s ktorými ma spájajú spomienky a ktoré by som v inom veku, keďže som ich čítal a ovplyvnili ma ako -náštročného, nemal.

Nelákajú ťa, ako spôsob sebvýjadrenia, aj iné druhy umenia, napríklad výtvarné alebo hudba?

Neobjavil som v sebe tento rozmer, aj keď sa sem-tam na rôznych festivaloch snažím zo svojho čítania urobiť čítanie inscenované či „inštalované“. Tak to bolo i na festivale Ars Poetica v Bratislave minulý október, či na „pofutbalovom“ stretnutí slovenských autorov s našimi rakúskymi priateľmi na čítačke na jednom z hlavných námestí vo Viedni pred rokom a pol, či v Rači na Festivale poézie a vína minulý február.

Literárny teoretik a kritik Jaroslav Šrank v súvislosti s tvoju tvorbou napísal: „Tri zbierky A. Habláka popri evidentnom osobnom tvorivom vývine autora znamenajú obohatenie mladej slovenskej poézie prelomu storočí o recepcne náročnú, ale tematicky svojbytnú a esteticky suverénnu lyriku, ktorá produktívne nadväzuje na najlepšie hodnoty slovenskej poézie.“ Na ktoré „najlepšie hodnoty slovenskej poézie“ vedome nadväzuješ?

Tá línia, asi tým, že som pracoval dva roky v Ústave slovenskej literatúry a mal som naozaj čas aj priestor na „genealogické“ sondy v knižniciach, je naozaj dlhá, nerád by som spomenul nejaké meno, a niekoho iného opomenul. Som rád, že som mal tú možnosť, človek to dnes vidí možno aj príliš z odstupu, nechcem povedať z hĺbky. Z posledného obdobia sa mi veľmi páčia texty, ktoré ani nemusia byť literatúrou, niekto by ich nazval textami hlbín ľudstva, a to nemusia byť ťažiskovo náboženské kantáty... Básnické slovo čerpá z histórie a putuje ňou, a je dobré si uvedomiť, že tá naša intertextualita je vlastne len použitím jednoduchých slov v jednoducho novom kontexte.

Ale ak sa pýtaš na konkrétne meno, už tu vlastne padlo. Štrpkova *Tichá ruka* (desať *elégíí*) je pre mňa výzvou (i ešte nezdolaným materiálom) v uvažovaní o jeho poézii, ktorým sa od nástupu na vysokú školu, ako čitateľ a interpretátor, zaoberám.

Čo práve čítaš a čo ťa v poslednom čase v literatúre, u nás i vo svete, zaujalo?

Až teraz som si našiel čas, a nutne musím v pozitívnom duchu povedať, že aj chuť, na Slobodovu nevydanú (a keďže má silný náboženský rozmer, tak už aj chápem prečo) *Lásku*, počúvam nový Longjital, Jána Boleslava Kladiva – fascinuje ma spievaná poézia. Samozrejme, ponosím aj drevo do lesa – *Plán odprevádzania*, po *Parkerovi* ďalší skvelý román Jany Beňovej, ktorý som čítal minulé leto, knihu *Pohybliví v pohyblivom*. Propagácie kvalitnej slovenskej literatúry nie je naozaj nikdy dosť. Ako trpezlivý čitateľ by som si však cez leto rád počkal opäť aj na takého Prousta či Sternea.

Otázky kládo! RUDOLF JUROLEK.

Kabaret Novarina

Na jeseň vedenie gymnázia nariadilo študentom výchovný koncert. Mal sa volať Kabaret Novarina. Gymnazisti ohŕňali nosom, aký Novarina, keď to je koncert, keby povedali Čajkovskij, alebo Mozart, to áno, pri klasike si človek môže aspoň pospať, ale pri kabarete? No dobre, aspoň sa v ten deň ulejú z francúzštiny. Keď pochodovali v dlhej štrúdli k divadlu, nikto netušil, čo sa z koncertu vyklúje...

Začiatok sa zdal byť vcelku mierumilovný. Na scénu vyšiel harmonikár, bol to vraj Francúz, ktorý si len tak začal hrať a spievať. Samozrejme po francúzsky. Gymnazisti sa trochu zamrveli, no to len preto, aby sa mohli lepšie usadiť, veď výchovné koncerty trvajú poldruha, alebo dokonca dve hodiny. Obzreli si francúzskeho harmonikára... nie, vôbec im nepripadal ako Francúz. Francúzi bývajú štíhli a vysokí ako Pierre Richard, ale tento bol zavalitý, mal krátke nohy a výraznú hlavu. Okrem toho, bol brunet, a Richard je predsa blondýn. Oblečenie mal ako námorník, ale bez čiapky. Spieval a hral, a pritom naťahoval harmoniku, akoby bola z gumy. Bol to taký jeho grif, natiahnuť harmoniku, popreberať ju prstami, zaspievať a po speve harmoniku stiahnuť. Stále nebolo jasné, čo príde, gymnazisti dúfali, že to bude niečo veselé. Kabaret môže byť len kabaret a harmonikárovo pesničky iste vystriedajú tanečné kreácie a vtipné scénky a potom bude zase spev – no ako v kabarete. Aj harmonikárovo námornícke tričko sľubovalo zábavu, napríklad veselý tanec námorníkov.

Čoskoro sa ukázalo, že sa tešili predčasne. Profesorky si pre nich vymysleli domácu úlohu. Mali počúvať texty pesničiek, ktoré Francúz spieva a potom doma napísať po francúzsky (!) sloh o vypočutom koncerte. Je to vaša povinnosť, tvrdili, lebo ste študenti gymnázia s rozšíreným vyučovaním francúzskeho jazyka. Vymysleli si to priamo tu a bezmocní študenti iba otrávene prevracali zrak. No po chvíľke si začali vymieňať začudované pohľady. Pesničkám francúzskeho harmonikára sa nedalo vôbec rozumieť. Nepodobali sa ničomu, čo poznali, a najmenej školským cvičeniam z francúzskej konverzácie. Mimochodom, ak sa niekto volá Novarina, slovenský genitív znie Novarinu, teda Kabaret Novarinu. To povedal Fibus, známy bilfloš. Nikto ho však nepočúval, všetci boli bez nálady už len z predstavy náročnej domácej úlohy. A vôbec, byť na výchovnom koncerte znamenalo sedieť v hľadisku z donútenia, a to sa prejavovalo vo všetkom. Napríklad aj v tom, že kabaret sa im zdal skôr nudný, než veselý, na kabarete sa predsa ľudia majú smiať, no na výchovnom koncerte, ktorý bol povinný, sa ani po desiatich minútach nikto nezasmail. Študenti sa pýtali jeden druhého, čo to ten Francúz spieva? Napríklad niečo takéto:

*Tout au bord d'la rivière Fulgence
Il est un coin d'ciel parigot*

MALITI-FRANOVA

EVA



*C'est là que, fuyant ma dèmence
J'ai trouvé asile à l'hosto.
Beaux enfants de la nuisance
Souvenez vous du caboulot
Où jeune encore pendant l'enfance
Nous jouions à sacs cervicaux.*

A bol tu ešte jeden moment, v podstate dosť zásadný. V hľadisku tajne kolovala fľaša s alkoholom. Preniesol ju pod vetrovkou päťkár Gutman, ktorý prepadal a čakal ho reparát nielen z francúzštiny, ale aj z matematiky a zo slovenčiny. Gutman pil, aby prekonal pocity nespravodlivosti, a keďže to nebol žiadny trochár, posunul nápoj – bol to burčiak – do ďalších radov. Všetci si uhýnali z fľašky, nespozorovaní francúzskym harmonikárom, ani profesorkami.

A výchovný koncert pokračoval. Gymnazisti sa dívali na harmonikára a divili sa, že vyhráva a spieva ako o život, keď o nič nejde. Po polhodine spievania mal brunátnu tvár celkom spotenú a na jeho námorníckom tričku sa zjavili veľké prepotené flaky. Pri oduševnenom výkone, ktorý podával, by si človek myslel, že je fanatik, ale nebolo to tak. Bol to profesionál. A dokonca bol nad vecou, hral a spieval, a pritom si zvedavo obzeral divákov v hľadisku. Tváril pri tom nenápadne, akože – no čo, veď vyzeráte takmer ako Francúzi... Ale zároveň akoby údiv divákov chápal ako prejav nedôvery. A akoby sa chcel dopátrať príčiny. Možno si pomyslel niečo o Slovanoch a spomenul si pritom na Napoleona. Gymnazisti si raz čítali na hodine dajaký Napoleonov výrok o slovanskej nedôvere ku všetkému a ku všetkým. Vraj sa za ňou tájí veľká rafinovanosť, a niekedy aj výbojnosť. No gymnazisti neboli nedôverčiví, dívali sa naňho začudovane len preto, že nerozumeli, o čom spieva. A harmonikár sa rozospieval ešte hlasnejšie:

*J'ai vécu chez Jean Poupard,
Au boulevard nécrobiotard,
Au Vivarium, au Thanatarium,
Au Terrarium, au bercail.
Un jour un mort,
pelletant pleine dent,
Vida tomboeau,
De tout contenu,
Puis sortit nu, dans la lumière
Creusa la vie
Hors d'son cerueil!*

Pri speve kládol dôraz na niektoré slová, ktoré vždy vykrikol v úsilí zaujať pozornosť. Po chvíľke takéhoto úsilia boli pohľady divákov o čosi privetivejšie, niektorí sa dokonca usmievali. Harmonikár sa rozveselil, asi si pomyslel, že sa im vystúpenie páči. Ale všetko bolo inak. V skutočnosti hľadisko potúžené alkoholom začalo žiť vlastným životom. Prvý ožil Gutman, tajne zaľúbený do krásnej Natálie. A hneď, ako pravý gentleman, z posledného radu, kam bol usadený kvôli svojej výške (bol to prepadlík o dve hlavy vyšší od spolužiakov), ale i kvôli prepadlíctvu – dal poslať Natálii, ktorá sedela vpredu pri profesorkách, rozpitú fľašku. Natália si logla a znechutene sa obzrela na

Gutmana. Gutman zvädol. Takto sa fľaška dostala do rúk Gutmanovho soka Džonyho, ktorý ako Natáliin favorit sedel v jej blízkosti. Džony ukrytý pod sedadlom začal hneď nasávať, čo Gutmana poriadne naštvalo a celkovo urážalo. V spravodlivom hneve sa vztýčil a energickými gestami i krikom sa dožadoval odcudzeného majetku. V tom momente k nemu vyrazili panie profesorky. Vyprázdnená fľaška bola odhalená a skonfiškovaná, no celý incident bolo treba utuľtať pred Francúzom. Gutmana vyviedli zo sály s tým, že mu hrozí nie dvojka, ale trojka zo správania (dvojku už mal), aj zhabanú fľašu vyniesli a uschovali ako corpus delicti budúcej kauzy. Džony bol potrestaný len mierne, presadili ho niekam nabok, odkiaľ hádzal zúfalé ksichty na Natáliu. Tá sa tvárila znudene, v zhode so situáciou, ktorá bola pod jej úroveň. Ostatní si pomysleli, že je najvyšší čas z koncertu zdrhnúť, ale nedalo sa. Dupočúvať Francúza bolo povinné.

*Charette qui t'en va
Si nous sommes là –
Dites adieu à la vie.*

Ale čo to? Zrazu sa zaktivizoval biffloš a najlepší francúzštinár, okuliarnik Fibus, ktorý pozorne sledoval celé vystúpenie. Akoby mu z ničoho nič začalo šibať, vyskočil zo sedadla a chcel vybehnúť z radu. Do cesty sa mu postavila zdesená profesorka francúzštiny, ktorá svojho obľúbenca zahнала naspäť. Fibus ostal uviaznutý v klepci. Hneď nato začali vybiehať ďalší, no neúnavné profesorky striehnuce na konci radov ich nemilosrdne odbíjali. Skučiaci študenti sa s dlhými nosmi vracali na svoje miesta. Čo sa to deje, čo sa to deje? Hľadisko zachvátilo akési vlnobitie. No vzdúvajúce sa vlny harmonikára nevyviedli z miery, v tvári mal stále rovnako profesionálny výraz. Hral a spieval s predstavou, že sa diváci úplne zžili s jeho spevom a pohyb v hľadisku pripisoval spontánnej reakcii na pesničky. Možno sa v duchu tešil, ako sa mu podarilo naštrbiť slovanskú nedôveru a že reakciou je snaha o útek, sa mu mohlo zdať normálne. Akože Slovakia, zvláštny naturel, keď sa im niečo páči, musia si zabehať... Nemohol tušiť, že v tom momente už podaktorí s vypätím síl zápasia s náhlou žalúdočnou nevoľnosťou. Napokon, kto to mohol tušiť? (Až oveľa neskôr sa ukázalo, že burčiak, ktorý Gutman priniesol, bol zlomený...) Džony s výrazom štvanca to vzdal prvý a nechal udalostiam voľný priechod. Vzápätí sa rýchlo pobozeral okolo seba, popreskakoval sedadlá, vyletel na scénu a prefičal okolo harmonikára do zákulisia, kde bol cudzím osobám vstup prísne zakázaný. Prítomných ovanula ťaživá aróma... Džony si to u Natálie definitívne pohnojil.

*Lorsque j'habitais métro Pyramides
Ma mère chaque matin me disait livide
Ééééé-é-é-é-coute:
Si j'étais Dieu,
Au commencement, j'aurais poussé tout le monde dans l'vide!
Nos amis les morts ont des trous du cul
Par où ils pètent plus!
Mon appétit que le grand air avive
Fait gronder en mes flans des fâcheuses reumeurs.
Dites-moi donc: mais qu' arrive?*

*Je sens en mes entrailles de terribles ardeurs
Au banquet du destin, indigeste convive...*

Postupne bolo všetkým zle. Z čoho, pýtali sa jeden druhého? Nieкто hodil poznámku, že za to môže harmonikár. Otrávil nás svojim idiotským spevom, ktorému nikto nerozumie! A vlastne, o čo tomu chlapíkovi ide? A čo chce? Obsiahnuť, alebo čo?! Odpor študentov sa obrátil priamo proti harmonikárovi. K útoku na počudovanie najviac podnecoval okuliarnatý Fibus, ktorý v jednej chvíli takmer nepríčetne zreval: „Drž hubu a vypadni!“ – a zapískal. Profesorky ostali ako obarené, čo hneď využili ostatní a začali odušu kričať a hvizdať, aby harmonikára vypískali, lebo sa urýchlene potrebovali rozbehnúť na isté malé miestečko... Fibus v sekunde stratil štatút profesorského obľúbenca, ale zato sa stal triednym hrdinom, ba vyslúžil si Natáliin zhovievavý úsmev. Od dojatia sa mu zablykli okuliare... Krik a hvizd sa znásoboval, čoskoro decibelmi mnohonásobne pretromfol harmoniku i spev spoteného Francúza, ktorému, ako sa zdalo, stále nič nedochádzalo. Namiesto toho, aby zmizol, nadšene sa usmieval, namýšľal si, že Slovači sa jeho kabaret páči. A zaslepený blaženou predstavou pridával ďalšie a ďalšie songy. Študenti revali, zúrili a dupali nohami. Niektorí vytiahli vlajky (asi slovanistické, lebo fanúšikovia bratislavského Slovanu chceli ísť z koncertu rovno na zápas) a vstali na znak protestu. S vlajkami vyzerali ako revolucionári z barikád Veľkej francúzskej revolúcie. No harmonikár, ktorý určite prežíval prvé standing ovation vo svojom živote, sa dostal do úplného varu, hral a spieval a nič ho nemohlo zastaviť...

Vtedy však už boli nezastaviteľní aj študenti, hnaní neodbytnou potrebou. Akční vlajkonosiči v Džonyho šľapajach povyskakovali na scénu, čo bolo pre harmonikára výrazom nadšenia a spolupatričnosti. Radostne ich vítal: „Bratia, Slováčikovia moji, poďme spievať spolu!“ A spustil Marseillaisu. Vtom mu niekto bez okolkov zhabal harmoniku, zapchali mu ústa, zviazali ho a šmarili na zem. Rozveselené publikum skandovalo a vypiskovalo. Vlajkonosiči zoskočili zo scény a s indiánskym ujúkaním bežali pozdĺž radov k východu. V behu prevalcovali profesorky a všetko, čo im stálo v ceste. Keď vyrazili východové dvere, bolo definitívne jasné, že brány k spásu sú otvorené. Študenti sa vyhnuli na chodbu. K ozajstnému revolučnému výbuchu došlo pred WC, kde sa zomlela poriadna bitka. Bitkári riešili problém, kto pôjde dovnútra prvý, lebo to bolo trochu atypické WC – s jedinou kabínkou pre ženy i mužov. Problém vyriešila Natália, ktorá sa tu zjavila a keďže to bola dáma nad dámy, mala zákonite všade a pred všetkými prednosť. A tým sa výchovný koncert skončil. Čo sa týka spútaného harmonikára, ten vraj po namáhavom úsilí vyplul handru, ktorú mu napchali do úst. Údajne ešte dosť dlho hlasno nadával: „Merde, toto nie je možné! Veď toto je nejaký kabaret, alebo čo?! Kde mám harmoniku?! Dajte mi moju harmoniku!“ a dovoľával sa niekoho, kto by ho oslobodil. Keď nikto nechodil, stíchol, zamyslel sa a vstal, lebo sa ukázalo, že je spútaný len do pol pása, nohy mal voľné. Potom bez zbytočného hrmotu odkráčal zo scény.

Nakoniec celú situáciu doriešila polícia. Nieкто pohotovo zavolať na neďalekú policajnú stanicu a dôvtipní policajti dorazili aj s putovnou záchodovou kabínkou, ktorá bola náležite využitá. Francúza policajti ešte tej noci našli na letisku, kde čakal na hocijaké lietadlo, s ktorým by odletel niekam preč, pokiaľ možno čo najďalej. Gutman a Fibus sa dostali do vyšetrovacej cely, ale už ráno ich pustili, takže vyviazli – Fibus s dvojkou a Gutman dokonca so štvorkou zo správania (pre mimoriadnosť

prípadu sa bez ohľadu na pravidlá Ministerstva školstva pridal jeden stupeň). Profesorky sa po porade s pánom riaditeľom rozhodli kvôli bezpečnosti zakázať písanie slohovej práce o francúzskom kabarete. Na škodu veci, pretože gymnazisti sa medzitým nejako dostali k jeho prekladu. Bol by im pri písaní pomohol. Napokon, časť z neho si môžete prečítať:

KABARET NOVARINA

*Na brehu rieky Fulgencie
Ukryl sa malý kus Paríža
Tam pri úniku z demencie
Mám azyl u červeného kríža.
Drahé deti vždy naštvanej mamy
Spomínajte v dobrom na kabaret
Kde za našich jarých mladých liet
Hrali sme sa s močovýmí kamienkami.*

*Býval som u Jána Pupára
Na konci bulvára Nekrobotára
Na dne Vivária, Tanatária,
Aj Terária, uprostred košiara.
Raz jeden nebožtík
Chopil sa lopaty
A keď si hrob vyprázdnil
Vyšiel von pod hviezdy
Celkom nahatý,
Spod rakvy bez lopaty
Vyhrabal život!
Kárička, ktorá odchádzaš
Ak už nie sme tu,
Povedzme zbohom životu.*

*Keď som ešte pri metre Pyramídy býval
Každé ráno mi matička
Táktóó vravievala:
Keby som bola Bohom,
Na začiatok by som všetkých do prázdna vyprázdnila!
Naši drahí nebožtíci majú také diery v rici,
Z tých sa prdí jedna báseň!
Čerstvý vzduch, sa vie, že povzbudzuje apetít,
V útrobach už zvláštne zvuky mám.
Povedzteže mi, čo sa to deje?
Kdesi v črevách divný krč mi hrá
Na hostine osudu, druh môj, zle je...*

Ťavie preteky | (monológ ťavy)

Ach, ja ťava! Ja som ale ťava! Len Alah vie, aká veľká som ťava! Stala sa príšerná vec! Taká príšerná, že to nedokážem ani vypovedať. Som skrátka úplne mimo! Ale začnem po poriadku. Celý tento rok som sa pripravovala na celonárodné ťavie preteky. Som ťava pretekárka, a tak som sa dennodenne budila zavčas ráno a do neskorého večera som trénovala, aby som mala kondičku. Behala som po cvičisku celé hodiny, bez prestania, dokola, dokola, až kým sa mi nepodlamovali nohy, ba niekedy som priam padala z nôh. Našťastie bol vždy nablízku môj cvičiteľ Subaháni, ktorý sa o mňa postaral. Vravím našťastie, ale v skutočnosti pre mňa jeho prítomnosť až takým šťastím nebola, veď Subaháni ku mne nebyval priateľský ani úprimný. Je to uzavretý a zatrpknutý človek, vraj preto, lebo mal ťažký život. Chudobní rodičia v Srilanke ho ešte v detstve predali môjmu pánovi za cvičiteľa tiav. A to je, ako keby bol eunuchom v šejkovom háreme, prinajmenšom v zmysle telesného vybavenia, pretože chlapca určeného na túto prácu podľa zvyklostí ešte v útlom detstve pripravujú o mužnosť. Má sa oddane a nezištne venovať iba ťave, ktorú má cvičiť. A tá ťava, to som bola ja. Asi preto sa medzi mnou a Subahánim vytvoril dosť napätý vzťah. Práca, ktorej sa podriaďovalo všetko v jeho živote, mu v podstate bola protivná, a tento svoj odpor mi dával pociťiť. Vždy sa správal podľa toho, akú mal práve náladu. Keď sa zle vyspal, šibal ma korbáčikom, za čo som mu zakaždým akoby náhodou postúpala kopýtkami po nohách. A keď ho chytil splín, bola som preňho číry vzduch, čo ma zas urážalo. No potom sa mi hneď zaliečal a kímil ma cukrom namiesto trávy, ja som však v duši vedela, že to robí naoko, len kvôli pánovi. A nie preto, že by ma mal rád. Lebo Subaháni ma neľúbil. O to viac ma však ľúbil môj pán. Volá sa Ali.

Môj pán je krásny. Subaháni vraví, že je aj rozprávkovo bohatý. Má skvostné šaty, celé biele, volajú sa dišdaša a on v nich vyzerá ako anjel. Aj aróma, čo sa okolo neho vznáša, je anjelská, lebo je vždy čistučko vyumývaný a navoňaný. Na hlave má bielu pokrývku, obopína ju zakrútený čierny remienok. Keď ma vidí, jeho prívetivá tvár ďatlovej farby sa usmieva, a najviac sa mu smejú oči, ktoré sú tmavohnedé ako káva, s hustými, čiernymi mihalnicami. Keď je dojatý, a to je vždy v mojej blízkosti, máva závojčekmi mihalnic, ako keď nám pri štarte mávajú zástavkami. Ideš! Ideš! Ideš! Môj pán sa mi veľmi páči. A ja som sa páčila jemu, už od narodenia. Páčilo sa mu, že mám trieslovú srst ako väčšina tiav, ale ofinku mám bielu. Je to skrátka láska. Môj pán ma nosí v srdci a má ma aj odfotenú v mobile. Fotku ukazuje všetkým kamarátom a tým najlepším ju dokonca preposiela do ich mobilov, aby sa mohli kedkoľvek pokochať mojou krásou.

U pretekárskych tiav je to tak, že s každým ďalším rokom svojho veku dostávajú nové meno, ktoré má vyjadriť úroveň ich pretekárskej zrelosti. Teraz, keď mám päť rokov, volám sa Al Hamlola. A pán k esemeskám s mojou fotkou pre priateľov pripisuje: „Toto je moja najdrahšia Al Hamlola“. Bola som jeho najdrahšia a skutočne

som mala vysokú cenu, možnože som stála aj milión! No dnes už viem, že som jeho veľkej lásky nebola hodná. Svojho dobrého pána som totiž sklamala na celej čiare. Ťavou sprostosťou som mu spôsobila smútok v srdci a sebe poriadne problémy v živote. Och, ja ťava! Som ťava, ťava, ťava!!! Alah na nebesiach, povedz, prečo som až taká veľká ťava?!

V ten štvrtok môj pán nešiel na rannú modlitbu fádžr, ani na neskoršiu šuruk, ale vybral sa až na poludňajšiu džúmu, aby mohol z mešity vyraziť rovno na ťavie preteky, ktoré začínali o štvrtej. Ja som štartovala o pol piatej. Pán sa na preteky doviezol svojim luxusným terénnym vozidlom, ktoré bolo čerstvo umyté a také naleštené, že z neho lúče poobedňajšieho slnka odletovali ako šípy z kuší čestných strelcov pred začiatkom pretekov. Mal čierne slnečné okuliare, ktoré sa zablykli, keď ma zbadal v hlúčkiku tiav pripravujúcich sa na štart. To za tmavými sklami od radosti zajasali jeho očka. Hneď vystúpil z auta a šiel ku mne a k Subahánimu, ktorý ma držal na vôdzke. Subahániho len letmo pozdravil, ale mňa s láskou potľapkal po bokoch a vrúcne ma pohladil po ofine aj po papuľke. A do ucha mi zašepkal: „Si najlepšia, Al Hamlola, vyhráš preteky. Si tá najlepšia, budeš prvá.“ Potom sa chvíľku rozprával so Subahánim, dal mu pokyny a utekal do auta, lebo mala štartovať moja skupina. Autá s majiteľmi tiav boli už zhromaždené za ohradou bežeckej dráhy. Keď nám z hlásnej trúby zavelili štart, autá vyrazili paralelne s nami a sledovali preteky s trúbiacimi klaksónmi. My ťavy sme sa rozbehli. Pri ťavích pretekoch je dôležité zaujať pozíciu a nedať si ju vziať. Preto som sa hneď na začiatku vytrhla zo skupiny a letela som čo najďalej vpred. Predné nohy som v behu naťahovala viac a viac pred seba a zadnými som zľahka rozhadzovala do bokov, aby som odrazila súperky. Takto za mnou zaostali všetky ťavy, dokonca aj Al Šahbá, ktorá má osobitú pretekársku taktiku, a tiež Al Bašek, ktorá je poriadne rýchla a Al Kaser, ktorá pri pretekoch robí podrazy. Ostatné ťavy zo skupiny boli už po dvoch-troch minútach kdesi celkom vzadu.

Myslela som stále na pánove slová, že mám byť prvá, preto som bežala ako víchor, letela ako guľa, skrátka, trielila som odušu. No v jednej chvíli som nevdojak pozrela do slnka a zatmilo sa mi pred očami. Bolo to sekundové zaváhanie, ale stačilo na to, aby som za sebou začula dupotať ťavy, čo ma doháňali. Vzápätí som pocítila, že ktorási z tiav je celkom blízko, doslova mi dýchala na krk. Hodila som bočný pohľad dozadu. Veď je to podrazníčka Al Kaser! Čo teraz?! No nemohla som spraviť nič, lebo rafinovaná Al Kaser v mihu svojou prednou nohou akoby nechtiac kopla do mojej zadnej, a tak som spomalila tempo. Al Kaser čakala len na to a už bežala zároveň so mnou a keď ma bolestivo kopla do prednej nohy, musela som ju pustiť. Bol to môj koniec. Al Kaser bola prvá, zdalo sa, že bude víťazka, zatiaľ čo ja som bežala stále pomalšie, pretože noha ma bolela. Postupne ma predbehli všetky ťavy. Do cieľa som došla krívajúc a až tam som sa dozvedela, že preteky nakoniec takticky vyhrala Al Šahbá. Vďaka Alahovi, ešteže je na svete aká-taká spravodlivosť...

Lenže potom prišiel Subaháni. Dal mi na krk vôdzku a tváril sa strašne naštvane. Bez slova ma odviezol ku stajniam. Videla som, že je zle, čo sa mi potvrdilo, keď dorazil môj pán. Pán sa na mňa ani nepozrel, iste sa hneval, a hneď sa rozkričal na Subahániho. Ukázalo sa, že na mňa stavil a v stávke prehral obrovské peniaze. To bol dôvod, aby dal Subahánimu výpoveď, ktorý tak ostal z minúty na minútu bez práce. Čo robiť? Po pánovom odchode sme stáli obaja so Subahánim ako primrznutí. Cítila som, že Subaháni bude zúriť, čo sa aj stalo. Zrazu sa ho zmocnila až neprí-

četná zlosť, do ktorej sa vliala všetka jeho celoživotná zatrpknutosť. Zaryčal ako lev a začal ma hlava-nehlava šibať korbáčom. Keď ma šibol po oku, oplula som ho. Ťaví pľuvanec je veľký a poriadne smrdí. Zhnusení Subaháni si rukou poutieral tvár, potom si ruku opatrne ovoňal a zreval po anglicky, pretože sa so mnou dorozumieval vždy v angličtine: „Shit!“ A päšťou druhej ruky ma začal mlátiť po papuli. Vychrstla som naňho celú fontánu pľuvancov. On uhol, sklonil sa a zdola ma začal sácať do brucha. Ja som zas kopala a hrýzla. Nato sa Subaháni na mňa hodil s takou silou, až som spadla a on spadol na mňa. Chvíľu sme zápasili na zemi. Keďže mám od narodenia mrštné nohy, ani neviem ako, zrazu som bola na štyroch a skákala som po Subahánim, ktorý sa snažil zo zeme utiahnuť mi vôdzku. Ja som však vôdzku nečakane prehryzla a bežala som preč ako zmyslov zbavená. Zastavila som sa až hlboko v púšti. Bolo to tak, utiekla som Subahánimu.

To ma však až tak veľmi netrápilo, oveľa horšie bolo, že som sa stratila aj svojmu pánovi. Pripravila som ho tým o milión, o celý milión! Ja ťava! No prosto sprostá ťava. Najsprostejšia z tiav! Dobre, už nebudem svoj príbeh rozťahovať, aj tak viem, že mi to nepomôže. Neporozprávam o tom, ako ma chytili lupiči, henou mi prefarbili ofinu, aby ma nikto nespoznal a šli ma predať. Lupičov však ešte pred predajom chytili policajti, a ja som zostala spútaná na utajenom mieste v púšti spolu s lupom, ktorý tam mali schovaný.

Po troch týždňoch ma celkom vycivenú objavil miestny roľník. Rozviazal povraz, ktorým ma zviazali, dal mi vodu a jedlo. A keďže bol poctivý, lup odovzdal na políciu. Chcel odovzdať aj mňa, no pomyslel si, že sa mu zídeme v gazdovstve, a tak si ma nechal. Dnes už mám zase bielu ofinu, ale v tejto stratenej púštnej oáze, kde roľník hospodári, nie je šanca, že by ma niekto uvidel a spoznal. Mojou úlohou je teraz otáčať ťažkú kladu na studni, z ktorej roľník z hlbín zeme vyťahuje vodu. Chodím s tou kladou stále dokola, spoločnosť mi robí jeden starý somár. Vlastne tú kladu ťaháme spolu. Naveky. A to je koniec, viac už nepoviem. Takto skončili moje preteky. Som sprostá ťava, viem. Ale veď v skutočnosti je aj tak všetko v rukách Alahových. Alah má s nami svoje plány, my ani netušíme, aké...

Stratení v prekladisku a iné

ŠEPKAJÚ MIKROSKOPICKY

*Silueta opretá o steny
čelo jej skropil pot
a ústa zachvátili chmáry
v odraze sa nespoznáva*

*Otvára starý antikvariát
s prázdnyim úsmevom
kúsky zhnitých zubov
pokryté vlastným životom
ako škrna na stene
čo pripomína Afriku*

*Zrníčka prachu
mu sadajú na plecía
ako papagáje
už roky ich učí hovoriť
a mali by o čom rozprávať
po toľkých rokoch
čo sa váľajú medzi stránkami kníh*

*Chvíľu sa sústredí
budeš počuť
ich nenápadný šum*

STRATENÍ V PREKLADISKU

*stoja v šedých výklenkoch
za sklom*

*stratení v prekladisku
plnom ľudí
ešte im nepridelili odtlačky
nahí sterilní bez myšlienok polotovar*

*obrovské žeriavy
letia s teličkami v zobákoch*

*ich prvá podvedomá spomienka
keď sa v noci strhnú*

*a premýšľajú
či každé zrkadlo klame*

SRAČKY STAREJ MAČKY

*Nakvapkal som si kvapky do očí
aby ti vyhladili vrásky
viem, že si nešťastná
z gravitácie
stratených rokov
a pohľadov*

*Kúpil som ti kvety
ved' budem možno posledný
ktorý docení miznúce znaky ženskosti
v tvojej tvári
Pamätáš sa, a preto trpíš
Som krutý
ja viem
preto si kvapkám kvapky do očí
aby mi aspoň na chvíľu rozmazali zmysly*

VYZLIEKANIE

*Dym plynie
do noci
tlie*

Mesiac má zase zdesenú tvár

*Odhadzuješ šaty
a neveríš žalúziám*

Dá sa veriť jemným rysom siluety?

*Jemným ako prvé obrysy okamihu
Objavil sa tvoj priateľ
bozkáva ťa*

*Potichu mu závidím
v tme oproti*

Zapálil som si ďalšiu

*Stará pani stúpa po schodoch
zdá sa, že je rovnako zadýchaná ako vy dvaja*

*Zase jeden večer
kedy si sa vyzliekla
preňho
a pre mňa len tak trošku
potajomky*

Retrospektívne publikované „Staromódne poznámky“ zo začínajúceho Romboidu z roku 1967 boli autorskou rubrikou básnika Vojtecha Miháliku.

Staromódne poznámky

O POÉZII

Poézia je na počiatku všetkých podôb sveta, stvoreného človekom. Dala prvý, základný impulz hudbe a dráme, z nej sa zrodila filozofia, v starom Grécku bola rodnou sestrou matematiky. Architektúru viedla k ušľachtilosti a maliarov priučila umeniu skratky, schopnosti odlíšiť podstatné od nepodstatného. Sochárstvu poskytla nielen témy, ale i večnú túžbu oduševniť hmotu, túžbu, ktorá tak presvedčivo vysvetľuje jeho antropologický charakter. Vo veľkej Lucretiovej básni *De natura rerum* poézia rozväzuje svoj jazyk, aby vyslovila sumu dobových vedeckých poznatkov. Ale súčasne stojí aj pri zrode všetkých kultov; je ich podnecovateľkou i nástrojom. Tvorí vnútorný obsah tanca, pantomímy, románu a filmu, ba jej miera je mierou ich relatívnej „nesmrteľnosti“.

Hovorím, pravda, o poézii v širokom zmysle slova. V histórii novovekého umenia, keď sa od „klasickej“ podoby poézie odčlenil román a začal reprezentovať novú formu epiky, je nápadná nielen pohotová adaptačná vlastnosť lyrickej poézie, ale i jej tvrdošijná vytrvalosť, jej životaschopnosť.

Lyrika vždy mala a iste aj bude mať menej čitateľov než próza. Ale v porovnaní s prózou má nepochybne väčší akčný rádius, dlhší život. Obrovské množstvo svetovej románovej produkcie, v krátkom časovom úseku populárnej, odumiera už vo svojej dobe. Isteže, kliatba rýchlej smrti sa nevyhýba ani prevažnej časti poézie, ak v sebe nenesie magickú silu, mýtovtornú schopnosť. Keďže však táto schopnosť je jednou z podstatných vlastností skutočnej poézie, v oblasti lyriky existuje menšia pravdepodobnosť predčasného zániku. Poviete: z mora poézie vystupujú a dodnes žijú aj starí velikáni prózy. Cervantes, Swift, Defoe, Rabelais, Stendhal, Balzac, Gogol. Ale či nie je v ich diele záračne obsiahnutý práve mýtovtorný princíp, gesto demiurga? Každá veľká próza vyrastá zo živej pôdy poézie – nie z jej ornamentov, ale z jej podstaty. A sprievodný potlesk vekov patrí vlastne básni, ktorá jej dáva dych.

Chválim poéziu vo všetkých jej podobách, lebo pre umenie je elixírom života, je kameňom mudrcov. Platón vyhnal básnikov zo svojho ideálneho štátu, ale sám dal svojmu filozofickému svetu nezmazateľnú básnickú podobu. Chválim poéziu, pretože ovládne tých, ktorí ju chcú ovládnuť, a zahanbuje tých, ktorí sa hanbia k nej priznať.

(Romboid č. 1/1967)

O VZŤAHU POLITIKY A UMENIA

Je to prastarý spor. Spor Alexandra a Diogena, cisára a dvorného šaša, politika a umelca, spor moci a kultúry. Tiahne sa históriou ako večný stimul pohybov v spoločnosti i v myslení: dejiny moci sa ustavične stýkajú s dejinami kultúry.

Pravdaže, moc nemožno a priori stotožňovať s hrubosťou, s násilím. V pravej podobe predstavuje snahu o poriadok, o petrifikovanie danej spoločenskej štruktúry. Vládca potrebuje umelca pre to isté, pre čo ho potrebuje kňaz: aby emočným pôsobením potvrdzoval a odôvodňoval správnosť ideí, o ktoré sa opiera jeho moc. A umelec potrebuje vládcu nielen ako mecenáša, ale aj ako garanta spoločenskej stabilizácie, v ktorej je najvhodnejšia pôda pre jeho činnosť.

Lenže: idey časom starnú a dostávajú sa naraz do nesúladu so stavom spoločenského vedomia a vládcu, ktorý sa neraz pociťuje ako zosobnená idea, začne ukazovať represívnu podobu moci. Umelca núti k disciplíne, t. j. k poslušnému realizovaniu príkazov.

Lenže: umenie je svojou povahou neporiadne, má sklony k anarchii a svojím abstraktným ideálom slobody narúša ospalý tok dejín, je objektívnou prekážkou akejkolvek stabilizácie. Voči histórii je netrzeplivé. Jeho kráľovstvo „nie je z tohto sveta“.

Preto vládcova moc trvá len v hraniciach jeho života, ale umenie premáha fyzickú smrť svojho tvorca. Vládca má menej reálnych možností sa „zvečniť“, hoci má dosť pochlebničkov i verejných prostriedkov propagandy, ktoré ho zvečňujú už zaživa. Umelec sa zabúda a znova objavuje; aspoň časťou svojho diela rezonuje v budúcnosti, ktorá akoby sa rozpomínala na jeho zmätené proroctvá. Mozart údajne zomrel opustený a v biede; na jeho pohrebe sa zúčastnilo iba niekoľko ľudí. Dnes ho počúva celý svet – ale vedel by niekto pomenovať vtedajšieho ministra kultúry?

(Romboid č. 1/1967; krátené)

O KNIHÁCH A ČITATEĽOCH

V 2. čísle Romboidu vykreslil Jozef Bžoch („... et circenses“) pozoruhodný a v mnohých smeroch pravdivý obraz zvratu, ku ktorému došlo v autorsko-čitateľských vzťahoch a ktorý sa bezprostredne odráža v edičnej praxi našich vydavateľstiev. Chmúrne konštatovania možno ešte doplniť: keďže sa zvýšili ceny papiera a polygrafických výkonov, všetky slovenské vydavateľstvá sa tohto roku stávajú deficitnými. To znamená, že sa v čoraz väčšej miere budú orientovať na bestsellery, na bulvárnu a neraz aj gýčovú literatúru. To súčasne znamená, že sa v edičných plánoch ešte viacej zúži priestor pre pôvodnú slovenskú literatúru, najmä pre také jej žánre, ktoré sú čitateľsky náročné: pre poéziu a umenovedné publikácie. Už dnes je evidentné, že hoci výrazne neklesá počet titulov, klesajú náklady pôvodných noviniek.

Bžoch sa však mylí, ak príčiny týchto javov redukuje iba na to, že čitateľ má možnosť prejavovať svoje skutočné záujmy a záľuby. Údaje z edičných plánov a cifry nákladov poníma ako overený a nezmeniteľný fakt, pretože neberie do úvahy zahanbujúcu účasť zložiek knižného obchodu na tomto začarovanom kruhu. Nie je nijakým tajomstvom, že vydavateľstvá sú priamo závislé na primitívnych predstavách pracovníkov knižného obchodu o predajnosti alebo nepredajnosti jednotlivých kníh, na predstavách neopretých o seriózne čitateľský prieskum.

Kým sa nám nepodarí úplne rozbiť zmonopolizovanú knižnú distribúciu a umožniť vydavateľstvám bezprostredný styk s čitateľom, dovedty budú výlučne komerčné hľadiská maríť akúkoľvek snahu o prácu s knihou ako s kultúrnou hodnotou, dovedty bude z knižného obchodu iba monštrum, ktoré objektívne škodí prirodzenému vývinu slovenskej literatúry.

Bžoch sa nazdáva, že veci sa „dostanú do správnych relácií, ak básnické zbierky budú vychádzať v priemernom náklade 400 exemplárov“ a nevidí, že náš knižný obchod

nemá záujem na predaji básnických zbierok, lebo na nich nezarobí. Isteže, občas vyjde aj knižka, ktorá si nezaslúži ani tých 400 exemplárov – ale je to dôvod na zovšeobecnenie? 9000 živých členov Kruhu milovníkov poézie svedčí o tom, že čitateľská elita u nás nie je malá. O skutočných *schopnostiach* pracovníkov knižnej distribúcie výrečne svedčí fakt, že traja interní zamestnanci Kruhu milovníkov poézie predajú za rok podstatne viacej poézie než 180 predajní Slovenskej knihy, rozosiatych po celom Slovensku a majúcih neobmedzené možnosti.

Pochybný je, pravda, samotný systém knižných predajní, ktorý sa v základe nezmenil vari od Gutenbergových čias a ktorý konzervatívne zotrúva na predstave, že aj v dnešnej záplave knižnej produkcie čitateľ, čo má tisíc iných starostí, pôjde hľadať *konkrétne* knihu do predajne, najmä ak ju neuvidí vo výklade. Skúsenosti klubových edícií ukazujú, že bežný čitateľ sa rád spoľahne na odborníkov, ktorí mu knihu vlastne vyberú a dodajú do domu. Moderní nakladatelia dnes už normálne pracujú s rozsiahlou a podľa záujmov diferencovanou kartotékou, s počítačimi strojmi, s rozvinutým systémom subskripcie, s ponukovou službou: to všetko im umožňuje priamy styk s čitateľom a prirodzene aj možnosť pohotovo vydávať reedície. Lenže to všetko u nás je ešte vo hviezdach.

Jeho Excelencia Prostý slovenský človek nejestvuje ako typ. Má rozmanité záľuby a treba ho brániť pred tými, ktorí akoby v jeho mene by mu chceli servírovať len krváky. Komerčné nadbiehanie má krátky život a čoskoro sa pomstí samo sebe. Už dnes môžeme pozorovať, že kníhkupecké pulty sa prehýbajú pod ťarchou braku a „trhákov“, ktoré by sa ešte pred pár rokmi boli okamžite rozchytali; čo však z pultov temer úplne zmizlo – to je slovenská literatúra, diskriminovaná krátkozrakou a hlúpu politickou a zväčša v krátkom čase vypredaná. To je najkrutejší žart, ktorý čitateľ pripravuje protikultúrnej ekonománii.

(Romboid č. 2/1967)

O VYLUDŇOVANÍ UMENIA

Usporiadatelia Expo 67 v Montreali sa obrátili na Jiřího Trnku so žiadosťou, aby pre svetovú výstavu vytvoril súbor bábok, ktoré by v historickom slede predstavovali najznámejších rozprávkových hrdinov, počnúc ľudovou tvorbou, cez Andersena až po súčasné rozprávky. Pri tejto práci prišiel Trnka nevdokaj k zaujímavému poznatku: že sa totiž rozprávky v priebehu vekov vyludňujú. Áno, je to tak – najstaršie ukážky ľudovej rozprávkovej tvorby sú preplnené hrdinami, aktívnymi formovateľmi sveta, v ktorom človek svojím rozumom a morálkou víťazí nad slepými silami prírody. Andersen už je menej optimistický – a súčasne sa v jeho rozprávkach na úkor ľudí a zvierat zväčšuje podiel vecí, predmetov, vytvorených síce človekom, ale človekom neovplyvniteľných. Človek modernej rozprávky – to je smutný a osamotený, mohli by sme povedať „odcudzený“ malý princ. A na konci tohto vývinového radu stojí mechanizmus: kybernetická babička.

Pri bližšom skúmaní nebude ťažké, že sa takto postupne vyludňuje celé umenie. Iste nie z vlastnej vôle ani z kapricu; skôr preto, že svojím vlastným vývinom podáva verný obraz historických procesov, v ktorých sa zo storočia na storočie triešti antropomorfná podoba sveta. Čím väčší sa človek odtráha od prírody a obklopuje sa vecami, tým väčší sa v nich stráca. Narastanie civilizačných pohybov otupuje jeho schopnosť ovplyvňovať beh dejín: človek aktívny sa mení na kontemplatívneho. Umenie, ktoré je vypätým výrazom jeho schopností, situácií a túžob, sa dehumanizuje: človek vypadáva z príbehu, z melódie, z línie, teda práve z komunikatívnych zložiek umeleckého diela. Prevrátili sa vzťahy: myšlienka nejde po stope akcie, naopak, ochromuje akciu.

V poslednom období som prekladal poéziu Robinsona Jeffersa a dlho som nevedel porozumieť jeho skeptickému postoju k civilizácii, jeho úteku z „veľkého sveta“, jeho zúfalej snahe zachovať si bezprostredné kontakty s prírodou. Ale časom sa mi ozrejnilo, že

individuálna vzbura proti nadvláde vecí, potvrdzujúcich ľudskú bezmocnosť, je súčasne vzburou proti chorému umeniu nášho veku. Prejavuje sa napríklad radikálnym odstránením všetkých „básnických“ čačiek, návratom ku klasickej prostote a zrozumiteľnosti a zreteľným obnovením epického princípu. Skeptický, no jasnozrivý kritik civilizácie tuší, že v jadre príbehu sa skrýva ľudská nádej, možnosť pretrvania.

(Romboid č. 2/1967; krátené)

O PODIELE PRÁCE NA POĽUDŠTENÍ TALENTU

Znovu ožívajú romantické názory na charakter umeleckej tvorby. V obecenstve napokon tieto názory vždy nachádzali živnú pôdu: mnoho ľudí sa nazdáva, že básnik tvorí v akomsi vytržení, v tranze, že vlastne musí byť tak trocha šibnutý; inšpirácia sa privoláva alkoholom, nemáčaním nôh v lavóre alebo ovoniavaním zhnitých jabĺk. Básnik teda ani nemôže za to, že spieva, tvorivý proces prebieha kdesi mimo okruh jeho vôle a je to proces v podstate automatický. Autor len zapisuje to, čo mu našepkáva Múza.

V niektorých obdobiach vývinu umenia sa tajomstvo, obostierajúce tvorivú prácu, stáva ochranným múrom autorskej výlučnosti a poskytuje možnosť unikať zo sveta spoločenských záväzkov a zákonov. Tajomstvo imponuje aj publiku. Preto sa romantický umelec už svojím odevom a výzorom vydeľuje zo spoločnosti a vytvára si tak osobitné konvencie; je to však zväčša len imitácia skutočnej revolty – „odsúhlasená“ revolta, ktorá má svoje prísne normy: predstava plešatého Liszta je poburujúca.

Horšie je, ak sám tvorca začne podliehať svojmu výmyslu. V procese umeleckej práce sú iste aj niektoré iracionálne momenty, ktoré ťažko možno objasniť v presných pojmoch. Ale ak sa tieto iracionálne prvky povýšia na princíp, vzniká sústava bludov, ktorá znemožňuje, aby autor porozumel sám sebe.

Dostávam mnoho veršov od začínajúcich básnikov, veršov odvodených z literatúry a predstavujúcich skôr výraz prirodzenej psychickej potreby mladého veku než tvorbu. Autori sú často presvedčení o nezmeniteľnosti textu, pretože dodatočnou uvedomelou prácou na texte by sa vraj narušila autentičnosť zážitku, výtrysk neopakovateľnej chvíle. Nechcú alebo nevedia pochopiť, že tvorba sa začína až vtedy, keď sa na mimovoľnej činnosti talentu v podstatnej miere zúčastňujú prísne postuláty práce, že sám básnik si ľahké musí urobiť ťažkým.

Umenie bez účasti rozumu a vôle sa klame vlastnými ilúziami o hlbinných sondách do človeka, o jeho celistvom postihovaní. Až podiel práce dáva umeniu zmysel a robí ho integrovaným, ľudským. Práca poľudštuje aj samotného tvorca, vracia mu chápacosť a schopnosť ocenenia tvaru, učí ho, že autor je východiskom, začiatkom, ale nie cieľom tvorby.

Od čias, v ktorých dochádza k rozluke umenia a remesla, ocitá sa umenie na trasovisku a v pozícii vydržiavanej slečny. Spoločnosť prestáva pociťovať jeho potrebu, umenie sa stáva luxusom. Začína nedôverovať svojej dobe, s ktorou stráca kontakt, a spolieha sa na súd budúcnosti. To je príležitosť pre šarlatánov, možnosť zámeny skutočnej tvorby za jej predstieranie.

Dnes máme básnikov, ktorí pohrdajú remeslom. Znejasnené kritériá umožňujú záplavu epigónskych knížiek, v ktorých sa iba aplikujú teorémy a cudzie tvorivé objavy sa premieňajú na drobné, gramotnosť sa stotožňuje s umením. Dostali sme sa ďalej ako talianskí rybári, o ktorých Goethe hovorí, že sa rozprávajú vo veršoch: máme básnikov, ktorí ani nevedia, čo je verš. Ale možno práve preto sa najlepšie uplatňujú v atmosfére poprevracaných hodnôt.

(Romboid č. 3/1967)

O UMIERANÍ BÁSNIKOV

Básnici obdobia klasicizmu vedú usporiadaný život a dožívajú sa obyčajne vysokého veku. Po nich prichádza nervózna a vykoľajená generácia romantikov, ľudí s pochybnou životosprávnou a zväčša slabých na pľúca. Spaľujú sa vnútorným ohňom duševným aj telesným a umierajú mladí. Parnasisti a symbolisti prispievajú svojou troškou do mlyna v krátkom časovom úseku a potom desiatky rokov poberajú rentu zo svojej dávnej slávy.

V osude tých najsilnejších, tých, čo najviac poznamenali vývin európskej poézie posledných dvoch desaťročí, pozorujeme zvláštnu zhodu v dátume i spôsobe ich smrti. Keď som pred niekoľkými rokmi v náhodnom rozhovore položartom a polovážne povedal, že každý poriadny básnik umiera v tridsiatom siedmom roku svojho života, nešlo mi o nejakú číselnú mágiu, ale o smrť takých osobností, ako sú Byron, Puškin, Rimbaud, Chlebnikov, Apollinaire a Majakovskij. Stáva sa, že v tomto veku zomrie aj iný umelec (Bizet, van Gogh, Gérard Philipe), ale pre básnikov tvorí skutočne osudovú hranicu.

Najsilnejší bývajú často najzraniteľnejšími. Ak skúmame, aký je podiel náhody a vedomého úmyslu na týchto predčasných smrtiach, prekvapí nás programové vyhľadávanie nebezpečenstva, pohrdanie darom života; akoby nielen Majakovskij, ale aj všetci ostatní odchádzali zo života dobrovoľne, násilným zásahom.

Motívy ich odchodu môžu byť rozličné, ale spája ich spoločná starosť; zdá sa, že prestávajú veriť vo svoju silu, že utekajú pred kliatbou poézie – na bojiská Európy, do africkej púšte, po stopách bosáckeho Ruska či pod hlaveň d'Anthésovej pištole. Génus ich poézie žije zo zázračnej sviežosti zmyslov; v okamihu, keď ho začína rozožierať hrdza racionálnej úvahy, keď zmyslové vnímanie otupieva, pociťta odumieranie básnika v sebe. Sú neschopní kompromisu a nechcú byť iba múdri, zato však suchí.

Pre muža sú roky pred štyridsiatkou krízové; no obyčajne prehluší vo svojej mysli prvé signály budúcej staroby vonkajšou intenzívnou činnosťou: klame sám seba, hoci je to sladký klam. Ale tí, ktorých umelecká existencia je závislá na plnom živote zmyslov, bohom vyvolení básnici, nemôžu podľahnúť lži a zrazu sa ocitajú na okraji priepasti. Holderlin (ale aj Schmann) sa v tomto veku ponára do temnoty šialenstva; tí šiesti, o ktorých hovorím, prenasledujú smrť.

Keby sme mohli lepšie vidieť do hlbín ich duší, možno by sa nám objasnilo, že v zdanlivej súhre náhod existuje akási zákonitosť. Možno by sme zistili, že osudy veľkých básnikov až po hranicu života ovláda ich vlastné, hoci azda nevedomené vôľové úsilie v oveľa väčšej miere, než by sme ho mohli vyčítať z ich biografii.

(Romboid č. 6/1967)

Schránky

PETER KRISTÚFEK (1973, Bratislava), spisovateľ a režisér. Vyštudoval filmovú a televíznu réžiu na VŠMU a aktívne sa jej venuje. Je autorom piatich prozaických kníh. Jeho prvý román *Šepkár* bol v roku 2008 za Slovensko nominovaný na Cenu európskej knihy *Prix du livre Européen*. Je trojnásobným finalistom literárnej súťaže *Poviedka*. Poviedky a krátke texty publikuje v novinách a časopisoch na Slovensku a v Čechách. Začiatkom decembra 2008 mal premiéru jeho celovečerný dokumentárny film o Dežovi Ursinym pod názvom *Momentky*. Pripravuje zbierku poviedok *Mimo čas*.

Volal to *nehybnosť*, hoci by sa iste našlo viacero priliehavejších a ktovie, možno aj vznešenejších výrazov. No jemu nehybnosť postačovala. Málokeď sa zobudil takto nadržanom, na svitaní, dohromady možno päť-šesťkrát za svoj dlhý sedemdesiatročný život. Zvyčajne si radšej pospal, potom ako dlho do noci čítal alebo si predstavoval (dosť nepresne a priznajme, že aj veľmi naivne) to, čo narážalo na breh kdesi za jeho oknom. More.

Pravdaže, vedel ako vyzerá na povrchu, poznal tie letmé pohľady, keď náhlivo kráčal popri ňom vybaviť nejaké neodkladné záležitosti ulicou, čo vedie do mesta. Ale vstúpiť doň sa neodvážil, mal z toho panický strach. Raz, mal vtedy asi tri roky, to skúsil. Na krátku, celkom kratučkú chvíľu. Vzápätí, ako nemotorne vkročil do slanej vody, niečo sa mu omotalo okolo nohy a tak silno ho popáľilo, že ho kričiaceho o život museli vyniesť von a liečiť z bolesti niekoľko týždňov. Túto udalosť si, pochopiteľne, nepamätal, rozprával mu ju len jeho otec. Ale už spomienku zobral za svoju, privlastnil si ju, dokonca v najhlbších predstavách cítil strašnú bolesť, ktorá mu zrazu zachvátila celé telo, akoby sa ocitol uprostred horiaceho domu.

Nehybnosť teda zažil len párkrát. Vzduch stál a nič sa nehýbalo, akoby všetky živé aj neživé veci zrazu tuho zaspali a malo to tak zostať, až kým sa nezjavia prvé lúče vychádzajúceho slnka. Oči ho páľili, akoby v nich mal nasypaný piesok. Nikdy mu nenapadlo vyjsť o tomto čase von. Nevládal by tak urobiť, pretože nadržanom sa cítil ako neforemná améba bez kostí, len s pocitom, že nebol stvorený pre túto hodinu dňa, že ešte musí zaspáť a zabudnúť na všetko, čo videl. Inak by sa niečo mohlo stať, nejaké veľké nešťastie. Takto to vnímal v polospánku.

Možno to celé spôsobil ten sen, z ktorého sa strhol.

Na najtemnejšom mieste, kdesi hlboko v mori, ležalo lesklé, pestrofarebné, trblietajúce sa zviera. Nádherný útvar, nerušene v odľahlom zákutí. Zviera sa ukrývalo v zvláštnej schránke. Otvárala sa mu v ruke keď ju zval medzi prsty. Zviera sa ho nebálo, pokojne naňho hľadalo a on si ho prekvapene a bojzливо prezeral. Schránka bola akousi lastúrou nezvyčajného tvaru. Zrazu pocítil neopísateľný smútok. Plával, vznášal sa vo vode a zvieralo mu srdce.

KRISTÚFEK

PETER

Pohľad mu padol na dno. Bolo posiate tisíckami podobných schránok, veľkých i malých. Bolo ich veľa, všade naokolo. Pustil lastúru z rúk a natiahol sa za ďalšou. Vedel, že v každej schránke bude iné divotvorné zviera a on bol dychtivo zvedavý aké. Chcel ich vidieť všetky. Všetky! Chcel nazrieť do každej z nich.

Už bol na dosah. Stačil len malý kúsok. Vtom sa začal dusiť. Cítil, ako mu nos aj ústa zalieva voda a ako stráca vedomie.

A potom sa strhol. Posadil sa na posteli spotený. Srdce mu prudko bilo a trhane dýchal. Vytriešľal oči do kalného svetla, ktoré sa predieralo cez žalúzie a na chvíľu nevedel, kde sa vlastne nachádza.

Sen ešte nevyprchal.

Omieľal si ho v hlave. Málokedy sa mu snívalo, nikdy nie živé sny a takmer vôbec si ich nepamätal. Tento ho vydesil a prekvapil svojimi farbami a silou. Veď ľuďom sa predsa sníva čiernobielo, premýšľal, tak čo to teda má znamenať? Popri týchto úvahách si prehodil niečo cez plecia a vyšiel von. Vdychoval nehybné ranné povetrie.

Mieril pomaly k moru.

Presvitalo cez nízke stromy, ktoré lemovali jeho záhradu. Prešiel cez cestu a zastal na jej okraji. More vyzeralo pokojne a mierumilovne. Zvltnená plachta, na ktorej o tejto, preňho stále neuveriteľnej hodine neplávali ani lode, ani čajky. Potom opatrne zišiel na pláž posiatu drobnými kamienkami.

Kráčal po brehu. Behali po ňom kraby medzi vyvrhnutými mušľami a rôsolovitými zhlukmi buniek, čo kedysi mohli byť medúzami, pomedzi kusy dreva a chuchvalce rias. Ako zbytky veľkej hostiny – pomyslel si. V noci bola búrka a vyniesla na breh všetko, čoho sa more chcelo zbaviť. Čo chcelo vyplúť.

Zrazu si uvedomil, že takto blízko sa ešte nikdy neodvážil, vždy len rýchlo prešiel s ľahkým mrazením na chrbte okolo a usiloval sa nepozerať nikam inam, len pred seba. Aj teraz sa úzkostlivo snažil, aby sa ho ani nedotkli výbežky slanej vody, ktoré obližovali pláž a sem-tam sa dostali až celkom blízko k jeho bosým nohám. Práve vrcholil príliv.

Mimovoľne kopol do niečoho bieleho. Zohol sa a zdvihol to. Sépiová kosť. Už mu ju párkrát priniesol ukázať synovec. O sépiách vedel len z kníh. Vedel, že sa z nich kedysi vyrábala atrament. Prezeral si ju. Bola ľahká, na pohľad hladká a zároveň – keď po nej prešiel prstami – drsná. Biela.

V mori má smrť bielu farbu. Všetko sa v ňom rozloží a rozpadne. Voda rozruší bunky, ryby ich ohlodajú, more všetko strávi ako mnohorozmerný žalúdok veľkého zvierata. Všetko mŕtve v ňom zbelie a stratí farbu. Rozprával mu o tom synovec.

Spolu so ženou ho prehovárali, aby šiel s nimi na pláž. Aspoň na chvíľu. Aby videl, že nie je čoho sa báť. Občas naňho takto naliehali, ale bral to skôr ako hru na akési prekárane, ktoré nemá koniec. Vždy totiž povedal, že si to ešte premyslí, že radšej inokedy, možno ďalší deň, alebo proste nabudúce. Neustále to odkladal.

Ale o to viac sa pýtal. Takmer s každým, koho stretol, a dal sa s ním do reči, skôr či neskôr reč zvrtol na jedinú tému. Na ryby a kraby, na to, aké je to ich more špinavé, čo je poznať podľa malých čiernych chuchvalcov ropy, alebo aké je čisté, priehľadné, že sa dá vidieť až do hĺbky. Ako vlastne fungujú lode, ako vyzerá lov perál a kde sa, doparoma, vlastne v tom zvierati, v tej mušli nachádzajú, ako vzniká príliv a odliv, a že s tým má vraj niečo spoločné mesiac. Že čajky už celkom obsadili trhovisko v meste a vytlačili vrabce a holuby, že veľká rybárska loď, čo kotví v prí-

stave môže so sebou prilákať žraloky. Alebo porozprával, čo počul a nikdy nevidel (tak ako aj mnoho iných vecí) – že hviezdica uloví ježovku tak, že sa na nej usadí, vyvrhne svoj priesvitný rôsolovitý žalúdok, celú ju obalí a postupne strávi. Nikoho to veľmi nezaujímalo, pretože každý mal s morom dočinenia už nespočetnekrát a bola to teda každodenná a možno už aj trochu nudná a otrepaná záležitosť. Ale jemu ani tak nešlo o to, aby zaujal svojich spoločníkov, skôr sa vždy chcel niečo dozvedieť od nich. Nejaký zaujímavý detail, nejakú drobnosť.

Skladal si v hlave veľkú nepochopiteľnú skladačku, ktorá sa nazývala more.

Možno to naozaj spôsobil ten sen, ale urobil prvý krok.

Nestihol si to ani premyslieť a to bolo dobre, lebo inak by ho nikdy nespravil. A zrazu, ani nevedel ako, sa ocitol po členky vo vode. Pokožkou sa mu širil príjemný chlad. Cítil vodu, ktorá nebola úplne obyčajná, skôr mala konzistenciu olivového oleja. Čakal. Telo si na ňu pomaly zvykalo. Uvoľnil sa. Bol prekvapený. Nikde žiadna bolesť, ani nič, čo by bolo nepríjemné, skôr naopak. Usmial sa. Bol na seba hrdý.

No ešte stále čakal, že sa niečo stane. Niečo nepredvídateľné. Obzeral sa ustavične okolo seba. Nič nezvyčajné si nevšimol. A po tele nahor mu stúpali malé sklenené mravce, tak si to predstavoval. Milióny maličkých priesvitných mravcov. Zaplavovali mu pokožku a jemu to robilo dobre.

Odvážne vstúpil do mora až po pás. Vnímal, ako ho nadnáša, ako ho nadľahčuje. Telom sa mu rozlievalo príjemné mrazenie. Kráčal hlbšie. Cítil masu vody. Bol šťastný. Na malý okamih mal pocit, že väčšie šťastie nikdy v živote nezažil.

Voda mu siahala po pleciah. Slastne zatváral oči. Vychutnával si, ako plynie okolo neho, ako plynie cez neho.

Rozhodol sa, že sa vráti. Že vybehne z vody a o všetkom porozpráva svojmu synovcovi. Hneď teraz! Chcel spraviť prvý krok, ale išlo to veľmi ťažko. Mával rukami, rozhrňal vodu, ale nič to nepomáhalo. Voda mu podrážala nohy. Zapierala sa do jeho slabého tela. Neustálym tlakom mu bránila v ceste na breh. More ho odmietalo pustiť späť.

Vydesilo ho to. Zmätene pozeral na pláž. Už takmer nedočiahol na dno ani špičkami prstov. Chcel kričať, ale v ústach cítil iba prudkú slanosť vody. Voda ho vliekla preč.

Na more ho ťahal silný spodný prúd.

Policajný maják farbil príboj striedavo do modra a do červena. Bol neskorý večer. Z druhej strany zálivu sem doliehala hudba a občas aj smiech zabávajúcich sa ľudí. Tmu párkrát preťal blesk z fotoaparátu. Dvaja muži ťahali telo vybielené morom z vody. Bolo dotrhané od rýb a ostrých skál.

„Naozaj neviem, prečo to vlastne spravil. Nič mu nechýbalo,“ mumlal muž na zadnom sedadle policajného auta. „Nemal predsa dôvod...“

„Možnože si chcel len zaplávať a...“

„Nevedel plávať. Do mora by nikdy nevkročil!“

Spotený policajt odľúkol a utrel si čelo chrbtom ruky. Prehodil pár slov k fotografovi, ktorý sa rozhodol spraviť ešte jeden záber.

„Ľudia sa často zabijú kvôli úplnej hlúposti...“, ozval sa jeho kolega, ktorý si niečo zapisoval do notesa. „Aj minule sme jedného takto našli. Skočil z mosta. Nikto mu v tom nevedel zabrániť.“

„Aha! Čo je to tam?“

V tme nehybne ležal zvláštny predmet medzi vlhkými riasami. Vyrhnutý na breh. Mohol to byť mŕtvy morský živočích, alebo niečo podobné. Zaleskol sa vždy, keď naň dopadlo svetlo.

Fotograf sa zohol a opatrne ho zdvihol.

Natiahol ruku a vystrel dlaň.

Bolo to ľudské oko prichytené medzi dvomi lastúrami, akoby ukryté v schránke. Dúhovka si zachovala modrú farbu ako zázrakom.

Rátanie múch

Keď muče odtrhneme krídla, behá dookola ako šialená. Nevie sa spamätať z toho, že ste ju pripravili o možnosť lietať. Krídla žiaria ako tenké vitrážové sklá, keď ich držíte medzi prstami proti svetlu. Ako v kostole. On to nikdy nerobil, on nie. To tí vonku. Trhali im krídla a rehotali sa, keď zmrzačené mušie telá pobehovali zmätene po ich rukách. Klaus, Gerhard a Uwe.

Keď im v tom chcel zabrániť, Klaus doňho strčil až spadol na zem.

„Čo chceš, kretén?!“

A Uwe ho kopol.

Pozoroval ich cez okno. Naháňali loptu zošitú z handier a vykrikovali pri tom jeden cez druhého.

Štvrtý február. Pred týždňom mal šesťnásť rokov.

Vonku už zúri nepravá februárová jar. Svieta teplé slnko, ale všade naokolo je iba pusto a prázdno. Len suchá tráva a stromy bez listov. Paul pozeral von oknom špinavým od mušincov. Medzi dvomi tablami skla ležali nehybné telá – všetky mušky z minulého roka sú mŕtve a po ďalšom pokolení zatiaľ ani stopy. Ani jedno tiché zabzučanie na okne.

Bolo mu z toho smutno. Pichalo ho pri srdci. Rátal koľko ich je. Dve... tri... Desať... dvanásť... pätnásť... Ktovie, či sa ich toľko vyliahne aj tento rok? – premýšľal.

„Paul! Paul! Kde si? Kde zase trčíš?!“

Šesťnásť... sedemnásť. Osemnásť.

„Chcem ti niečo ukázať!“

Osemnásť! Nie devätnásť!

Na plece mu dopadla ruka starej mamy: „Pozri... To je tvoja mama!“

Obrátil hlavu a zahľadel sa na obrázkový časopis, ktorý mu otvorený otrčila pred tvár. Celkom hore bola veľká skupinová fotografia asi dvadsiatich hercov oblečených v divadelných kostýmoch. V popredí stál Vodca. Jedna z herečiek v elegantných barokových šatách ho držala priateľsky za ruku a on sa tomu nebránil. Dokonca sa mierne usmieval.

„Mhm... Aha...“ povedal Paul bez záujmu.

Stará mama zabodla prst na okraj obrázku pod tvár ženy, ktorú takmer ani nebolo vidieť – len oči a nos – pretože stála v pozadí. Jej črty boli rozmazané.

„Tu je, tu! Ráno volala z Berlína, aby sme si kúpili noviny. A pozdravuje ťa. Máš radosť, Paul?“

„Mhm...“

„Pozri, je tu aj jej meno, tu vpravo. Nie je Ethel, ale Maria... No ved' na tom aj tak nezáleží... Je to skvelé, nie?“

Už-už sa chcel obrátiť naspäť k oknu, keď vtom zatajil dych. Vytrhol starej mame časopis. Pohládila ho po vlasoch, tešila sa z jeho náhleho záujmu.

„No vidíš!“

Na vedľajšej strane celkom dolu svietila malá snímka. Bola na nej niekoľkonásobne zväčšená mucha. Sedela na kocke cukru. Pod tým stálo kurzívou: *Zaujímavosť*. Paul naširoko otvorenými očami hltal obrázok.

Celkom pomaly začal slabikovať text:

„Hmyz neochutnáva potravu len ústami alebo cuciacom, pretože chuťové orgány sú u celého radu druhov umiestnené na špičkách nôh. O tom sa môže každý presvedčiť jednoduchým pokusom. Mucha sa chrbtom prilepí na parafín, ktorý je upevnený na drevenej tyčinke. Ak sa teraz namočí jednou nožičkou do roztoku cukru, natiahne ihneď cuciak a začne sať, nedôjde však k žiadnej reakcii, ak sa mušia noha namočí do čistej vody. Mnohé druhy hmyzu majú na koncoch nôh chuťový zmysel neobyčajne jemne vyvinutý...“

„To je hrozné! To je naozaj hrozné, Paul!!!“ kričala stará mama z kuchyne. „Za trest sa celý deň ani len nepohneš z domu! Je ti to jasné?!“

„Nie!!!“

„Robíš to naschvál!“ vzala mu časopis, tvár mala červenú od zlosti.

Ulica bola plná detí, ktoré sa vracali zo školy. Kričali, strkali sa a pobehovali.

Paul chodil do školy ešte v Berlíne. Trvalo necelé dva roky, kým jeho matka pochopila – o niečo neskôr ako zúriví učiteľia – že akonáhle okolo lúčnych tučnák másiarka alebo na okennej tabuli pristane ovad, nič iné ho už nebude zaujímať. V prestávkach medzi priletmi a odletmi týchto tvorov sa naučil čítať a trochu aj písať.

Rodičia ho zobrali k doktorovi Stauffingovi, profesorovi Hornovi, k docentovi Ottensternovi a ešte k ďalším, ktorí mu klopkali po kolene, pozorovali očné pozadie, pripínali mu na rozličné časti tela elektródy, krmili ho liekmi pestrých farieb, ba dokonca si ho zopárkrát aj ponechali na pozorovanie v bielych zamrežovaných izbách, tak bielych, až z toho boleli oči. A potom jedného dňa, keď už toho bolo príliš, ho rodičia konečne naložili do auta so všetkými vecami a odviezli k starej mame do Ratzingenu – malého mestečka na juhu, skrytého pod horami.

Ra-tzin-gen, čítal Paul na pokrčenej obálke, ktorú nahmatal v zadnom vrecku svojich nohavíc. Bol v nej poskladaný list od otca. Otec slúžil ako gruppenführer SS, Paul mal veľmi rád jeho uniformu. List prišiel hneď po Novom roku vojenskou poštou z východného frontu s veľkou pečiatkou Warschau a otec mu v ňom gratuloval k narodeninám. Atrament sa na viacerých miestach rozpil – zostalo iba niekoľko slov roztrúsených po celej ploche papiera. Trikrát sa objavilo slovo *sneh*, raz písané veľkým písmenom. Raz čoskoro a jedenkrát slovo *synček*. A to bolo všetko. Nevidel ho už vyše roka.

Kedysi bol človek muchou. Až potom sa stal človekom. – napísal si Paul kostrbatým písmom do zošita. Stránky husto pokreslil náčrtmi múch. Tu na okolí ich bolo veľmi veľa. Oveľa viac ako v Berlíne. Vždy, keď šiel ulicou s nejakou ukrytou v zovretej ruke, deti sa mu posmievali. Sáčali doňho a raz ho dokonca zvalili na zem a zbili.

„Mucha, mucha, špinavá mucha!“ kričali za ním potom dievčatá a smiali sa.

Muchy lákal na odpadky a kusy surového mäsa. Alebo na cukrovú vodu v plytkej miske. Obidva spôsoby boli rovnako dobré. Pozoroval ako lížu šťavu. Sledoval veľké lesklé mušie oči, akoby poskladané z maličkých kúskov mozaiky. A pevný jazyk, ktorým všetko ohmatávali. Páčilo sa mu ako trhane chodia, obdivoval ich blanité krídla a farby. Niektoré napodobňovali sfarbením osy, boli žltočierne a vznášali sa bez pohybu vo vzduchu ako helikoptéry. Iné hlboko bzučali, akoby mali kdesi vnútri ukrytý zložitý a ťažký mechanizmus, boli väčšinou šedé a čierne a najradšej sadali na mäso. Vydržali nekonečne krúžiť okolo lúčov.

Paulovým obľúbeným obdobím bolo leto. Najradšej sa zdržiaval v maštali pri koňoch. Tam ich bolo naozaj veľa a z každého druhu. Kovovolesklé mäsiarky so zelenými a modrými telami sadali na konskú kožu porastenú kratučkými hnedými a čiernymi chlpmi. Kone ich odháňali trhnutiami svalov a šviháním chvosta, a hlasno pritom odfrkovali. Vydržal ich pozorovať celé hodiny. Väčšinou sa pritom celý zamazal od hnoja a prachu.

Stará mama sa naňho často pre to hnevávala. Vravela že muchy treba zabíjať všade, kde na ne človek natrafí, pretože prenášajú choroby. Kedysi pracovala ako zdravotná sestra a donekonečna spomínala prípad s bacilmi týfusu v nemocnici. Muchy, čo lietali sem a tam cez okno z vedľajšieho pavilónu, priniesli týfus na oddelenie ženských chorôb. Najprv tomu nikto nechcel veriť, ale lekár pod mikroskopom potom našiel na nožičkách múch baktérie. A bolo to jasné. Chorobu mali len ženy ležiace pri oknách obrátených k týfovému pavilónu.

Po celom dome viseli mucholapky. Paul sa vždy potajomky snažil úbohé znehynuté stvorenia zachrániť. Ale väčšinou im pri odlepovaní poodtrhával nohy alebo poničil krídla, len málokedy sa mu podarilo dostať ich z lepkavej pásky neporušené. Vedel, že sa musí ponáhľať, pretože keď sa raz prilepia, do tela im prenikne prudký jed a za pár chvíľ sú mŕtve.

Hned' zrána pribehla stará mama so správou, ktorú jej telefonovali z Berlína. Zatvorili operu v Charlottenburgu a jej personál bol nasadený do Siemensových tovární. Paulova matka sa to dozvedela počas skúšky *Niebelungov*, kľáčiac pred neohrozeným Siegfriedom, ktorý dostal ľahký hysterický záchvat.

Popoludní Paul prekvapene pozoroval Klauza, Gerharda a Uweho. Kráčali v uniformách dolu ulicou a spievali *Horst Wessel Lied*. Takmer ich nespoznal. Usmievali sa. Vyzerali ako deti, čo sa hrajú na vojakov.

Podvečer bola v kostole veľká omša za úspech nemeckej armády na východnom fronte. Stará matka ho vzala so sebou. Robila to len málokedy, lebo Paulova pozornosť bola veľmi chabá. Ani teraz to nebolo inak.

Paul neustále sledoval muchu, ktorá poletovala nad hlavami modliacich sa ľudí. Robila vo vzduchu presýtenom kadidlom kľukaté čiary, akoby kreslila a prekresľovala vojenské mapy. Neustále sa meniace a presúvajúce frontové línie. Obrisy zákopov a opevnení. Pohyblivé hranice.

Stará mama pohoršene krútila hlavou a pošepky ho napomínala. Jediný, kto si to

všimol, bol starý profesor Rosenberg. Sedel v lavici krížom cez uličku a pri pohľade na tú dvojicu sa nemohol ubrániť úsmevu.

Pristavil sa pri nich, keď schádzali od kostola kamenným schodiskom. Úctivo navdihol klobúk.

„Ako sa máte?“

„Günter je v Poľsku, občas napíše, ale nevyzerá to tam dobre. Paul je zatiaľ so mnou, neviem, čo bude potom. Naozaj neviem. Asi si ho vezmú naspäť do Berlína...“

Paul sa jej vytrhol a vzrušene ukazoval do vzduchu.

„Aha! Pozrite! Pozrite!!!“

Profesor obrátil hlavu za jeho rukou. Malá guľička urobila prudký pohyb a zostala na pár sekúnd stáť v povetří, jej krídla sa rýchlo mihali.

„To je chlpačka veľká, *Bombylius major*. Vyzerá ako helikoptéra, však? Ktovie, kde sa tu vzala tak skoro? Asi ju oklamalo slnko,“ povedal a chmatol za muchou.

„Chlpačka... veľká...?“ opakoval po ňom Paul. „Chlpačka... veľká!“

Profesor Rosenberg pomaly roztvoril prsty. Na dlani mu ležalo zmätené stvorenie bēžovej farby. Skôr, než sa stihlo spamätať a vzlietnuť, profesor znovu privrel ruku. Vytiahol z vrečka škatuľku od zápaliiek s nápisom *Würzburg*, a opatrne muchu vsunul dovnútra. Podráždene bzučala vo svojom papierovom väzení. Paul mal doširoka roztvorené oči. Celkom zabudol zavrieť ústa.

„Jej larvy sa živia larvami samotárskych včiel. Niekedy ma musíš prísť navštíviť! Mám jednu takú vo svojej zbierke. A ešte aj všeličo iné!“

Stará matka zamračene schmatla Paula za ruku. „Len vás bude otravovať... No, musíme už ísť, poď...! Paul! Paul! Počuješ?“ Ťahala ho preč dolu schodmi.

„Prvá jarná mucha vraj prináša šťastie!“ kýval mu profesor, keď zahýnali za roh.

Paul sa až do večera nemohol dostať z domu. Len sa túlal po izbách a nervózne pozoroval ulicu. Ale hneď ráno, keď stará mama odišla nakupovať, cez kuchynské okno preliezol von.

Profesor Rosenberg býval o tri ulice ďalej, popri jeho dome sa chodievalo do lesa. Paul zvyčajne len bez záujmu prešiel okolo, sedemdesiatročný starec so šedivou bradou, ktorý sa roztržito a zamyslene prechádzal ulicou sem a tam, a klopkal pri tom tenkou paličkou, ho nijako nezaujímal. Netušil nič o tom, čo robí človek, ktorý sa nazýva *entomológ*, dokonca takéto slovo nikdy ani len nepočul. Profesor celý život prednášal na univerzite Fridricha Wilhelma v Berlíne a na staré kolená sa vrátil do Ratzingu, v ktorom strávil celé detstvo.

Bránka príšerne zaškripala. Paul prešiel po betónovom chodníku a vkradol sa do domu. Nerozhodne stál na chladnej chodbe a nevedel ktorým smerom sa má pustiť. Odkiaľsi sa ozval hlas:

„Plinius starší tvrdí, že muchy sa rodia z húseníc. A tie vznikajú z rosy, ktorá spadla na listy a stuhla účinkom slnka. Veril by si tomu?“

Paul bez pohybu zostal stáť na chodbe a krčil plecami. Pátral odkiaľ prišiel hlas. Dvere jednej z izieb sa pomaly odchýlili a odhalili profesorov odraz vo veľkom zrkadle. V ruke držal palicu. Sedel v kresle a na kolenách mal položenú knihu. Na nose mu sedeli smiešne staromódne okuliare.

„Dáš si čaj, však?“

Paul pomaly vošiel do izby.

Profesor mu nalial do šálky hnedožltú tekutinu.

„Pri lete mucha mávne krídlami rýchlosťou stodeväťdesiatkrát za sekundu. Ten bzučivý zvuk spôsobujú jej krídla.“

Vybral zo zásuvky škatuľku s nápisom *Würzburg*. Otvoril ju a vypustil na stôl chlpačku. Chvíľu sa zmätene ťahala po obruse a snažila sa vystrieť krídla.

Lampa ožarovala stenu, mucha sa na ňu premietala veľká a čierna. Oveľa väčšia ako v skutočnosti. Nemotorne vzlietla a znovu spadla na stôl, opäť sa vzniesla a pristála na lampe. Hriala sa v teple žiarovky na kovovom tienidle.

„Keď mucha pristáva na strope, zdvihne predné nohy nad hlavu. Potom sa zachyti na povrchu a prevráti telo naopak. Ale ako sa udrží na stene, alebo na skle, to zatiaľ nikto nevie. Vedci si mysleli, že muchy to robia tak, že majú na konci chodidiel malé drápiky a tými sa prichytávajú o drobné nerovnosti povrchu. Alebo, že sú tam nejaké vankúšiky, ktoré sú natoľko mäkké, že prilnú k podkladu – medzi nimi a napríklad sklom vznikne podtlak a noha sa prisaje. Lenže potom sa zistilo, že takýto tlak vankúšikov vôbec nie je možný a muchy nemajú na nohách ani žiadnu lepkavú látku, ktorou by sa to všetko mohlo spoľahlivo vysvetliť. Nič sa nedá robiť. Mucha porušuje základný fyzikálny zákon – zákon zemskej príťažlivosti. Prečo nespadne? To je záhada!“

Profesor palicou odhrnul záclonu a otvoril okno, muchu opatrne chytil medzi prsty. Položil ju na parapet. Paul so záujmom pozoroval ako chodí medzi drobnými kryštálikmi cukru, ktoré boli rozsypané okolo šálky s kávou.

„Keď mucha nájde tekutú potravu, jednoducho ju vycicia. Ak nájde tuhú potravu, najprv ju rozpustí zvláštnymi šťavami. Vlastne na ňu napľuje a natrávi ju. Až potom sa do nej pustí. Pozri na tie nohy! Sú porastené chĺpkami – pomáhajú muche zacítiť pohyb a včas sa vyhnúť nebezpečenstvu.“

Paul ju dychtivo sledoval. Profesorova ruka sa priblížila až celkom blízko k nej. Chlpačka pozbierala všetky sily, pohybovala svojím veľkým zadočkom, napínala krídla, a potom zrazu vyletela von oknom. A bola preč. Profesor zatvoril okno.

Paul sa zahniezdil:

„Hm... No... A každá mucha má meno?“

Takmer tisíc kilometrov odtiaľ ležal na plachte plnej škvŕn od krvi a iných telesných tekutín v poľnom lazarete neďaleko Štetína Paulov otec. Lazaret zriadili v opustenom hangári, ktorý tu postavili v tisícdeväťstopäťnástom pre zeppeliný, teraz bol plný ľudí a vládla v ňom ukrutná zima. Aspoň tak sa to Paulovmu otcovi zdalo, veľká rana na bruchu ho neznesiteľne páliła. Ležal pod vysokou klenbou, ktorú na jednej aj druhej strane lemovali vysoké špinavé okná zložené z podlhovastých tabiel.

Blížil sa k nemu znovu ten doktor – doktor Kaltenbrenner, špecialista na tropické krasce, rod *Chrysochroa* – tak sa každému predstavoval, takže všetky tieto slová pôsobili ako jedno veľmi dlhé meno. Aj na tomto mieste si ešte stále, napriek všetkým okolnostiam, čoraz fatálnejšiemu nedostatku liekov a vlastne všetkého, čo súviselo s ošetrovaním rán, potláčaním bolesti, znižovaním horúčky, amputáciou končatín a ešte ďalšími podobnými vecami, tvrdohlavo zakladal na svojej identite. Pridelili ho sem, lebo lekári začali byť vzácnosťou, podobne ako všetko ostatné. Veril, že jedného dňa sa vráti do svojho predošlého života, do systému s presnými pravidlami a sterilnými nástrojmi. Teraz však vychudnutý a neustále podráždený stál nad raneným mužom, ktorého rana už začínala zapáchať a ktorý nepriateľsky sipel:

„Čo to je? Čo to, preboha, je?!“ a pozeral vydesene na nádobu v jeho ruke, mrvili sa v nej malé biele stvorenia.

Naklonil sa teda k nemu a misku mu podstrčil pod nos.

„Bzučivka zlatá, *Lucilia caesar*. Teda – exaktnejšie povedané – jej larvy. Čiže: presne to, čo si myslíte!“ Chladne pozoroval spoza okuliarov, čo s vojacom táto informácia spraví. Keď si jazykom prešiel po perách, ešte cítil horkastú chuť posledných zbytkov práškoveho morfinu, ktoré objavil na dne ampuly v lekárničke.

Vedel, že imága priťahujú silné vône kvetov, ale najmä huby. Lesklé zelené muchy chytal v lese a na slnečných stráňach. Držal ich pod sklenným zvonom, až pokým nenakládli vajíčka na kusy starého syra a mäsa. Larvičky potom pozorne zozbieral pinzetou.

Nakázal sestričke, aby odkryla ranu. Mokvala a pomaly sa v nej začala tvoriť gangréna.

„Nie! Nie!“ kričal ten muž a snažil sa odstrčiť ruky, ktoré ho pevne chytili za zápästia. Doktor Kaltenbrenner sa znovu k nemu naklonil, až tak blízko, že sa ho takmer dotýkal okuliarmi. Jeho pohľad bol tvrdý.

„Ak si prajete zomrieť, nie je nič jednoduchšie! Ale teraz mi dovoľte, aby som vám ich dal do rany, áno?“

Biele larvy sa hmýrili a prevaľovali.

„Ich vývoj trvá tri dni. Neublížia vám. Len vyžerú všetko odumreté tkanivo a baktérie. Iba tak môžeme zastaviť hnisanie. Nič iné pre vás nemáme. Bohužiaľ. Potom si kľudne vstaňte, choďte a nechajte sa zastreliť, mne je to jedno. V poriadku?“

Paulov otec sotva badateľne prikývol a zvalil sa vysilený na vankúš.

„Jediné, čo pocítite, bude neznesiteľné šteklenie.“

Paul profesorovi začal nosiť muchy – ale tajne, tak, aby stará mama nevedela kam vlastne chodí. Niektoré vysypal z guľatých sklenných tienidiel, ešte keď čistila lampy koncom minulého leta – boli tam mŕtve, zbierali sa dlhý čas, prileteli za svetlom a nevedeli trafiť von. Prepchali sa víťazne až k zdroju tepla, až k tajomnej guli pripomínajúcej slnko a už zostali uzavreté navždy. Schovával si ich vo veľkej dóze od cigár.

Iné priniesol ešte živé. V škatuľkách alebo len tak v dlani – chytil ich a utekal k profesorovi najrýchlejšie ako vedel. V ktorúkoľvek dennú alebo nočnú hodinu. Často ho vyrušil pri popoludňajšej sieste alebo vytrhol z hlbokého spánku na svitaní. Profesor každú z nich určil a Paul sa mená múch učil naspamäť.

Teraz profesora márne hľadal po celom dome už dobrú polhodinu. Prešiel všetky miestnosti a nič. Zrazu zachytil ruch odkiaľsi zo suterénu. Chvíľu načúval, a potom sa opatrne pohol po schodoch dolu.

Profesor sedel za stolom plným fľaštičiek a dóz, veľkých presklených krabíc s chrobákmi a motýľmi napichnutými na tenké čierne špendlíky so štítkami. Boli usporiadané v radoch, v prísnom poriadku, ktorý nápadne kontrastoval s chaosom rozmanitých prístrojov a lesklých nástrojov naokolo. Dominoval im veľký čierny mikroskop s ošúchaným nápisom *Karl Zeiss*. Na malom variči bublala voda.

„Chceš vedieť, ako sa preparujú muchy?“ spýtal sa profesor namiesto pozdravu.

Paul pristúpil bližšie. Nedôverčivo si všetko prezeral.

„Môžeš ich nalepiť na štítok a napichnúť na špendlík.“ Ukazoval mu pestricu s veľkými očami, ktorá sa sfarbením podobala na osu.

„Ale zalievajú sa aj do živice, do kanadského balzamu, aby zostali neporušené – ukážem ti to. Potrebuješ na to podložné a krycie sklíčko. No aby sme mohli všetko dobre sledovať pod mikroskopom, musíme preparát najprv presvetliť. Presvetľovací roztok sa

pripravuje z desiatich dielov fenolu a jedného dielu vody. Práve ho rozpúšťam vo vodnom kúpeli.“

Paul chytil do ruky dózu s chemikáliou, kryštály fenolu boli bezfarebné a silne zapáchali. Pohrkal nimi. Pričuchol si a s odporom sa striasol.

Profesor preparát chvíľu nechal vo fenolovom roztoku a potom ho dôkladne prepláchal v alkohole. Muchu položil na sklíčko do pripraveného rámiku, opatrne ju zalial kanadským balzomom a prikryl tenším sklíčkom.

Keď všetko poriadne uschlo, spoločne si ju prezerali pod mikroskopom. Paul sa najprv nevedel jedným okom sústrediť na svetlý kruhový výrez, ale potom sa mu to konečne podarilo. Videl všetky detaily mušieho tela, všetky výrastky a chĺpky. Blانيتé krídla. Krásnu ohnivočervenú hrud'. Bol fascinovaný. Pred očami sa mu otváral neviditeľný svet.

„Túto ti dám. Chceš?“ ozval sa profesor Rosenberg.

Paul preparát neveriacky chytil do ruky. Horlivo prikývol.

„Je to bránivka červenkastá, *Clitellaria ephippium*. Tú len tak ľahko nenájdeš, jej larvy sa vyvíjajú v mravenisku.“

Paul sa nezmohol na slovo, len sa usmieval s vytreštenými očami.

„Jediná chyba je, že ich musíme zabiť, aby sme ich mohli mať v zbierke. No ukáž, čo to máš v tej škatuli?“

Rodičia podpísali príslušné papiere. Otec to spravil priamo na fronte, vo vojenskom lazarete so zaťatými zubami a viac o tom nechcel hovoriť. Doručili mu tam formulár. Dobre premazaný systém stále dokonale fungoval. V rozhodujúcej chvíli naňho zatlačili. V priloženom liste stálo:

„*Nie je predsa možné, aby sa človek vo vašej pozícii vzpieral moderným vedeckým metódam, ktoré ponúkajú biologické riešenie – právo odobrať život, ktorý nemá životnú hodnotu.*“

Nakoniec na príslušné miesto načmáral svoj podpis. Bol už zo všetkého unavený. Správal sa tak vždy, keď plnil rozkazy. Jeho žena sa nervovo zrútila pri páse v Siemensevej továrni.

O pár dní neskôr starej matke vysušený poštár Krantz doručil rozhodnutie Ríšskeho ministerstva zdravotníctva. Zdržal sa ešte chvíľu na kávu, posťažoval si na svoju rokmi pestovanú reumu a neposedné vnúčatá, ktoré mu zase polámali kvety v črepníkoch a odišiel ďalej za svojou prácou.

Biele auto s červeným krížom už zastalo pri plote. Paul ho videl z okna a so záujmom si ho prezeral. Bolo veľké a krásne.

Stará mama ho viedla chodbou, v ruke držala kufor, do ktorého mu zbalila šaty. Na verande už čakala žena v bielom.

V diaľke za ňou sa priateľsky usmieval šofér sanitky, stál pri dverách auta a fajčil. Ponúkol cigaretu druhej žene, čo práve vystúpila, ale tá posunkom ruky odmietla. Zakývala Paulovi a aj ona sa usmiala. Boli to milí ľudia.

Žena v bielom vykročila na verandu a pohľadkala Paula po hlave. Vzala ho jemne za ruku. Na dlani mala mäkkú pokožku. Jej vlasy boli celkom svetlé, v tvári svietili priehľadné modré oči. Vyzerala ako anjel.

„To je sestra Adeline...“ povedala mu stará mama. „Pôjdete spolu na taký malý výlet. Tešíš sa?“

„A budú tam muchy?“

„To vieš, že budú, anjelik!“ usmiala sa Adeline a hladkala ho po tvári. „Čo to tam máš?“

Paul roztvoril dľaň a pozeral na muchu zaliatu v kanadskom balzame. Mala červeno-čierne telo, ktoré žiarilo v slnečnom svetle. Okamžite sa mu vybavili priezračné kryštály fenolu, ktoré profesor sypal do vodného kúpeľa. Ten výrazný zápach, alebo vôňa – ako sa to vezme. Paul nevedel, že je to presne ten istý fenol, ktorý už naňho čaká za vysokým múrom, v jednej bielej zamrežovanej miestnosti – tak bielej, až z nej bolia oči – a bude mu injekčne vpravený priamo do srdca. Profesor Marcus sa dokonca ani neobťažoval zostať v ústave dlhšie po pracovnej dobe, aby si počkal na nový prírastok. Odišiel na rodinnú oslavu a zanechal zriadencovi iba zvyčajný odkaz, narýchlo načmáraný ceruzkou – *Hlavu, prosím, odložiť!*

„Krásny chrobák!“ povedala Adeline.

„To je mucha!“

Sestra vzala kufor od starej mamy a viedla Paula za ruku k autu. Prechádzali pomalým krokom cez trávnik. Šofér sanitky zahasil cigaretu a otvoril dvere. Žmurkol naňho. Paul sa obzrel, stará mama zakývala. Usmievala sa. Znovu roztvoril dľaň a kráčajúc pozeral na svoju muchu. Bola krásna. Ešte raz sa obzrel.

Stará mama sa prezradila. Po líci jej stekala slza. Rýchlo si ju utierala chrbtom dlane. Sestra Adeline zrýchlila krok. Paul sa díval cez plece. Starej mame sa po tvári rinuli ďalšie slzy, nemohla ich nijako zastaviť. Adeline ho ťahala k autu. Držala ho za ruku čoraz silnejšie. Už takmer utekala. Druhá sestrička sa pohla smerom k nim. Z auta rýchlo vystúpili ďalší dvaja muži. Druhá sestra zdrapla Paula za ruky a spoločne ho vliekli k sanitke. Spustil krik a zúrivo sa metal. Muži ho chytli za nohy, ktorými kopal na všetky strany. Šofér naštartoval.

Paul začal mávať rukami. Najprv len trochu, pokiaľ mu to dovoľovalo silné zovretie rúk, čo ho vliekli. Potom čoraz viac.

Chrlil zo seba slová: „Ovad hovädzí, latinsky – *Tabanus bovinus* – má veľké oči, lieta najmä na pasienkoch a v horských oblastiach od mája do augusta, vajíčka kladie na vodné rastliny, larvy žijú v bahne vôd a sú mäsožravé. Cicia krv koňom a hovädzemu dobytku, jeho bodnutie je bolestivé, do krvi vstrekne látku, ktorá zabraňuje zrážaniu krvi, niektoré druhy ovadov môžu prenášať dobytčí mor, antrax a tularémiu...“

Vytrhol sa sestre Adeline a mával stále rýchlejšie. Aj tá druhá ho musela pustiť pri prudkom rozmachu dlaní. Silno ju udrel do nosa. S výkrikom spadla do trávy.

„Bzikavka dažďová – *Haematopota pluvialis* – žije na brehoch vôd v júli až septembri, najviac sa vyskytuje v auguste, larvy sú mäsožravé, vyvíjajú sa v bahne vôd, má škvrnité krídla a štípe najmä pred dažďom teplokrvné živočíchy a človeka... Mucha domáca – *Musca domestica* – žije v ľudských príbytkoch a má viac generácií do roka, vajíčka sa vyvíjajú v hnoji a hnojúcich odpadkoch, v lete vývoj trvá dva týždne, môže prenášať nákazy...“

Vedel, že keď bude mávať rýchlosťou stodeväťdesiatkrát za sekundu, vzlietne, určite vzlietne! Kmital rukami rýchlejšie a rýchlejšie.

„Drozofila žltkastá – *Drosophilla confusa* – obľubuje sklady ovocia, šťavu alebo víno, samička znáša vajíčka na ovocie a kvasiace tekutiny, rýchlo sa vyvíjajú...! Slnivka izbová – *Fannia canicularis* – je šedá, obýva ľudské príbytky, lieta často okolo lúčok, znáša vajíčka na hnojúce odpadky, môže prenášať črevné ochorenia...!“

Veľmi to chcel. Rýchlejšie a rýchlejšie!

„Mäsiarka obyčajná – *Sarcophaga carnaria* – od marca až do októbra je hojná v bytoch, znáša živé larvy na mäso a hnijúce látky organického pôvodu...!“

Telo sa mu začalo meniť. V okamihu mu porástlo drobnými chĺpkami. Pokožka sa scvrkla a zošúverila. Z rúk sa stali veľké blanité krídla.

„Bzučivka obyčajná – *Calliphora vicina* – je lesklá, modrá, znáša vajíčka aj na výkaly a mŕtve telá zvierat, mäso a syry, dospelé muchy sadajú často na mrkvovité rastliny...!“

Jeho krik zrazu znel ako bzukot. Začal bzučať. Najprv potichu, cez zošpúlené pery, potom čoraz hlasnejšie. Paul sa menil. Zriadenci, čo ho držali za nohy, ich vydesene pustili, pretože sa pod ich rukami z nich stali úzke čierne hmyzie končatiny. Vyšmykol sa im.

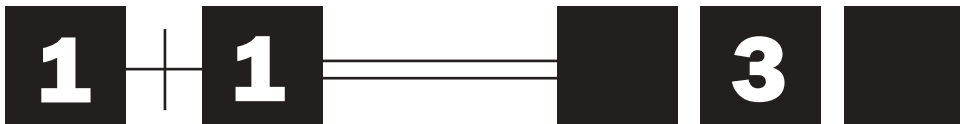
Vzniesol sa.

Paul letel vysoko k nebu. Všetko nechal pod sebou – domy, ulice, polia, aj biele auto, sestričky, starú mamu, ktorá sa v bezvedomí zosypala na chodník... Dom profesora Rosenberga... Les...

Letel v oblúkoch hore. Ako bzikavka. Ako ovad. Ako mäsiarka. Ako pestrica. Letel k slnku.

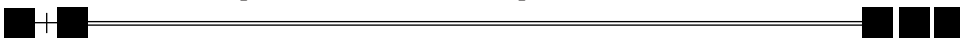
Kedysi bol človek muchou. Až potom sa stal človekom.

A teraz sa znova stal muchou.



Jana Juráňová: Žila som s Hviezdoslavom. ASPEKT 2008

Sizyfovská práca žienok (domácich)



Demýtizácia barda

Podľa reprezentatívneho prieskumu agentúry MVK, ako aj podľa čitateľskej ankety denníka SME (2005) bol najvýznamnejším slovenským spisovateľom všetkých čias Pavol Országh Hviezdoslav. 2. februára tohto roku uplynulo 160 rokov od jeho narodenia. Téma výsostne aktuálna, ak vezmeme do úvahy, ako často v posledných rokoch z mienkotvorných strán či kruhov znie volanie po veľikánoch, ktorých každý (nielen počtom či rozlohou malý) národ potrebuje. No Jana Juráňová vďaka „za-prášeným archívom a svojej nemóresnej fantázii“ nazrela na život tohto veľikána optikou „kontúr Ilony Országhovej“, ktorá bola jeho celoživotnou pozorovateľkou, spoločníčkou, hospodárkou, (v prípade nie príliš častej potreby) vynikajúcou reprezentantkou, starostlivou pestúnkou a opatrovateľkou (aj) jeho najbližších pokrvných príbuzných („*On má svoj život, svoju tvorbu, svoje básne, svojich recenzentov, svojich vydavateľov. Ona sa stará o to, aby sa on nemusel starať o nič iné, len o svoju tvorbu, lebo je to veľmi dôležité a zároveň aj veľmi namáhavé*“). Rozprávanie v tretej osobe (s výnimkou názvu prózy) plynie úhľadne, v jazyku pretkávanom archaickosťou, striedmo, triezvo, dôkladne, trpezlivo, takýmto spôsobom zorganizované písmená vykrešľujú fragmenty, ktoré umožnia čitateľovi poskladať si portrét na svoju dobu vzdelanej a podľa všetkého pohľadnej ženy. Bez ktorej by nebolo vyššie spomenutého veľikána.

Muškáty a prach

A ktorej život po Hviezdoslavovej smrti síce „*stratil náplň*“, no „*nestratil význam*“. Čas fikcie mapuje približne posledný rok jej života (s množstvom retrospektív, keďže Ilona má čím ďalej, tým viac „*neužitočných myšlienok (...) celkom zbytočných. Odoznenie ich ako kury z kvetinovej hriadky, heš, heš, aj keď, veľmi ju pokúšajú.*“) Na prvé (pre)čítanie triviálne scenérie, banalita všedných dní, taká vzdialená od hviezdnych a oslavných výšok. Aj po smrti slávneho Kubínčana jeho manželka „*obštipkáva muškáty a vyprašuje prachovku tak ako každý deň*“. Stará sa o jeho slávu, ktorá „*ju prežije, tak ako prežila aj jeho. Prežije dokonca aj jeho dielo.*“ Próza je rámco-

vaná pozvaním na slávnostné odhalenie literátovej busty v Pantheóne Národného muzea v Prahe, ktoré Ilone doručia na jeseň, a jej účasťou na tejto akcii v deň Hviezdoslavových narodenín nasledujúci rok. Elipsou sa dostaneme k poslednej jeseni, anticipuje sa Ilonina smrť. Pestrosť, bujarosť farieb incipitu aj záveru, a medzitým každodenná šedivosť? Nie tak celkom. No ani prechádzka ružovou záhradou. Len či by práve život bez tieňov neskrýval zákernosť nudy, otupenia zmyslov, citov. (Ilonina) ľudová životná múdrosť vraví, že *„rutina pomáha žiť, pomáha prekonávať neprekonateľné. Je ako pokožka: pot, slzy, odreniny, krv, a potom sa všetko zahojí. Ochranný obal, aj keď nie celkom nepriepustný.“*

Bez vášne?

Povahové črty Ilony treba dekodovať v rámci tzv. hovorenia okľukou, „cez iné“. Všímnime si motív, ktorý sa takisto objavuje v incipite aj v poslednom odstavci prózy – Ilonine vlasy, opisované ako *„neposlušné, nespraté, neskratné, ako živé“*. Myšlienky síce v pokročilom veku *„musí prihládzať častejšie“*, priam ako tie vlasy, no s očami to nejde tak ľahko. Sú *„prenikavé“*, za mladi mali *„nástojčivý až rozčúlený výraz“*, vekom sa *„naučili byť krotké, akoby si pýtali dovolenie. Nie vždy zrkadlia dušu. A prečo by aj mali? Načo a pre koho?“* Ilonu čítam ako temperamentnú devu (*„Vybrali ju do úlohy papuľnatej divošky, ktorú treba krotiť. Nestažuje sa. Musela sa naučiť veľa textu, ale teší ju to – tá jej Kata je taká živá“*), ktorá sa nevyhýbala intuitívnemu použitiu „ženských stratégií“ počas korešpondenčného dvorenia plachého absolventa práv (*„Keď dlho nepísal, predstavovala si ho v Senici s nejakou slečnou, ale nikdy takej predstave celkom neuverila. Nedarilo sa jej vystrašiť samu seba. Pavol bol naozaj veľký tučmák. Celkom sa na ňu upäl a bál sa, aby sa nevydala skôr, než sa on vráti na Oravu, lebo vek na to už mala a nebol si istý, či je pre ňu výhodné čakať práve na neho“*), a ktorá dozrela na konformnú, konvenčnú predstaviteľku svojej doby (*„vždy chcela byť spoločensky na výške“*). Vidím ju ako pragmatičku, ktorá *„od mladi rozlišovala literatúru a život. Dobré vie, že by sotva niekto čítal román o úplne obyčajnom živote. Ale pre život je zasa lepšie, keď je všetko len také obyčajné, keď je všetko tak, ako má byť, a všetko vzrušujúce a zakázané nech je pekné uložené do príbehov na suchotavých stránkach, ktoré treba najprv rozrezať, aby vydali svoje tajomstvo, a ktoré potom Ilonka obracia a necháva sa nimi pohliť.“* No nástojčivé otázky z času na čas prehlušia jej pravidelný denný program vyplnený samými užitočnými činnosťami.

Bez bázne a hany

Možno originalitu osobnosti bezvýhradne pretláčať do/vo vzťahu? Isteže. Cena by však mohla byť privysoká. Ilona nie je úplne submisívna, ako vidíme pri scénkach zo života manželského s tragikomickou dochuťou. Napríklad na tému geografia, ktorú počas štúdia mala najradšej. No manžel odcestoval k jej vysnívanému moru s jej bratom. Na Ilonino naliehanie sa jej dostalo dôvtipnej odpovede, ktorá pobavila i spoločnosť ich priateľov (ak majú byť manželia jedno telo a jedna duša, tak predsa on cestuje k moru za oboch). Alebo scénka na tému literatúra. *„Doma jej nebrá-*

nia čítať, chcú mať z nej vzdelanú dcéru, ktorá raz bude hodna svojho budúceho (...) určite vzdelaného muža.“ Nuž a aj keď Ilona názor istotne nechýba, nemá si ho ako (a paradoxne pri kom) cibriť. „Celkom na začiatku ich vzťahu mu zopár ráz aj povedala, že tam a tam je priveľa slov, že tam a tam je to prídlhé. Urazil sa, niekedy sa s ňou aj dva dni nerozprával, a keď, tak len na pol úst. Napokon mu to aj samotnému bolo trápne, no nevedel sa prekonať. A tak ho prestala kritizovať, veď možno sa v tom naozaj nevyzná. A on jej už nedával tak často čítať svoje výtvy. Mohla mu byť aj inak nápomocná.“ Až na intelektuálne partnerstvo teda poskytovala „full service“.

Napriek svojej až nadľudskej tolerancii, ohľaduplnosti a empatii Ilona nepôsobí nie-lidsky. Ako správna milujúca manželka dokáže náznaky negatívnych povahových črt (majetníckosť, moróznosť) obrátiť na „pozitívny rub“. („Keď sa (...) vyberie na návštevu (...), on zostane doma, nechodíva s ňou. Ale keď sa zdrží, vyberie sa v stanovený čas po ňu a odvedie si ju domov. Niekedy by ešte rada niečo dorozpravala, no on je už netrpezlivý. Pravdaže jej to líchotí. Čo už. Ktovie, či aj on cíti také prázdno v kúpeľoch, keď je tam bez nej.“) Ak už nevládze, prichádza na rad „malíčková irónia v hlase“ alebo prosté úľavné tresknutie dverami, „to keď ju veľmi nahneval. Vedela, že vtedy prekazí všetky jeho vznešené myšlienky. A prečo nie? Iste ich mal dosť predtým a aj potom ich bude mať dosť. Netrieskala dverami tak často, aby tok jeho myšlienok mohla nejako vážne ohroziť.“ Práve vďaka irónii a humoru v Iloninom vnútornom hlase (pud sebazáchovy, chvalabohu) ju môžeme vnímať ako ozajstnú kedysi žijúcu nezidealizovanú ľudskú bytosť. (Jej manžela vďaka tejto optike samozrejme tiež.) Mrazivý sen o chladnej Hviezdoslavovej soche, ktorá ju symbolicky privalí, si Ilona odľahčuje láskavo úsmevnou imaginatívnosťou („... predstavila si, ako všetci tí slávni muži sedia kdesi na Parnase, fajčia a mlčia. Potom sa možno zhovárajú o svojej tvorbe. A majú tam svoje busty.“ Alebo inde: „Keď jej muž bude mať raz múzeum, budú tam aj fajky a cigaršpice? Aj jeho mašličky? Aj busta Shakespeara? Aj jej obraz z mladých čias? Len ten dym tam nebude. Snáď to tam bude mať kto upratať.“)

Pod pokrievkou

Nasledujúci prejav tichého spikleneckva manželov Országhovcov je hádam viac, ako sa toľkým Iloniným súputníckam dostalo od ich mužov. Kapitolka nadpísaná *Poľievka*, v ktorej je hosťom v ich dome sám „veleduch“ Vajanský, je brilantne vygradovaná. Spočiatku ich veľavážený hosť umára svojimi momentálnymi starosťami pri písaní, manželia si pohľadmi prisvedčia, že toho je už akosi priveľa, nato Ilona žartom prehodí, že spisovateľ môže „celkom beztréstne aj zmárniť“ postavu, ktorá sa mu v diele už viac nehodí... Mimoriadne prchkého mizogýna to však doženie k teatrálnemu putovaniu medzi vchodovými dverami a jedálňou, manželia ho odprosujú, pričom Ilona si predstavuje „samu seba, ako mu kľáčí pri nohách, drží ho za šos dlhého kabáta a spína ruky, aby preboha neodchádzal, lebo si ho veľmi váži, veľmi ho uznáva a ešte aj tá poľievka vychladne.“ Muž jej po návšteve nevyčíta, ba aj na ňu žmurkne, „ako keby bola neposedným deckom, ktoré najprv rodičov nahnevá, a vzápätí ich svojím huncútstvom aj rozosmeje.“

Múza?

Na tejto príhode sa Ilona schuti zasmeje ešte raz, povzbudená súhlasnou reakciou „profesora z Prahy“, odborníka na dielo jej muža, ktorý ich pravidelne navštevuje a u ktorého sa jej nenútena a šarmantne podarí vydobyť si osobitnú pozornosť. Spíňa si tým sen, že profesor napíše aj o jej živote, že „možno povpleťá jej príbeh do príbehu jej muža.“ Chce porozumieť sama sebe, keďže sa celý život usiluje rozumieť iným? Šlachetné úmysly? „Lebo tak mohla prispieť k tomu, aby sa hlavná postava, jej muž, ešte lepšie zaskvela, aby bol jeho obraz celistvejší a ľudskejší.“ Nezabúdajme, že predobraz Ilony je žena z mäsa a kostí, z kedysi skutočného sveta. Žeby (prírodná) štipka márnivosti? „... ak je jej muž taký významný, ani ona nemôže byť celkom bezvýznamná. Alebo áno?“ Vari ľúbostná poézia v inak bohatej Hviezdoslavovej tvorbe absentuje nebodaj preto, že ho málo inšpirovala? Profesor sa erudovane, no i láskavo pokúša zotrieť pochybnosti. Netrápila ho. Ich manželstvo bolo šťastné. Bola pre neho ako cukor v káve, bez ktorého by bol život príliš horký. Cherchez la femme. Obraz a rám.

Sestra (shakespearovská)

Inakosť bola nebezpečná a sloboda voľby nevykompenzovala všetky nadchádzajúce životné neistoty, ak nie priamo tragédie. Aspoň nie v Iloninej optike a pri príkladoch, ktoré lemujú cestu tejto prózy. Mária – sestra veľkého básnika, Ilonina švagriná („... vychádzali ako sestry. Lebo Ilona si vzala muža s celou rodinou. (...) ... čo s rozsobášenou chudobnou ženou? A čo sú to za móresy, čo sú to za výmysly, prečo sa žena nemôže zmieriť so zlým manželstvom? Ved' nie je jediná. (...) Jej vnímavé oči sa Ilone niekedy prisnujú. Málokedy boli veselé, častejšie bez nádeje. Mala postreh, intuíciu, možno aj ona by vedela písať básne alebo príbehy ľudí. No nevládla perom, nevládla ničím. Keby tak bola mohla študovať, povzdychol si zopárkrát Ilonin muž. Keby jej dali tú možnosť. Vydali ju za remeselníka. Pre koľké to bolo akurát, alebo až veľa. A pre ňu menej než nič. Vytrhla sa z chomúta a nikam viac nezapadla“). Lída – spolužiačka z Prahy („Ilonka [ju] obdivuje za jej veselosť a bezprostrednosť. (...) Mala tri deti, a aj tak precestovala s mužom kus sveta. (...) ... nejaký čas si ešte písali, a potom... každá si žila svoj život. A po rokoch sa Ilona dozvedela, že Lídino manželstvo s Vrchlickým skrachovalo. Nechcela tomu veriť. Pravdaže, keď o tom ľudia hovorili, hlavnou postavou správy bol Vrchlický. Lída sa mu vraj priznala, že deti nie sú jeho, že ich má s akýmsi hercom, všetky tri. A tak veľký básnik od nej odišiel a pomaly sa umáral v ústraní, až umrel. Ako to mohla urobiť? Nemala rada svojho muža, keď tie deti nemala s ním? Tak prečo s ním žila? Prečo s ním cestovala po Európe? Prečo sa mu napokon priznala? Ilona tuší, že mnohé tóny života nepozná, ani nechce poznať. Takúto vášeň, búrlivé vzťahy, načo?“) Mladá a pomerne známa (no pochopiteľne nie až tak dobre ako P. O. H.) spisovateľka (Timrava?) v konflikte s dobovým establishmentom („Ktovie, aké to je – byť nevydatou ženou, odkázanou na takéto živobytie [spoločnícky]. Práce, ktoré uverejňovala v časopisoch, by ju sotva uživil. Ilonin muž o nej po celý ten čas mlčal. Z literátov, ktorí prišli do Kubína, ho neobišiel ani jeden. Všetci mu vzdávali hold. A tá to neurobila. Ale ako to mohla urobiť? Ved' by to mohlo vyznieť opovážlivo. Ilona

chápala, že sa neodváža. Možno keby mal kto s ňou prísť. (...) ... zapamätala si črty tváre tej ženy. Bola iná. Zaťatá, krotká a sebavedomá zároveň. Možno by niekto povedal, že bola málo elegantná. To bolo na nej čudné. Nebola dáma, to nie, a nezdalo sa, že by ňou chcela byť. (...) ... kdesi povedala, možno napísala, že keby sa bola vydala a mala deti, nikdy by sa nestala spisovateľkou“). Iná mladá začínajúca pisateľka prechováajúca (pochopiteľne neopätované) sympatie k P. O. H. (‘Iste trochu popletená žena. Zdá sa, že má nevidaný talent, len je vzťahovačná, urážlivá, nič jej nemožno povedať. (...) Lúto mi jej je. Aj tá naša Mariena bola taká nešťastná. (...) Zdá sa, že aj táto je nešťastná. Ani sestry som nemohol pomôcť, nieto ešte cudzej. Je to jej osud. A ten Sveto ju dusí, mohol by jej sem-tam nejakú báseň uverejniť.’ (...) Ilona mlčky počúva. Nepozná tú ženu a nevie, čo by na to celé mohla povedať. (...) ... bola iste veľmi zvláštna a možno naozaj veľmi nešťastná. Alebo len chcela prísť od života“).

Ambície

Ilonina seberealizácia bola do veľkej miery jehorealizáciou. Nie každý sníva o vlastných sochách. Ak by „vášne“ zneli na jej život privznešene, povedzme, že svoju energiu, vervu, urputnosť konštruktívne venovala manželstvu a rodine. Vyprevadila na onen svet svoju švagrinú, i svoju milú, pokornú, zrobenú a (aj emocionálne) chudobným životom zdrvenú svokru, do sveta osvojené deti (po svojom švagrovi), a napokon bustu svojho muža. Nebola síce „literárnou postavou, ktorú oplakáva veľký bard. No on ju viac potreboval živú. Ilona je ženou každého dňa. Akokoľvek všedného, ale každého. (...) A keď už bola celkom stará, prečítala si, čo o nej napísala jedna mladá žena: **Milovaný muž a ustavičná starosť o jeho pohodlie boli hlavnou osou jej života. Celý dom od strechy po pivnicu sa jaгал príkladným poriadkom, izby až tak voňali ideálnou čistotou. V prednej záhradke záhon konvalíniiek, v nádvornej belasá šatka veľkokvetých fialiek i farbistých a vonných „úsmevov zeme“ svedčili o pilnej ruke a jemnej duši domácej panej. Teda nielen pestovanie užitočnej zeleniny pre kuchyňu, ale aj pre obdiv krásy a vždy s nežnou myšlienkou: „Až starinký otvorí oblok, nech mu kvety hneď svoj pozdrav pošlú!“** Krásne napísané. Ilona vedela, že splnila svoje životné poslanie.“

Bodky (na mašličke)

Intelektuálne dobrodružstvo môže pokračovať aj po prečítaní tohto dielka (ktoré si osobne kladiem do knižnice hneď vedľa „Eža, Gábora a d.“). (Ako Ilonin príbeh do Hviezdoslavovho) bodky sa povpletali do otázok. Ďalej nás sprevádza nástojčivý pohľad ženských očí. „Šťastné manželstvo – nie je to viac ako zavŕšené básnické dielo, v ktorom nič nechýba? (...) A čo je viac? Literatúra, alebo život? A treba takto stavať otázku? (...) ... skutočne odpovedať na túto otázku nevedel nikto, lebo ved’ – čo je to dosť a čo je to naozaj.“

Eva Fričová

Kniha o živote Ilony Országhovej

Niekoľko faktov o živote Ilony Országhovej:

Ilona Nováková sa narodila 10. 8. 1856, zomrela ako Hviezdoslavova manželka 31. 10. 1932 v Dolnom Kubíne. S Pavlom Országhom Hviezdoslavom sa zrejme zblížili počas jeho pôsobenia na dolnokubínskom súde, bolo to v roku 1874, kedy spolu pôsobili aj v niekoľkých predstaveniach dolnokubínskych divadelných ochotníkov. Ich vzťah sa začal korešpondenciou po Országhovom odchode za advokátskeho osnovníka k Štefanovi Fajnorovi do Senice. Prvý Országhov list je datovaný na Silvestra 1874. Znalcom tejto korešpondencie bol najmä Albert Pražák, ktorý vo svojej knihe *S Hviezdoslavom* (1955) komentuje jej obsah. Pavol Országh Hviezdoslav a Ilona Nováková sa zosobášili v Dolnom Kubíne 15. 5. 1876. Hviezdoslavove listy písané Ilone Novákovovej a potom aj ako manželke Ilone Országhovej sú uložené v inventári rukopisov literárneho archívu Matice slovenskej (LAMS). Sú to listy z rokov 1874–1902, je ich 150. Zachované sú ale iba v odpisoch. (Šmatlák, 1985, s. 208)¹

Román Jany Juráňovej: Žila som s Hviezdoslavom

Autorka sa zamerala na osud ženy slávneho muža, vychádza pritom z poznatkov zozbieraných z archívov a vytvára nám predstavu o Ilone Országhovej, manželke veľkého básnika Pavla Országha Hviezdoslava.

Juráňová svoje rozprávanie realizuje v 3. osobe prítomného času, rozpráva o niečom čo sa odohralo v živote Ilony Országhovej, využíva historický prítomný čas, čo znamená, že prítomný čas používa vo funkcii minulého času, formou rozprávania za ňu a súčasne o nej. Nepodáva nám celý životopis Ilony Országhovej, ale pre rozprávanie vyberá určité momenty z jej života vedľa Hviezdoslava.

„Ilona bola vždy len čitateľkou. Knihy mala rada, aj keď nie všetky. A ku koncu života jej zrazu chýba kniha o nej samej. Raz sa jej prisnil sen, že taká kniha bola, no stratila sa. V tej knihe bolo veľa opisov. Opis domu, v ktorom Ilona žila u rodičov, a potom aj opis domu, v ktorom žila po svadbe s mužom, a potom zase dom v Kubíne, v ktorom po návrate z Námestova bývali spolu s bratovou rodinou. A potom aj opisy záhrady v Námestove a záhrady v Kubíne. A ešte ulice, námestia, výhľad z okna. Keby mohla takú knihu napísať, písala by o kvetoch, ktoré jej kvitli na verande a v oknách, o ovocí, ktoré každý rok dopestovala, a o okolitých lesoch. V opisoch prírody nikto nepredstihne jej muža. No jeho opisy sú vo veršoch. A ona by si chcela prečítať také, čo by jej navodilo spomienky na všetky tie miesta, kde žila, na všetko čo prežila. Bola by to kniha len pre ňu. Kým bola mladá, mala rada romány. Hľadala v nich vlastný život. Čím je staršia, tým menej jej majú čo povedať. Už v nich nemá čo nájsť. Romány o cudzích životoch už viac nie sú pre ňu.“ (Juráňová, 2008, s. 111-112)²

Juráňová napísala knihu o Ilone Országhovej, ktorá tak veľmi túžila mať vlastnú knihu, tak ako profesor z Prahy chodil k nim domov, aby zozbieral materiál a napísal knihu o jej manželovi; aj ona chcela, aby sa o nej písalo.

Juráňová vo svojej knihe píše o živote ženy, ktorej zmyslom života sa stal Hviezdoslav. Píše o žene, a upozorňuje na ňu, ako na tú, ktorá žila pre svojho manžela, ktorej išlo iba o jeho dobro a blaho. Vytvárala mu vhodné podmienky na premýšľanie a písanie za dverami jeho pracovne, presne vedela kedy ho nemá rušiť, kedy odísť, keď mal návštevu a ako ju starostlivo pohostiť. Ako mlčať, keď je treba mlčať, ako sa usmievať, keď to bolo vhodné. U nich doma sa netrieskalo dverami tak často, aby sa nenarušil tok Hviezdoslavových myšlienok. Hviezdoslav požiadal listom o Iloninu ruku: „Bol to tučmák. Okúňal sa, netrúfal si požiadať ju o ruku, ostýchal sa, aj keď sa mu veľmi páčila.“ (Juráňová, 2008, s. 40)³

Ilona sa stáva príkladom obetavej manželky, ktorej stačí manželov úspech, svoj vlastný nepotrebuje; je šťastná, keď je aj on šťastný. Hviezdoslav jej dával čítať svoje verše. Veľmi ho obdivovala, i keď by mala k jeho veršom nejaké pripomienky, radšej si zahryzla do jazyka, veď ona sa tomu nerozumie, to on je predsa slávny básnik, nie ona. Vždy sa čudovala ako môže venovať toľké verše opisom prírody, keď sa to dá povedať aj jednoduchšie a neskôr už ani nečítala jeho práce. Veľký básnik, ako sama Ilona hovorí, by si bez nej neporadil, bol odkázaný na ňu. Bola rada, keď ho potešila, keď nemusel veci ani dopovedať a boli už hotové. Ilona bola tichá, pracovitá, vzdelaná žena a verná družka.

„Práve bola u nich akási návšteva, a on sa jej z ničoho nič spýtal: „Žena moja, povedz mi, aký má byť dobrý muž a žena?“ „Jedno telo a jedna duša,“ odpovedala pohotovo.“ (Juráňová, 2008, s. 85)⁴

„Len ľudia, ktorí sa dostali k Hviezdoslavovi bližšie, vedeli, ako dobre sa o neho stará. Ako keby to bolo samozrejmé, že je vždy tak pekne oblečený, s viazankou pod krkom, s tou slávnou mašličkou, vždy čistou, vyžehlenou, pekne zaviazanou. Že výraz jeho očí je taký dobrotivý. Že na všetkých fotografiách vyzerá tak spokojne, že je o neho dobre postarané.“ (Juráňová, 2008, s. 176)⁵

Ilonine dni sa podobali jeden na druhý, každému dňu však dávala pevný tvar. Lebo život plynie najlepšie, keď sa nič nedeje, keď si pani Orsághová môže všetko pekne naplánovať a potom to všetko naplánované aj pekne stihnúť. Stihnúť vyvetrať, keď sa manžel vyberie na svoju pravidelnú prechádzku, uvariť a nachystať dáku tú dobrôtku pre prípadnú návštevu, postarať sa o dom, odohnať kury z kvetinovej hriadky, poliať a obštipkať muškáty...

Keď si dokončila svoju prácu doma, a zostal jej náhodou dáky ten čas, venovala sa vyšívaniu. Stala sa členkou výboru Lipy, pomáhala pri zakladaní zdravotníckych zariadení pre deti, neskôr zastávala post predsedníčky Červeného kríža v Kubíne. Venovala sa pomoci ženám, ktoré jej pomoc potrebovali. „Veď bola známejšia než ktorákoľvek iná, lebo bola ženou svojho muža, slávneho básnika.“ (Juráňová, 2008, s. 173)⁶

Hviezdoslav nikdy neostával doma sám, bez Ilony. Keď sa vybrala na návštevu, nechodieval s ňou, ale keď sa zdržala, vybral sa po ňu a odviezol si ju domov.

Ilona aj keď nemohla mať deti, bola šťastná, starali sa spoločne s manželom o deti brata jej muža, Mikuláša Országha. Keď ju aj trápiли neužitočné myšlienky, ktoré ju veľmi pokúšali, na koho by sa podobali ich deti, keby ich mohli mať, záháňala ich. Prečo jej Hviezdoslav nenapísal báseň, prečo netvoril aj ľúbostnú lyriku? Na to jej profesor z Prahy podal uspokojujivé vysvetlenie. Akoby Hviezdoslav mohol písať ľúbostnú lyriku keď on mal šťastnú lásku. To je zrejmé aj na ich vzájomnej korešpondencii, uverejnenej v Šmatlákovej knihe *Hviezdoslav zblízka*. Je tu zopár oslovení,

ako básnik svoju ženu tituloval: „Milosť-slečno!“, „Drahá priateľko!“, „Lúba priateľko!“, „Duša moja drahá!“, „Starô moje rešeto!“, „Ženuška moja drahá!“ Uvediem aj spôsoby akými sa Hviezdoslav podpisoval: „Pokorný sluha!“, „Váš verný priateľ Pavol“, „Váš úprimný priateľ Pavel O.“, „Tvoj Pavol“, „Tvoj Pán manžel“... (Šmatlák, 1985, s.41- 58)⁷

Po Hviezdoslavovej smrti (v roku 1921) sa starala o jeho pamiatku, mala radosť, že na neho ľudia nezabudli, že si ho uctievali. Pri odhaľovaní busty premýšľala, či mu bude podobná, pekne upravená, s pohľadom upreným do diaľky, s mašličkou pod krkom. Keby sa toho Hviezdoslav dožil, „Konečne by raz a navždy uveril, že je slávny“. (Juráňová, 2008, s. 16)⁸

„Tí, čo ju poznajú, vedia, že prežila svoj život s ním, s najväčším slovenským básnikom.“ (Juráňová, 2008, s. 187)⁹

POUŽITÁ LITERATÚRA

HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*. Bratislava: Tigra, 2004.

JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. Bratislava: Aspekt, 2008..

ŠMATLÁK, Stanislav: *Hviezdoslav zblízka (Výber z listov)*. Bratislava: Tatran, 1985.

POZNÁMKY

1 ŠMATLÁK, Stanislav: *Hviezdoslav zblízka (Výber z listov)*. 1985.

2 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

3 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

4 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

5 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

6 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

7 ŠMATLÁK, Stanislav: *Hviezdoslav zblízka (Výber z listov)*. 1985.

8 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

9 JURÁŇOVÁ, Jana: *Žila som s Hviezdoslavom*. 2008.

Zuzana Handzušová

Divadelné poslanie Mikuláša Dohnányho

Esejistický text divadelného režiséra Rastislava Balleka, z ktorého uverejňujeme dve vybrané časti, je jeho dizertačná práca na VŠMU v Bratislave. Podivuhodnú drámu štúrovca Mikuláša Dohnányho na javisku VŠMU aj inscenovali. Vo svojich originálnych úvahách vychádza aj z výskumnej a editorskej práce Rudolfa Chmela.

R.



„Požiadali ma priatelia moji, aby som urobil nejaké divadlo, pre naše slovenské obecnstvo.“

Na konci 2. svetovej vojny vyšiel z džungle po mnohotýždňovom blúdení osamelý a zúbožený japonský vojak. Keď opísal svoje útrapy Američanom, ktorí ho vzápätí zajali, čudovali sa, ako sa mu podarilo prekonať v hustej nepriepustnej džungli takú vzdialenosť a pritom nezablúdiť. Zachránený vojak im hrdo odpovedal, že zablúdiť ani nemohol, pretože postupoval podľa mapy, ktorú našiel po ceste. Prekvapení Američania ho vyzvali, aby ju ukázal. Bola to stará mapa Londýna...

Na tejto anekdote nás zaráža zrejme to isté, čo prekvapilo v tej chvíli amerických vojakov – ako je možné dosiahnuť vytýčený cieľ a použiť pri tom úplne nesprávne prostriedky. Nazdávame sa, že pointa spočíva v špecifickej psychológii hlavného aktéra anekdoty. Na jednej strane je natoľko súčasťou civilizácie, že považuje za užitočné, či nevyhnutné orientovať sa v neznámom teréne podľa mapy. Na druhej strane však nie je schopný posúdiť, či mapa, ktorú má v rukách skutočne reprezentuje terén, v ktorom sa pohybuje – v tomto ohľade je barbarom, ktorý pre svoje rozhodnutia nepotrebuje racionálne dôvody, ale koná intuitívne.

Vojak mape nerozumie, ale predsa dokáže – riadiac sa práve ňou – dospieť do cieľa, ktorý si vytýčil. Mapa, hoci bola prečítaná úplne nesprávne – ostáva takpovediac funkčná. Vojak neprečítal skutočný obsah mapy podľa ktorej postupoval, a napriek tomu postupoval správne až do cieľa. Možno povedať, že to bola práve jeho smiešna chyba a neznalosť skutočnej povahy vecí, čo mu pomohlo uniknúť istej smrti uprostred džungle. Boli to zároveň jeho útrapami prebudené inštinkty a urputná vôľa prežiť, čo nakoniec premenili jeho omyl v konečný úspech. Čo sa týka mapy, tá paradoxným spôsobom splnila svoj účel práve vďaka tomu, že sa vojak nepokúšal odhaliť jej skutočný obsah. Toto poznanie by mu prinieslo jedine zúfalstvo a už nikdy by nemal toľko síl, aby dosiahol svoj cieľ. Ak by si bol vedomý krutej irónie faktu, že sa pohybuje uprostred džungle podľa mapy vzdialeného, cudzieho mesta, stálo by ho toto poznanie



RASTISLAV

pravdepodobne život. Mapa, ktorá zostáva tajomstvom, alebo nedorozumením, je tu prostriedkom, pomocou ktorého možno nájsť cestu z džungle, ktorá hrozí, že blúdiaceho pohltí navždy.

Táto anekdota podľa nášho názoru objasňuje predmet našej práce, ako aj jej metódu. Pokúšame sa tu pomocou vyjasňovania vlastných východísk, ktoré možno viedli k vzniku absolventského predstavenia objasniť fenomén, ktorému zatiaľ chýba vedecké spracovanie. Materiál, ktorý sme zhromaždili a nazvali divadelným poslaním Mikuláša Dohnányho, sme spracovávali s vedomím cieľa, ktorým bola javisková realizácia – aký iný účel môže mať čosi, čo sa nazýva „divadelným“ poslaním? V zmysle anekdoty sme sa obávali, že prísne vedecký prístup – hoci by viedol k objektívnejšiemu poznaniu, by toto poslanie prekazil.

Naša inscenácia sa pokúšala konfrontovať 150 rokov starý materiál s modernou inscenačnou praxou.

Naša teoretická práca práca je vlastne experimentom, ktorý spočíva v osobnom uvedení, osvojení, vlastne dôslednom zopakovaní postojov kohosi iného. Snažíme sa sami na seba sledovať, čo znamená replikácia postojov a giest, ktoré sme vytušili v zhromaždenom historickom materiáli, z pohľadu kúsenosti čisto súčasnej. Predmetom našej práce je divadelné poslanie Mikuláša Dohnányho. Terminus technicus, ktorý tu zavedieme sa možno bude niekomu zdať na prvý pohľad príliš všeobecný. Naša práca však nechce byť ponorom do autorskej psychológie, ani štruktúrnou, formálnou analýzou literárneho diela vo vedeckom zmysle slova. Chceme sa skôr zaoberať tým tretím, tým, čo sa odohráva medzi autorom a jeho dielom. Tým, čo sa odohráva medzi tradíciou, z ktorej pochádza náš materiál a súčasnosťou, v ktorej sa nachádzame my sami. To, čo sa tu odohráva má podľa nás úzky vzťah k médiu divadla, obsahuje akési divadelné poslanie.

Na počiatku západnej kultúry vzniká mýtus o Orfeovi, ktorý dodnes vzrušuje fantáziu a ctižiadost' umelcov, básnikov, maliarov... Za výlučné postavenie v našej kultúre vďačil umelec možno práve tomuto mýtu, ktorý vytvára predobraz duše zostupujúcej do do podsvetia, až k najkrajnejším hĺbkam ľudského údela aby o tom vydávala svedectvo medzi živými. Je to Orfeus, zostupujúci k podstatám, zažívajúci tie najintenzívnejšie konflikty, prekonávajúci tie najprudšie bolesti a tie premieňa na vznešený spev, ktorý po tom šíri po svete. Moderného človeka však znepokojuje otázka, ktorú kladie Tadeusz Kantor v jednom zo svojich manifestov: Je možný Orfeov návrat?

Súčasnú umenie sa už dlhšie vyrovnáva so stratou viery v posvätnosť umelcovej individuality a umeleckého diela ako takého. Podstatným dôsledkom tohto procesu je strata posvätnej aury umeleckého diela, spochybnenie samotnej inštitúcie umelca – autora majstrovského umeleckého diela. Umelci sa snažia uniknúť z devalvovaného pojmu individuálnej identity. Prehlasujú „Som ktokoľvek!“, alebo „Som nikto!“, alebo na seba prijímajú identitu kohosi iného, popierajú vlastnú jedinečnosť, odmietajú vytvárať nové obrazy a iba replikujú už známe stylistické postupy. Tieto stratégie sú však len paradoxnými pokusmi predsa len zachovať v podmienkach súčasného diskurzu abstraktnú vznešenosť umeleckého diela tým, že ho násilne degradujú na „text“, namies-

to toho, aby sa spoliehali na jeho povýšenie do dnes už sprofanovanej kategórie majstrovských diel.¹

Gesto degradácie teda môže mať pozitívny zmysel. Z tohto faktu vychádzame aj v našej práci.

Osobnosť štúrovského básnika, publicistu a dramatika Mikuláša Dohnányho je dnes pomerne málo známa. Nefiguruje v zozname najvýznamnejších a najdôležitejších postáv slovenskej literárnej tradície a už vôbec sa nespomína medzi tými, ktorých „odkaz je aktuálny aj pre dnešok“ – povedané slovníkom školských čítaniek. Spomína sa skôr ako kuriozita, ako jeden z melancholických podivínov literárneho romantizmu, ktorí sú zaujímaví skôr svojim tragickým životným príbehom, ako svojou literárnou tvorbou. Tento postoj by bol možno oprávnený, keby popri bizarných postavách vyrástli v našich podmienkach skutoční veľikáni vytvárajúci majstrovské diela objektívne porovnateľné s vrcholmi európskej literatúry. V takomto prípade by nemusel byť autor ako Dohnány považovaný za reprezentatívneho – mohol by zostať hoci kuriozitou, ktorú môže oceniť len úzky okruh odborníkov. Z dôvodov, ktoré uvádzame vyššie je pre nás v tejto chvíli takýto autor reprezentatívny, práve preto, že je málo známy.

Osoba Mikuláša Dohnányho vzbudzuje dnes po každej stránke akúsi neistotu. Pokúsili sme sa túto neistotu zdôrazniť tým, že sme jeho osobu a dielo vytrhli z tradičných imanentných pravidiel, v rámci ktorých bývajú skúmané literárnou históriou. V neobvyklej miere sme vzali do úvahy jeho vlastný tragický osud naplnený úzkosťou, pochybnosťami, ktorý vrcholí záhadnou smrťou v mladom veku.

Utrpenie Mikuláša Dohnányho je možno márnou bolesťou človeka, ktorý nebol obdarený dostatočnou energiou a talentom, aby sa mohol stať skutočným géniom. Ostáva nám však etický predpoklad umeleckého konania – Dohnány sa o orfeovský zostup do podsvetia skutočne pokúsil, nedokázal sa však odtiaľ vrátiť naspäť k ľuďom. Jeho posledné slová, ktoré adresoval živým, neboli vznešeným spevom básnika, ale zmätenými výkrikmi šíalenca, pre ktorého už niet návratu. Ak sme vyhlásili, že sa pokúsime napodobniť Dohnányho mentálne a umelecké postoje, znamená to, že smerujeme do rovnakého cieľa?

Odchod z Bratislavy

Naša inscenácia nesie názov drámy štúrovského básnika, dramatika, publicistu Mikuláša Dohnányho. Je však tento titul aj priamou literárnou, dramatickou predlohou našej inscenácie? Mali sme právo nazvať našu inscenáciu podľa Dohnányho drámy? Napriek všetkým podozrivým okolnostiam sa pokúsime dokázať, že áno. Na prvý pohľad je všetko v poriadku. Dráma *Odchod z Bratislavy* bola publikovaná, je všeobecne dostupná, figuruje v knižničných katalógoch, aj na pultoch kníhkupectiev.² Siahli sme teda po nej – vedení predchádzajúcim záujmom o osobu autora. S prekvapením sme však museli konštatovať, že dráma *Odchod z Bratislavy* je takmer úplne nečitateľná. A to nie v prenese-
nom význame (že by bola zlá), ale doslova. Z drámy, ktorá bola uvedená v roku 1846
levočskými študentami pod vedením samotného autora (tématicky pojednávala o ich de-

monštratívnom odchode z bratislavského lýcea) sa zachoval iba fragment, z ktorého knižná publikácia podáva iba faksimile pôvodného nečitateľného rukopisu. Literárne dielo, ktoré sme sa rozhodli inscenovať, pred nás predstupuje vo viac ako paradoxnej podobe – ako nečitateľný text. Náš údiv je o to väčší, že v tejto podobe sa s ním nestretávame kdesi na zadných policiach literárneho archívu, ale v bežnej knižnej distribúcií – teda tam, kde sa výskyt podobného fenoménu nepredpokladá. Skutočnosť, že dramatický text v takejto podobe dostal legitímny verejný charakter je pre nás východiskom.

Stopäťdesiat rokov starý rukopis je nezrozumiteľná správa, ktorej obsah nie sme schopní spoľahlivo identifikovať, zároveň je však legitímnym dielom, drámou, ktorá sa zverejnením ponúka na javiskové spracovanie.

Tento rukopis zostáva pre nás tajomstvom. Nie je to teda hádanka, ktorú sa pokúšame vylúštiť, ale tajomstvo, ku ktorému sa priblížime natoľko, aby sme ho nenarušili. V tomto odhodlaní nás utvrdzuje fakt, že nečitateľný rukopis pohrúžený do svojho tajomstva je verejnou, zverejnenou podobou drámy, ktorú sme sa rozhodli inscenovať. V tejto podobe, v žiadnej inej je pre nás dielom, o ktoré sa uchádzame ako inscenátori. Nečitateľný rukopis je neznámy uväznený hlas, čosi nám hovorí – a my ho nemusíme lúštiť ako text. Môžeme sa rozhodnúť, že mu rozumieme od samého začiatku. Máme na to prinajmenšom rovnaké právo ako vydavateľ, ktorý ho v takomto stave poskytol verejnosti.

Existuje ešte iný, profánny dôvod, prečo rezignovať na lúštenie rukopisu. Je to svedectvo tých, ktorým sa to podarilo. Literárni historici zhodne konštatujú, že Dohnányho dráma *Odchod z Bratislavy* má minimálnu umeleckú hodnotu a jej autor postráda elementárny dramatický talent. Tomuto poznaniu a následnému sklamaniu, ktoré by nám vzalo chuť drámu inscenovať, sme sa chceli ako inscenátori prirodzene vyhnúť. Vylúštením rukopisu, prečítaním textu, by pre nás dráma stratila základnú funkciu – predlohy pre javiskové spracovanie.

Je to opäť paradox – ako dramatický text má pre nás *Odchod z Bratislavy* výhradne cenu archívneho svedectva. Ako nečitateľný rukopis predstavuje tajomstvo v rámci presne určeného a etablovaného literárneho druhu – teda má svojho druhu „umelecké“ kvality. Vyhýbame sa v našej argumentácii prísne estetickým kritériám umeleckého diela, skúmame skôr jeho funkciu ako pomerne dôveryhodného zdroja dôležitých informácií o povahe reality. Umelecké dielo nenapodobňuje skutočnosť, ale je efektívnym prostriedkom jej poznávania³ – znie definícia stará vyše dvetisíc rokov. Ak prijmeme hypotézu, že nečitateľný rukopis drámy má akúsi umeleckú hodnotu, alebo tam existuje aspoň jej predpoklad – môže sa tým vyhnúť prísny odsudkom, alebo zhovievavej irónií na adresu skutočnej podoby Dohnányho diela. Naším cieľom nebolo hodnotiť, ale pokúsiť sa preložiť tento zaujímavý fenomén do reči javiska.

Pri teoretickom skúmaní však môžeme svoje intuitívne východiská podložené svedectvom literárnej histórie preskúmať podrobnejšie.

Postačí krátky citát z dochovaného fragmentu drámy *Odchod z Bratislavy*, aby sme si vytvorili obraz o charaktere textu:

„Národ náš žjda obeť a posvećenosť, vernosť a stálosť. Preto zadržme sa v cnosťach týchto ako opravdiví jeho sinovja. Teraz je pekná príležitosť vydať svedectvo o tom, preto máme sa obetovať a posveťiť rodu nášmu a hviezda života slovenskeho sa zaligoce na sklepení sveta širokceho ľudstva a národou. (...) Sinovja moji, udrela hodina nášho posveťeňa sa, teraz sa obetujťe a obeť vaša bude plameň na Tatrách k ňebu sa vi-vinujúci.“

Nebudeme tento text skúmať z hľadiska teórie drámy, lebo ide len o archívne svedectvo, ktoré nemáme v úmysle inscenovať. Pre historika je to možno cenné svedectvo o dobe, pre nás je však takýto text pre svoju nespornú melodramatickú navitú bezcenný.

V našej práci skúmame fenomén, ktorý sme nazvali divadelným poslaním Mikuláša Dohnányho. Jeho prvou charakteristikou je špecifické postavenie autora vo vzťahu k jeho dielu. Už prvý krok v našej argumentácii spochybnil skutočnú funkciu autora – jeho dielo sme ako potenciálni inscenátori prijali v podobe, ktorú mu určil vydavateľ. Autor sám by s touto podobou zaručene nesúhlasil. Pre nás je však autentická podoba dramatikovho autorského zámeru neprijateľná s ohľadom na náš inscenátorský zámer. V tejto dvojnásobnej negácii sa osoba autora vytráca. Čo teda znamená tá sentimentalita a melodramatickosť, ktorá nás odrádza od toho, aby sme prijali autentickú podobu autorského zámeru a uprednostnili jeho publikovanú verziu? Sentimentalita je mentálny stav, ktorý sa uplatní najmä tam, kde sa akokoľvek narušil kontakt človeka so svetom, vo svete, ktorý sa mu odcudzil, alebo odcudzuje. Tam sú priaznivé podmienky pre introverziu a stratu druhých. Tento text teda môžeme považovať za vysvedčenie o mentálnom postoji autora. Ak sme však boli nútení jeho funkciu spochybniť, je potrebné skôr hovoriť o akomsi mentálnom postoji textu, ktorým sa pre nás stáva nepoužiteľný pre inscenovanie. Tu sa nám odhaľuje pozitívny zmysel skutočnosti, že verejnou podobou tejto drámy a našou bezprostrednou dramatickou predlohou je nečitateľný rukopis. Sentimentalita textu a jeho nečitateľná zverejnená podoba sú symetricky pôsobiace fakty. Je to dvojnásobné popretie niečoho, čo vlastne nikdy nejestvovalo – akéhosi hypotetického majstrovského diela s ktorým by sme mohli realizovať vlastné inscenátorské ambície.

Existuje akési dielo, dráma *Odchod z Bratislavy*. Existuje paradoxne v dvoch podobách, z ktorých ani jedna nemôže byť tradične chápanou predlohou na inscenovanie. Existuje ako nečitateľný rukopis a v takej forme bola zverejnená. A existuje jej prepis, zrozumiteľný dramatický text, ktorý je známy len niekoľkým odborníkom a zrejme si nezaslúhuje, aby sa v tejto podobe dostala na verejnosť. Dielo, ktoré nám bolo v skutočnosti predlohou však nie je ani rukopis ako taký, ani dramatický text, ktorý je v ňom ukrytý. Tým dielom je čosi vymedzené na jednej strane tajomstvom rukopisu a na druhej rozsudkom o nízkych kvalitách textu. Sú to definície, ktoré platia zároveň a pomenávajú tak čosi tretie, čo zostáva abstrakciou. Našou predlohou je práve to zdvojenie, opakovanie významovo identického gesta. Autor v tomto prípade nie je tým suverénom, ktorý by svojmu výtvoru vnucoval vlastnú vôľu. Sám zaniká v procesoch, ktoré vonkoncom vedome neriadí.

Zverejnenie nečitateľného rukopisu nebolo autorovým zámerom. Musíme oceniť fakt, že vydavateľ poskytol verejnosti text drámy v stave, kedy ešte možno predpokladať, že ide o cenné umelecké dielo (predpoklad nám stačí, nepotrebujeme istotu). Pre inscenátorov je tento predpoklad mimoriadne cenný.

Tak isto nemohlo byť autorovým úmyslom ani napísať drámu, ktorej umelecká úroveň by bola nízka. Ak budeme skúmať späťne a pomyselne necháme rukopis cúvať naspäť, stiahneme ho z obehu a vrátime autorovým zámerom a schopnostiam, o diele samotnom sa veľa nedozvieme. Zistíme len, že dramatický talent autora bol chabý, hoci snaha bola úprimná. Sentimentalitou sú ohrozené najmä oblasti a témy, v ktorých sa človek môže prejavíť najhlbšie.

Nepátrajme po skutočnom pôvodcovi diela, neskúmajme otázku autora a autorstva. Autor, ako pôvodca umeleckého diela bol dôkladne umlčaný – tým, že sám nedokázal vytvoriť skutočnú hodnotu, umlčalo ho čosi v ňom samom. Zvnútornené násilie, ktoré znemožňuje Dohnánymu, aby sa jeho právo na sebvýjadrenie zhodnocovalo v kráse a pravde umeleckého diela umlčí dielo ešte skôr, ako mohlo vôbec začať existovať. Zverejnenie nečitateľného rukopisu znamená umlčať text. Ale znamená to upozorniť na dielo, resp. označiť miesto jeho neuskutočnenej prítomnosti, ustanoviť účinný predpoklad čohosi, čo vlastne nikdy reálne nejestvovalo – majstrovského umeleckého diela. Autorov text tento predpoklad vylučuje, pretože najnápadnejšie na ňom je jeho nízka umelecká úroveň. Zvnútornené gesto umlčania je hlbokou tragédiou autora. Proces, ktorým sa umlčuje autorov výtvor je zároveň jeho vykúpením. Tým, že sa tento výtvor odoberá z kompetencie autora, ponúka sa navonok ako svojské umelecké dielo. Významovo rovnaké gesto sa v opakovaní premieňa v svoj opak. Predmetom nášho skúmania nie je pôvod, ani formálna štruktúra umeleckého diela, ale okolnosti jeho degradácie. Táto udalosť má dve funkcie:

– umlčuje umelecké dielo v samotnom autorovi, činí ho nemožným, výsledkom je text, ktorý postráda umelecké kvality.

– umlčuje dramatický text, degraduje ho na nečitateľný rukopis, ale zároveň ho tým ustanovuje ako tajomstvo.

Toto gesto je na prvý pohľad negatívne, lebo deštruuje dielo. Namiesto neho zakladá len akýsi jeho predpoklad – čo je pre nás ako inscenátorov cennejšie ako poznanie, že sa vo svojom predpoklade mylíme.

Dvojnásobné popretie nám neexistenciu majstrovského umeleckého diela do veľkej miery kompenzuje. Je to idea psychoanalýzy – potlačené zostáva latentne prítomné, v zmysle absentujúcej prítomnosti.

Slovo o dramate slovanskom

Predpoklad, že Mikuláš Dohnány má akési divadelné poslanie potvrdzuje aj fakt, že nebol len dramatikom, ale aj divadelným teoretikom. Prednáška *Slovo o dramate slovanskom*, ktorú predniesol 12. marca 1843 je zrejme prvý takto normatívne a samostatne vyslovený teoretický príspevok k problematike drámy a koncepcie slovenského divadla vôbec. Skúsme zároveň jeho argumenty aplikovať na spôsob, ktorým sme narábali s jeho drámou *Odchod z Bratislavy*.

„Požiadali ma priatelia moji, aby som urobil nejaké divadlo, pre naše slovenské občestvo. Začal som teda rozmýšľať, čo a aká by mohla byť dráma slovenská, alebo naspol slovenská. Potrebné je najprv povedať, kedy dostáva národ velebné drámy a pre-

čo Slováka a Slovan, ak do malicherného nasledovania upadnúť nechce, spôsob písania a formu drám predošlých svetov, gréckeho a germánskeho, prijať a nastúpiť nemôže. Čo je dráma? Dráma je predstavenie činov, mravov a života dajedného národa. Z toho nasleduje, že drámy len vtedy dostane národ, keď sa už začal na poli dejín pohybovať a život ukazovať. Keď sa najprv oslávi národ navonok, na širokom, ďalekom divadle sveta a hrá svoju svetohistorickú úlohu, tak potom si prinesie túto slávu do malej siene, teší sa a zabáva sa činoch a výjavoch slávných a hrdinských svojho života. Keď je v kvete národ, vtedy uchytia tento kvet umelci a podajú ho storočiam a ľudstvu. Slováka sa pri skladaní svojich drám nemôže spravovať podľa starého spôsobu. Páčili by sa síce a páčia sa tie krásne postavy plastické v drámach gréckych Slovanom, radi oni počúvajú skromné a výrazuplné, láskavé a dôrazné, zápalu plné a hrdinské, trúchlivé – bez náruživosti a rozorvanosti reči tiché a pokojné, zádumčivé a veselé slová a výrazy, ktoré sú dušou gréckych drám: ale pre ten osud... Osud ten – Kristus, syn boží – zhodil z trónu pánovitostí a odkázal človeka na seba! A my sme už ďaleko v kresťanstve...

Nazrime teraz do drám germánskeho sveta a tu zhrozí sa a zľakne duša opravdivo slovanská. Zhrozí sa nad nimi, lebo sú to vskutku výtvory ducha rozorvaného a roztrhaného. Subjektu je ponechaná najväčšia svojvôľa! Nevinnosť a cnosť tu nedôjde svojej odplaty, ale padá v obeť nešťachetnosti a bezbožnosti. Netreba ich veľmi opisovať, veď sú známe. Čítajte Leara, Hamleta alebo Othella a uvidíte to: zhrozí a zatrasie sa duša vaša vo vnútornostiach svojich slovanských. Tie strašné samohovory, tie fanatické výrazy, to nesmierne vzbúrenie, trhanie, kmásanie, hrozby a vyhrážanie sa, preklínanie a zatracovanie, to je dačo hrozného, nevypovedaného. Vnútornosti Slovana sa vzbúria, ako sa vzbúri jazero. Tieto sa u nás na žiaden spôsob ujať, rozšíriť a udomáčniť nemôžu.

Umelec slovenský má podľa môjho mienenia tri polia, na ktoré sa môže obrátiť. Nech zaletí letom svojho ducha do krajov dávnej minulosti slovanskej, nech pohrúži sa do časov Svätoplukových a iných hrdinov slovanských. Druhé pole – prítomnosť Slovákov, te-rajší ich život. Ohľad by sa tu musel vziať na ich domácnosť, zvyky, mravy, vychovávanie atď. Pekne by sem pristali aj bačovia, mládenci a dievky slovenské. Tretie pole – je pole povestí a rozprávok. Zabávali by iste obecnosť tie naše rozmanité obrazy a výtvory nášho ľudu v jeho povestiach, zabávali by ho tie zakliate panny a ich osloboditeľia, hĺkali by diváci, keby videli šarkany oheň sypať, v povetří lietať ježibaby a tátoše... Celé divadlo by sa tu premenilo na blesk a menistvosť, skvostnosť a okrasu.

*Ale ja som len slovo chcel povedať o dramate slovanskom a preto tu končím.*⁵

Odcitovali sme Dohnányho prednášku v skrátenej podobe, v akej odznela ako súčasť predstavenia. Na javisku sme sa zamerali na emocionálne a herecké predpoklady textu prednášky, skúmali sme jeho kvalitu ako monológu, jeho situačné predpoklady a možnosti interpretačného posunu. Tu sa môžeme zamyslieť nad samotným jej obsahom. Zoltán Rampák konštatuje, že v Dohnányho prednáške sa nachádza „zložka, ktorá v prednáškach jeho vrstovníkov v tom čase nevyskytuje, je to poukaz na súvis dramatickej literatúry s aktuálnymi potrebami slovenského divadla.“⁶

Toto hodnotenie však vzápätí Rampák znehodnocuje konštatujúc, že Dohnányho postrehu o hikaní divákov „chýba akýkoľvek súvis s vtedajším stavom slovenského divad-

la, s jeho umeleckým a morálnym zacielením a celkovým sociálnym kontextom.“⁷ Čiže na jednej strane je to Dohnányho ojedinelá snaha sledovať súvislosť drámy, divadla a ich spoločenských predpokladov a na druhej strane absolútna neschopnosť tieto súvislosti reálne posudzovať. Opäť je v tom čosi príznačné.

Oveľa priamočiarejšie sa vyjadril Albert Pražák a podľa nás explicitne pomenoval skutočnosť, ktorú Rampák iba nesmelo naznačuje tým, že konštatuje Dohnányho paradoxnú tendenciu znehodnocovať vlastné originálne východiská.

Pražák tvrdí, že Dohnány vo svojej prednáške slovenskú drámu skôr obmedzuje ako vymedzuje. Obmedzenie dramatickej invencie, dramatická v jeho najvlastnejšom zmysle – to je Dohnányho požiadavka striktnej kresťanskej morálky, diktát tématiky slovenských povestí, naivná predstava o scénickej technike, ktorá svedčí aj o neznalosti základov dramatickej stavby. Z Dohnányho prednášky skutočne vyplýva, ako keby mali byť budúcnosťou slovenskej drámy farbisté feérie s lietajúcimi ježibabami v kombinácii s moralizátorskými floskulami o víťazstve dobra nad zlom. A je skutočnosťou, že táto predstava sa na dlhý čas naozaj udržala. Pražákov výsledok je jednoznačný – Dohnány v snahe udeliť jej prvotný impulz, slovenskú drámu zabrzdil. Namiesto negativity tohto hodnotenia si však všimnime jeho paradoxnosť navýsosť dramatickú: „... *Tato brzda byla na jeho představě slovenského dramatického typu vlastně to nejslovenštější*“.⁸ Tento paradox nás priamo navádza odhaliť pravý zmysel prednášky priamo na javisku, nie za pracovným stolom. Prednáška je monológom, ktorý charakterizuje určitý mentálny postoj, odhaľuje vypätý duševný stav, ktorý je možno spôsobený práve efektom „brzdy“ o ktorej hovorí Pražák. Táto myseľ je čímsi blokovaná, tento hlas, je čímsi umlčovaný, vôľa čímsi brzdená. To je v skutočnosti špecifický dramatický typ, to je svojho druhu divadelné poslanie. Dohnányho prednáška poňatá ako monológ, ako propozícia hercovi pôsobí presne v zmysle našich úvah o jeho dráme *Odchod z Bratislavy*. Opäť odhaľujeme gesto degradácie, umlčania, zabrzdenia, ako konštitutívne gesto špecifického divadelného posolania.

Vráťme sa však k čisto teoretickým aspektom prednášky. Dohnány píše: „Čo je dráma? Dráma je predstavenie činov, mravov a života dajedného národa. Z toho nasleduje, že národ len vtedy dostáva velebné drámy, keď sa už začal na poli dejín pohybovať a život ukazovať...“ Definícia je to iste neúplná. Skúmajme však ďalej, aké dôsledky nám z nej vyplývajú, ak si ju stanovíme ako základné východisko a jediné kritérium hodnotenia, ako sa podarilo naplniť definíciu samotnému jej autorovi v jeho vlastnej dráme *Odchod z Bratislavy*.

Ak teda vyjdeme len z Dohnányho vlastnej definície drámy zoči-voči rukopisu, ktorý by ju mal obsahovať, môžeme smelo tvrdiť, že napriek netradičnej podobe máme pred sebou podivuhodné zobrazenie akýchsi neznámych „činov, mravov a života...“ Môžeme teda podstatu a podobu oných činov a mravov, ktoré sa tu zobrazujú uhádnuť zo spôsobu akým sa zobrazujú. Ak opäť použijeme Dohnányho definíciu a vynecháme všetky ostatné okolnosti, musíme konštatovať, že spôsob zobrazenia je adekvátny predmetu zobrazenia.

Definícia mlčí o estetických predpokladoch drámy. Stanovuje však akúsi ideálnu rovnováhu medzi umeleckým obrazom a predmetom zobrazenia:

1. Predpokladom a základnou podmienkou existencie drámy je pohyb na poli dejín

2. Obsahom drámy a jej funkciou je predstavenie „činov, mravov a života...“ – teda práve tohto pohybu.

Prijmeme teda ako záväznú súvislosť drámy a dejín a vynechajme celkom tradičné estetické kategórie, aby sme mohli Dohnányho drámu posudzovať pomocou jeho vlastnej definície a skonštruovať tak súvislý model jeho divadelného poslania. Ak on sám nazýva svoje dielo drámou a tú následne sám definuje vo vzťahu k dejinám, nebudeme túto súvislosť spochybňovať poukazom na to, koľko skutočných predpokladov v nej absentuje. Vo svojej definícii napríklad necharakterizuje bližšie funkciu básnika, dramatika, autora, tvorivého subjektu, ktorý by mal vzťah medzi drámou a skutočnosťou priamo zprostredkovať. Dohnány zdôrazňuje skôr objektívne predpoklady vzniku drámy – znamená to, že zvládnutie drámy, ako určitej formy výpovede nie je plne v kompetencii toho, kto píše, ale že sám je skôr rukojemníkom objektívnych historických, spoločenských – skrátka mimoosobných predpokladov. Tieto takmer vôbec nesúvisia s autorom ani s jeho talentom, ani s estetickou zručnosťou jeho výtvoru. Dohnány vo svojej definícii v našich očiach legitimizuje svoju drámu ako autentický autorský zámer, aj jeho zverejnenú podobu.

V prípade, že aplikujeme inú definíciu, prísnejšiu, komplexnejšiu, nemôžeme v skutočnosti *Odchod z Bratislavy* za skutočnú drámu považovať:

„(Dráma)... jej rozkvet u nejakého národa závisí... hlavne od toho, že v skutočnom živote básnikov krajánov možno už často a v hojnej miere vidieť primerané duševné pochody. A to je možné iba vtedy, keď národ dosiahol už určitý stupeň vo svojom vývine, keď už si ľudia navykli seba samých a iných prenikavo pozorovať tesne pred nejakým činom, keď už si reč vytvorila vysoký stupeň ohybnosti a obratnej dialektiky, keď jednotlivca už nezviera epické puto starých tradícií a vonkajšieho násillia, tradičné formulky a ľudové obyčaje, ale je schopný formulovať si slobodne život z protikladov rozličných záujmov a mnohých vzdelanostných činiteľov.“⁹

Aj podľa definície Thomasa Freytaga však vznik drámy nezávisí od samotného básnika, ale v prvom rade od jeho „krajánov“, od vlastností reči, ktorou sa dorozumievajú. Takže sme nakoniec akceptovali podivuhodnú skutočnosť, že dráma *Odchod z Bratislavy* má podobu publikovaného dramatického textu, ktorý sa však nedá prečítať. Medzi umelcovým zámerom a publikovanou podobou jeho diela teda stojí čosi, čo významne problematizuje úlohu autora. Pišúci subjekt rozpúšťa svoje individuálne vlastnosti v pravidlách, ktoré mu určuje diskurz. Týmto sa jeho reči udeľuje verejný charakter, stáva sa dielom a on sám je titulovaný ako autor. Ako sa však vyrovnáť s faktom, že gesto, ktorým sa Dohnányho reč stáva verejnou, je zároveň gestom, ktorým sa umlčuje, degraduje na nanezrozumiteľný šum? Ako to, že degradujúce gesto umlčania má pre nás pozitívny zmysel? Ak toto gesto prijímame so všetkými jeho konzekvenciami, teda aj s faktom, že zverejnený text je nečitateľný, aký má zmysel pojem dielo? Väčšina Dohnányho textov však štatút diela má, a on sám je autorom – akokoľvek „málo známym“.

Mikuláš Dohnány

Narodil sa 28. novembra 1824 v Dolných Držkovciach. V tom čase boli jeho rodičia len schudobnelými potomkami bohatej zemianskej rodiny, ktorá k nám prišla z Nemecka počas náboženských vojen. Základy vzdelania dostal Dohnány od otca, pokračoval štúdiami v Rábe a na jeseň 1840 prichádza do Bratislavy práve vo chvíli, kedy sa po dvojročnom štúdiu v Nemecku na Katedru reči a literatúry československej vracia Ľudovít Štúr. Jeho vplyv na dobovú mládež bol už v tom čase legendárny. Národný život sa začal pomerne sľubne rozvíjať a bratislavský Ústav reči a literatúry československej bol na začiatku 40. rokov „... vyšším učilištom spisovného jazyka, československej literatúry a literatúr slovanských, a to v takých rozmeroch čo sa týka všestrannosti slovanského štúdia, ako u žiadneho slovanského národa. Ústav sa stáva súčasne praktickou školou rečníctva, poézie, filozofie vlastnej i filozofie dejín, politiky, histórie, národopisu, pedagogiky i telovýchovy, ľudovýchovy, organizovania národného spolkového života, takže v jadre začína v bratislavskom Ústave vyrastať akoby naraz organický život národný.“¹⁰

Mladý Dohnány sa teda ocitá v mimoriadne priaznivom prostredí. Jeho kolegami boli v tom čase Sládkovič, Janko Kráľ, Kalinčiak, Daxner, Štefanovič atď. Sám sa učí veľmi horlivo anglicky a francúzsky, zdokonaľuje sa v gréčtine, latinčine, nemčine, poctivo študuje všetky slovanské jazyky, píše, číta, prekladá, reční.

Idylické obdobie na bratislavskom Ústave však trvá len krátko. Na konci roku 1843 pozbavujú Štúra suplentúry a tým profesorskej kariery vôbec. Študenti sa rozdelili na dva tábory: radikálny, ktorý sa rozhodol demonštratívne opustiť bratislavské lýceum (medzi nimi i Dohnány) a umiernený, ktorý chcel zostať v Bratislave. Nakoniec 22 horlivcov predsa odchádza a 13 z nich aj skutočne dorazí do Levoče. Túto udalosť neskôr Dohnány zobrazí práve vo svojej dráme *Odchod z Bratislavy*. V Levoči pokračuje v aktívnej literárnej a politickej činnosti. V merôsmom roku sa aktívne zúčastňuje Povstania. Z týchto čias pochádza aj jeho jediná dochovaná fotografia. Neskôr pracuje krátko v Hurbanových Pohľadoch. Bieda, útrapy a chorobná citlivosť v ňom vystupňujú akúsi záhadnú chorobu, 22. mája 1852 stráca nad sebou kontrolu, rozpráva z cesty, zúri, upadá do bezvedomia. Zomiera 2. júna 1852.

Už svojimi súčasníkmi bol považovaný za talentovaného básnika, ktorému len náhla smrť znemožnila svoj talent rozvinúť. Obsiahlejší výber z jeho básnickej tvorby však vychádza až na konci šesťdesiatych rokov nášho storočia pod spoločným názvom „*Dumy*“ Jeho druhé dráma – „*Podmanínovci*“ sa nepovažuje za mimoriadne vydarenú. Okrem toho je autorom viacerých publicistických a polemických článkov, práce „*História slovenského povstania*“, v ktorej podáva vlastný pohľad na udalosti okolo dobrovoľníckych výprav.



„Ach – ja samučkí – a večerňje zori.“

*Kdo že počúva mojej pjesni nuotu
Ach – ja samučkí – a večerňje zori
V túžbach bolestných a v krvavom potu.*

Dohnányho pocit izolácie a neschopnosť pretaviť svoje myšlienky do slov spolu súvisia. Samota, ktorú cíti je „pustá“ i „ňemá“ zároveň.

Jeho možno geniálnym východiskom je práve to, že v úsilí obnoviť vlastnú reč, predsa len vložiť do jazyka svoje intímne prežitky, rezignoval na spoločenskú funkciu reči aby ju obnovil výhradne v spojení s vlastným ľudským osudom. Rezignuje tým aj na vlastný štatút básnika- autora a jeho spoločenskopolitickú funkciu. Ostáva so svojou rečou „samučkí“. Ku koncu života sa odkláňa „oficiálnej“ tvorby k čisto súkromnému písaniu – začína písať denník.

Denník

*„Človek píše o sebe vtedy, keď je pred smrťou, alebo ak vykoná v živote veľké veci...
Ale človek môže o sebe písať aj vtedy, ak mal vykonať veľkú vec a nevykonal ju.“
(A. Bednár: Sklený vrch)*

Denník poznáme z Dohnányho písomnej pozostalosti. Na rozdiel od drámy *Odchod z Bratislavy* bol publikovaný v čitateľnej podobe, vybavený poznámkami a dokumentáciou.¹¹ Je to krajný pól Dohnányho tvorby. Znamená rezignáciu na estetickú stránku písania.

Je to autorova pozostalosť. Možno o to viac, že text nikdy na zverejnenie určený nebol. Už sme spomínali, že dielom je pre nás zverejnená podoba autorského zámeru. Ak chce byť píšúci subjekt autorom, musí do svojho zámeru zahrnúť moment zverejnenia. Je to pre nás kľúčová charakteristika diela – apriórna otvorenosť, predpoklad, že text je od istého momentu – vždy však ešte v procese písania – určený na zverejnenie. Zverejnenie teda nechápeme iba ako akt odovzdania rukopisu do tlače. Tento moment sa podieľa už na zámeroch, s ktorými píšúci subjekt pristupuje k čistému papieru. Buď od samého začiatku, alebo kdesi v priebehu písania. V prípade Dohnányho denníka tento zámer úplne absentuje. Tým, že budúce zverejnenie nepatrí medzi strategické zámery pisateľa, možno denník uchrániť pred súdom o jeho umeleckých kvalitách – podobne ako pri rukopise – a nedegradovať ho pritom na archívne svedectvo. Dohnány v tomto prípade ani sám nenazýva svoj text dielom, ani seba nepovažuje za autora, hoci vo všetkom, čo do tej chvíle napísal, sa o tento štatút usilovne uchádzal. Skúšal byť básnikom, kritikom, dramatikom...a jeho diela podliehajú všeobecne uznaným kritériám – v ktorých často, možno nespravodlivo, prepadajú. Ak je pre nás kľúčovým momentom, ktorý rozhoduje o štatúte a podobe diela moment jeho zverejnenia, sú to práve kritériá jeho verejného hodnotenia, ktoré vstupujú do autorovho zámeru od chvíle, kedy začína myslieť na zverejnenie svojho textu. Text je objektom hodnotenia, posudzovania podľa určitých kritérií, ktoré sú v danej dobe iné pri publicistike, iné v poézii. Stáva sa tak ešte skôr, ako sa skutočne zverejní. To sám autor ich podvedome vkladá do svojho najosobnejšieho zámeru.

Vo väčšine prípadov je úmysel autora kompaktilný s kritériami, podľa ktorých bude jeho výtvor hodnotený – vtedy sú jeho texty poéziou, publicistikou atď. Kritériá hodnotenia sú v autorových plánoch zahrnuté, navzájom si odporujú iba minimálne. Aké spoločenské kritériá prináležia čisto súkromnému písaniu, aký prívlastok patrí píšúcemu?

Ak autor nemá v úmysle svoj text zverejniť, robí to zrejme preto, aby ho vyňal z kritérií možného hodnotenia – a to nie len aby chránil svoj výtvor pred nepochopením a posmechom verejnosti, ale hlavne preto, aby všeobecné očakávania, obecné predstavy o písaní, literatúre atď. nezahrnul do procesu písania, aby sa vyhol svojmu vlastnému vnútornému naprogramovaniu na istú autorskú funkciu, zviazanú s požiadavkami doby. Vyhyba sa tým funkcií, ktorá je od neho všeobecne očakávaná. Rezignuje na spoločenskú funkciu svojho písania, svojej reči, svojho spevu – prestáva byť autorom, aby mohol zostať umelcom.

Na začiatku rozhodnutia pre denníkovú formu písania možno stojí otázka, či stojí za to otročiť pozitívnym hodnotám spoločnosti, ktorým je nemožné úplne veriť, alebo byť slobodný v negácii, ktorá vedie k sebazničeniu. Túto otázku si Dohnány nemusel klásť vedome – jeho denník je však už ako forma v rozpore s dobovým chápaním spoločenskej úlohy umelca.

Kolektívna skúsenosť je predpokladom drámy aj akéhokoľvek spoločného zdieľania hodnôt – to je však podmienka, ktorá, ako vieme, nebola pre Dohnányho splnená a nie je plne v autorovej kompetencii. Tento rozpor teda nemôže prekonať vlastnou vôľou. Dramatik nie je len zviazaný istým udalostiam okolo seba, ich aktérom a svedkom, ale on sám musí byť zároveň objektom ich záväzkov. Jeho „krajania“ sú prostredníkmi, ručiteľmi jeho autorstva a jeho diela. Ak sa vytvorí táto živá vzájomnosť udalostí a obsahov, ktoré sú do nich vkladané, aktérov a svedkov, autora, diela a prostredníkov – vytvoria sa pravidlá, ktoré píšuci subjekt nevníma len ako prekážku, ktorá obmedzuje jeho slobodu, ale ako výzvu, ktorej sa nemusí brániť pochybnosťami. Naopak, nasleduje ju a s dôverou rozpúšťa svoje individuálne vlastnosti v pravidlách, ktoré sú mu ukladané.

Denník je opakom drámy, je jej negatívom. Dráma je žánrom živej spolupatričnosti, jasných spoločných cieľov, vôle zreteľne pomenúvať prekážky a pripravovať spoločné činy. Dráma je obrazom kolektívnej skúsenosti. Čo však vtedy, ak „básnikovi krajania“ a ich „reč“ nedosiahli úroveň, ktorá je podľa definície Thomasa Freytaga predpokladom vzniku drámy? Denník je protest proti neskutočnosti, je žánrom osamelého hlasu vytrhnutého zo živej reči. Denník je osamelý boj proti zvnútornenému naprogramovaniu. Nie je žánrom prekonávania viditeľných prekážok, je to skôr pohyb v zamorenom území. Denník nie je oslovením, je to samomluva pred neznámym svedkom. Denník je opakovaním, zdvojením východísk namiesto márnej snahy dosiahnuť cieľ. Denník je v istej situácii nutnosťou. Je to stratégia na prekonanie formálnych a obsahových stereotypov dobového písania, ktoré zbavujú autora možnosti slobodne formulovať svoj postoj, artikulovať osobnú situáciu mimo diktát politických alebo estetických očakávaní väčšiny. Denník je negatívnym obrazom drámy.

Denník je stratégia založená na predpoklade, ktorý ostáva zamĺčaný. Dohnányho predpokladom je, že dohodnuté a etablované literárne a štylistické postupy nebudú reš-

pektovať vypäto osobný charakter jeho výpovede, ale ju automaticky zaženú do spoločného košiara, pod úroveň, ktorú si sám pre seba stanovuje. Náhradou za nemožnosť ukotvenia v pravidlách vlastných verejnej básnickej produkcii je práve denník – zdvojovanie, nekonečné opakovanie bezcieľnej výpovede. Autorova výpoveď nevstupuje medzi pravidlá, nenapĺňa ich, nesmeruje k nim – pohybuje sa do kruhu, opakuje sa, a tým ich výhradne sama pre seba vytvára.

Denník je výpoveď, ktorá vo chvíli, keď by mala predstúpiť pred čitateľa zmení smer. Stane sa to vo chvíli, kedy si pisateľ uvedomuje, že to, čo píše, si nemôže v danej chvíli robiť nárok na spoločenskú funkciu, na zverejnenie.

Čitateľ denníka je svedkom aktu výpovede bez toho, aby sa dozvedel čosi o jej poslanstve, o jej zmysle v kontexte iných výpovedí. Vieme, že ktosi hovoril, ale nevieme presne čo.

Máme východiská, ale nemáme cieľ, nerozoznávame žiaden zámer, žiadnu tendenciu, ktorá by nám označovala adresáta výpovede, nič, čo by spájalo autora s čitateľom na báze čohosi tretieho: tradície, diskurzu, akejsi predbežnej dohody o spoločnom zdieľaní zmyslu. Autor píše, vlastne aj „publikuje“ výhradne na „svojej polovici“, bez svedkov, bez prostredníkov. Nemusi sa starať o to, nakoľko môže zverejnenie textu narušiť jeho pôvodný zámer. Vo svojom zámere nemusí zohľadňovať ani úroveň čitateľa, ani požiadavky redaktora, alebo svojej doby. Denník si nenárokujú, teda nie je ani predmetom hodnotenia z hľadiska umeleckej kvality alebo politickej angažovanosti.

Denník však nie je boj proti inštitúciám redaktora, či cenzora. Inštitúcia, čím je mocnejšia, tým viac pomáha vznikáť svojim odporcom, svojim alternatívam, ktoré nakoniec spôsobia jej pád. Denník je oveľa subtilnejšou a teda nebezpečnejšou stratégiou. Voči zvnútornenej cenzúre je možnosť odporu a protestu výrazne zťažovaná. Prinajmenšom nie je jasná poloha a sila toho, čo cenzuruje.

Denník je nutnosťou, nie prepychom, alebo pýchou. Je však protestom proti tradíciám studenej didaktičnosti, povrchného lyrizovania. Nie je to protest proti spôsobu, akým redaktor selektuje zaslané rukopisy. Nie je to len on, kto stráži čistotu a vhodnosť istých myšlienok a ostatné potláča, nie len on stráži tradíciu. Denník je skôr boj proti zvnútornenej kontrole, ktorou sám autor postihuje svoje myšlienky, aby tak vyhovel tradíciám, alebo dobrému vkusu, či politickej tendencii.

Rozhodnutie pre denník je pre spisovateľa krajným rozhodnutím, nasleduje už len rozhodnutie nepísať. Denník je bojom, ale je zároveň sympatický svojou skromnosťou – protestuje, ale nečiní si nárok, bojuje, ale nehladá pre seba uznanie, ani sa nezaštituje abstraktnými hodnotami. Denník je presmerovaním reči, ktorá sa tu neobracia sa na čitateľa, ale sa oblúkom vracia do miesta odkiaľ vyšla. Namiesto rádu diskurzu, namiesto zvnútornených stereotypov autorskej subjektívizácie je denník obsesívnym opakovaním z ktorého sa rodí dynamika, rytmus. Namiesto bezcennej a zbytočnej agresie, ako zúfalého pokusu o komunikáciu, je tu zdvojovanie východísk písania, ako istá forma expresivity. Autor publikuje na vlastnej polovici a teda sa nestará o spôsoby distribúcie svojho textu v tradíciách, alebo dobovom literárnom kontexte. Kruh, ktorý jeho výpoveď opi-

suje, aby sa vrátila k svojim východiskám, vytvára pole v ktorom sa vytvárajú voči diskurzu značne autonómne pravidlá a významy, ktoré netrpia do takej miery zdedenými či módnymi stereotypmi.

Zdráhame sa nazvať formu, ktorá týmto vzniká abstraktnou – sledujeme však rovnaký efekt: „Ak prihliadneme k tomu, že abstraktná umelecká forma musí mať akýsi význam – dokonca nejakú významnosť – sama o sebe, bez akéhokoľvek vzťahu k čomukoľvek, musíme uznať, že pre umelca je neľahké dosiahnuť účinnú formu mimo jej diskurzívnosť. Ak je teda umenie vždy abstraktné, je potom vždy organické, t.j. musí obsahovať tie rysy životnej sebestačnosti, ktoré majú prírodné organizmy, vždy vysoko diferencované a pritom nedeliteľné.“¹²

Denník je forma, v ktorej píšúci subjekt útočí proti vlastným osobnostným východiskám, nárokom, proti samotným motívom svojej literárnej tvorby, svojho autorstva. Vedie boj, v ktorom sa jeho protivník stal súčasťou jeho samotného. Reč akokeby ani neopúšťala bytosť, ktorá hovorí.

Z hľadiska autora ide o situáciu, kedy nemá dostatok podmienok na to, aby sa akákoľvek jeho činnosť vyvolaná najvnutornejšou potrebou stala zároveň efektívnou spoločenskou praxou.

Materiál, ktorý nám Dohnány zanechal, nám umožňuje predpokladať, že v prekonaní tejto situácie spočíva isté divadelné poslanie,

Dráma mlčí a z denníka sa nám ohláša človek, ktorý už nechce, nemôže byť autorom. Čo je potom dielo?

Špecifikom denníka je že sa nezaraďuje do kontextu iných textov, ale sa „deje“ sám za seba, spolu so svojim autorom – má výhradne vlastné pravidlá, ktoré sú jedinečné a nemožno ich vedecky dôsledne skúmať, lebo nie je možné oddeliť chorobopis autora od tajomnej štruktúry textu. Denník je spolu so svojim autorom náhodnou udalosťou, z hľadiska literárnej tradície bez akejkolvek pozorovateľnej súvislosti so svojim okolím.

Autor sám sa zrejme prostredníctvom denníka pokúša o autoterapiu, o obnovenie kompaktnej osobnosti, opätovné zosústreďenie protichodných tendencií, dispozícií, ambivalencií svojho vedomia, v záujme akéhosi cieľa, ktorý je kdesi mimo samotnej praxe písania, resp. výsledkov, ktoré môže písanie priniesť. Tým cieľom je ako v mnohých ďalších prípadoch politický program, posvätná idea národnej emancipácie. Podistým nemal v úmysle denníkom páchať literárnu samovraždu, alebo rezignovať na svoju národnobuditeľskú prácu. Chytil sa do vlastnej pasce, jeho zámyery nie sú totožné z výsledkom. Autor denníka si neuvedomil, že sa ako píšúci subjekt ocitol v poli imanencie a jeho písanie už nemôže slúžiť ničomu. Pole imanencie v praxi denníka je miestom, z ktorého môžeme konkurovať nedosiahnuteľnej transcencií majstrovského diela – ak nevedomú Dohnányho operáciu znova, vedome zopakujeme. Možno by sa mu podarilo oklamať smrť, keby tak bol urobil sám.

Dohnányho autorská vôľa často vyvoláva efekt opačný k želanému, za čo autor nesie ťažké následky ako individuum. Tam, kde sa dožaduje autenticity, kritériá, ktoré pre ňu stanovuje sú dobovo obmedzené, málo pôvodné, preto z hľadiska želaného výsledku pôsobia kontraproduktívne. Pokiaľ ho však samota a zúfalstvo izolujú – a to nie len od okolia, ale aj od vlastnej autorskej ctižiadosti (ktorá obsahuje množstvo podvedome osvojených póz, formálnych a obsahových stereotypov) – jeho reč sa rozplýva do množstva smerov, hlasov, osôb. Pokiaľ svoju autenticitu definuje negatívne, po jej vonkajšom okraji a bez nároku na splynutie s ňou, s vlastným autentickým jadrom, pokiaľ je čosi ako schizofrenik – vtedy je obsahovo i formálne najoriginálnejším, zjavom svojej generácie.

„V dôsledku traumatických vplyvov sa z vedomia odštiepujú psychické fragmenty – komplexy. Z antropomorfného hľadiska je komplex fragmentárny bytosť obdarená vlastným životom, motiváciou, pamäťou. Z energetického hľadiska sa javí komplex ako dynamické jadro priťahujúce stále nové častice, ako psychická rakovina, ktorá sa časom môže premeniť na paranoidný, iluzórny systém. Dôsledkom disociácie podnietenej existenciou komplexov je neuróza. Komplexy sa stávajú inkompaktibilnými... tá časť osobnosti, ktorá sa príliš vzdialila vedomej a žitej časti sa odštiepuje, aby viedla samostatný, nezávislý život. Pretože odštiepené komplexy sú nevedomé, môžu sa prejavovať len nepriamo, totiž prostredníctvom neurotických symptómov. Namiesto autentického osobného konfliktu trpí potom človek neurózou.“¹³ Neuróza nahrádza autentický konflikt z hľadiska autorskej psychológie, rovnako ako denník nahrádza drámu z hľadiska formálnej, obsahovej funkcie literárneho textu.

Kontext literárnej konvencie doby, ktorý je vnucovaný zvonka, je nahradený hlasmi podvedomia, figúrami a postavami ega, ktoré sú skutočnejšie ako reálni ľudia. Denník je monológ jedného človeka, a predsa vytvára kontext pole – pole ktoré možno vymedziť, kontrolovať, ochrániť ho pred votrelcami, čo na ňom nemajú čo robiť. Nie len správa, ale aj kontext, nie len figúra, ale aj pozadie sú pod kontrolou píšúceho. Jeden človek a pri tom množstvo hlasov – schizofrénia, rozpad ega, fragmentarizované vedomie namiesto aktérov a ich vzájomných vzťahov. Uzatvorenie výpovede do akejsi nediskurzivity, sebestačnosti, poľa, v ktorom môžu voľne prúdiť intenzity a významy, ktoré diskurz netoleruje.

Dohnányho denník obsahuje okrem autorových autoreferencií („Môj život je zlomkovitý, taký i štýl. Dám pozor, ale darmo vyhnúť fantáziám...“) aj koncepty listov, ktoré však nemal v úmysle odoslať. Adresátni sú reálne osoby z jeho bezprostredného okolia. Dohnányho nechota im svoje slová adresovať aj reálne, z nich však činí len mená pre jeho vlastné komplexy. Emócie, ktoré v ňom tieto osoby vyvolávajú sa nemôžu premeniť na reálnu komunikáciu s nimi. Slová, ktoré adresuje svojmu verejnému oponentovi (Lichard), priateľovi a patrónovi (J. M. Hurban) a svojej nešťastnej láske (E. Jurkovičová) nie sú určené im samotným. Je to len Dohnányho reč rozpadnutá do viacerých hlasov, do viacerých náladových odtieňov, do viacerých projekcií. V neposlednom rade naliehavosť a exaltácia v jeho slovách neboli v súlade s dobovou spoločenskou konvenciou. Jeho výčitky Lichadovi sú na to príliš priame („Pane redaktor! Musím Vám vyznať, že som sa zhrozil nad Vaším listom. Ak neodvoláte tie reči, budem prinútený brožúru vydať proti Vám.“), tak isto jeho takmer patologická prítulnosť k Hurbanovi (Majte, prosím Vás tú lásku mňa vypočuvať, akobych sa sám so sebou rozprával... Otvorte dušu Vašu predomnou, abych vedel, či sa usmeje dennica životu môjmu... Moja túžba za Vami je veľká.“), či vyznania Emílii Jurkovičovej („... Viem, že každé moje slovo bude Teba stáť slzu! Ale už

je ináč nie, šťastní sme... Len sa mi Ty ubezpeč, ja poletím do najväčších nebezpečenstiev za slobodu slovanského národa...“).¹⁴

Jedinou reálnou bytosťou na javisku je herec, ktorý zosobňuje hlas autoreferencie, reč namierenú do prázdna. Ostatní herci fungujú ako ekvivalent psychických komplexov, projektovaných do konkrétnych historických postáv. Je to možnosť ako naimplikovať prvok hry, divadelnosti, do vedomia, ktoré sa už takmer úplne zrútilo do seba, obnoviť hru (drámu), ktorá bola umlčaná. Práve táto umlčaná dráma, táto absencia diela je scénickou podobou Dohnányho mentálneho postoja. Výstižne symbolizuje neschopnosť spojiť vnútorné obsahy s vonkajšími vyjadrovacími prostriedkami, vnútorný hlas so zrozumiteľnou ľudskou rečou, nehmotné pnutia vo vedomí s manipuláciou prítomnými predmetmi. V tomto bode psychologický profil autora korešponduje so situáciou textovej predlohy v podobe, v akej sme ju spoznali. Z hľadiska originality, naliehavosti výpovede je lepšie dať rozchod fragmentárnym bytosťami utvoreným z komplexov, tendencií a tenzií v autorovej hlave, lebo práve sily, ktoré budujú vedomie ako pevné jadro sú tie isté, ktoré ho programujú tak, aby bolo voči okoliu bezbranné a ľahko ovládateľné. Ovládateľné kontextuálnou determináciou svojho okolia, literárnej a mentálnej tradície.

Denník, rovnako ako dráma *Odchod z Bratislavy* boli zverejnené ďaleko po spisovateľovej smrti. Pre žijúceho spisovateľa sú dobové kritériá písania súčasťou jeho vlastných východísk a tí, ktorí majú jeho prácu posudzovať, „básnikovi krajanovia“, sú jeho prostredníkmi, resp. prostredníkmi jeho práce. Kritériá umeleckej kvality, spoločenská objednávka sú garantované prostredníkmi a jedine vo styku s nimi vzniká dielo. Predpokladom vzniku drámy je istá úroveň „básnikových krajanov“. Autor sa orientuje podľa ich výziev, požiadaviek tzv. spoločenskej objednávky a oni mu za to umožňujú aby sa jeho reč stala verejnou. Pri denníku však nie je nikto z „básnikových krajanov“ reálne prítomný. Čitateľmi denníka sú výhradne pozostalí.

Pre pozostalých estetické a spoločenské kategórie už nie sú rozhodujúce, pre nich je dostatočným dôvodom fakt autorovej smrti. V konečnom dôsledku možno povedať, že písanie ako prax sa zakaždým vzťahuje k vlastnej zverejnej podobe, či ju už zabezpečujú prostredníci, alebo pozostalí. Z toho vyplýva, že denník je vyslovene samovražedná stratégia – ten, kto odmieta prostredníkov, neprijíma ich objednávku, nerešpektuje ich hodnotiace kritériá, ten hovorí k pozostalým, a jeho písanie sa podobá samovražde. Pretože len fyzická smrť autora môže prepustiť na verejnosť jeho text, ktorý sa tým istým faktom smrti povyšuje na svojho druhu dielo. A to napriek tomu, že mu chýba estetická funkcia, alebo žánrové zadelenie. To, čo inde posväcuje tradícia, alebo mýtus, v denníku posväcuje fakt individuálnej smrti.

Fotografia

V knižnej publikácii *Dohnányho denníka* nájdeme aj jeho jedinú dochovanú fotografiu. Umiestnili sme ju na čierny horizont prázdneho javiska.

„Je to dagerotypia z roku 1849. Dohnány je tam na striebornej (?) platni vyobrazený v dpbrovoľníckej rovnošate so šablou na lone. Obrázček to miniatúrny (4 centimetre široký a 5 centimetrov vysoký), ale prekrásne zachovalý, menovite tvár je výtečne vyrazená. Uniforma pozostáva z kabáta, pásom prepásaného, na límci dve zlaté hviezdy, biely

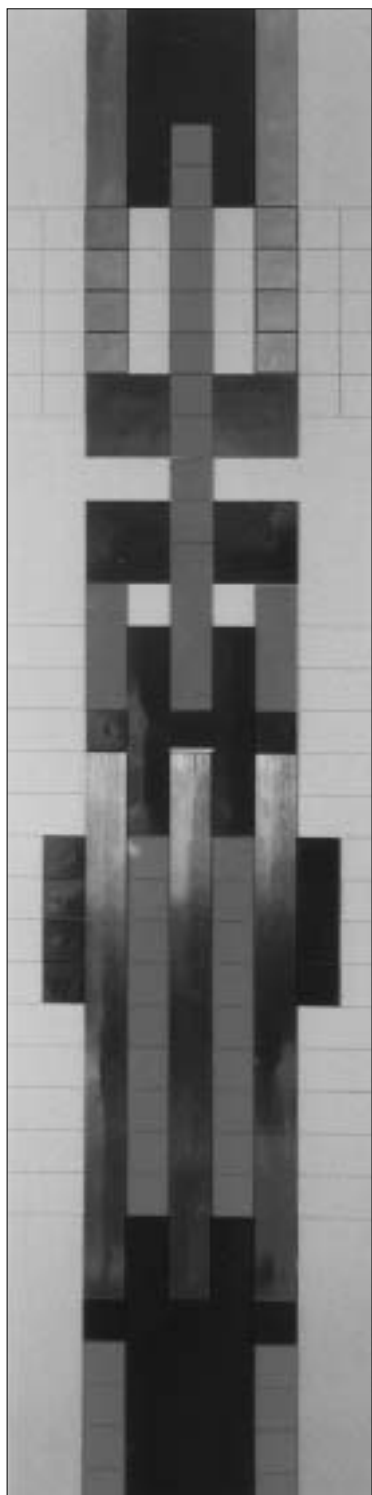
kráglík košele zahnutý je na kabáte. V ľavej ruke drží dôstojnícku šablú so zlatým portre-
épeé, v pravej klobúk, alebo čáko s pozlátenými tresami. Krásne veľké oči hľadia s akou-
si prisnosťou, čelo má široké, jasné, ťahy tváre trochu ostré, no príjemné.¹⁵

Dohnányho fotografia na scéne, je fotografiou mŕtveho. Všetko, čo sa pod touto foto-
grafiou odohrá je ako keby posvätené pamiatkou na mŕtveho muža na nej. Zároveň je to
však fotografia autora, ktorý – hoci dávno mŕtvy – predstupuje, obhaja sa, gestikulu-
je. Vo fotografií sa aj mŕtvi môžu javiť nekonečne dlho, takže autor môže predstúpiť aj
dávno po svojej smrti. Predstupuje v podobe fotografie a v podobe herca – tie dve po-
doby si navzájom prináležia, lebo sa stretajú na prázdnom javisku. Aj herec, aj fotogra-
fia sú svojim spôsobom médiá, ktoré v kultnom zmysle zprostredkujú spojenie so spi-
rituálnym svetom, umožňujú komunikáciu medzi mŕtvymi a živými. Herci recitujú úryvky
z Dohnányho denníka – autorovho autoportrétu. Denník hlboko súvisí so samotným mé-
diom fotografie.

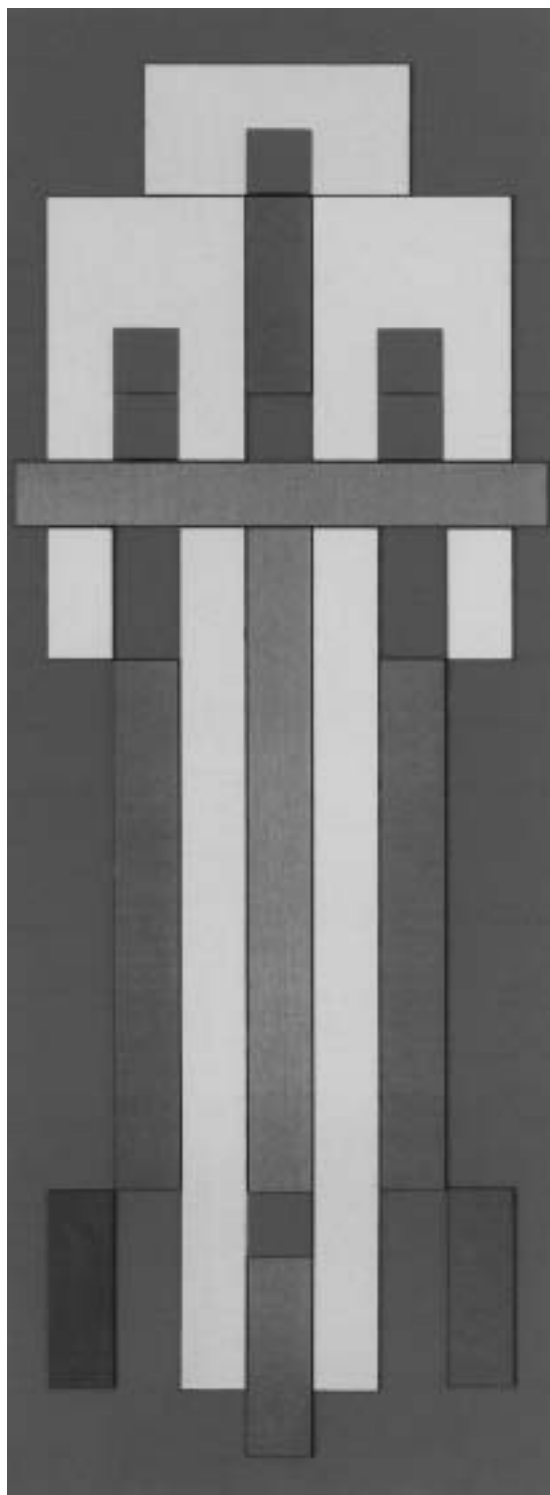
„Autoportrét ako utopenec“ Hippolite Bayarda z roku 1840 patrí k prvým príkladom fo-
tografického autoportrétu, je to jedna z prvých fotografií vôbec. Oxymoron obsiahnutý
v názve je záhadným paradoxom, ktorý nás odkazuje mimo bezprostrednú realitu nášho
sveta – utopenec nemôže vytvoriť svoj vlastný autoportrét. V denníku, podobne ako vo
fotografickom autoportréte je subjekt zobrazenia totožný z jeho autorom. Fotograf a ob-
raz utopeného nie sú tou istou osobou a predsa sa obidvaja vyskytujú v názve. Paradox
autoportrétu Hippolite Bayarda, ktorý príznačne stojí na počiatku éry fotografie je aj pa-
radoxom Dohnányho denníka – dokonca je medzi nimi minimálny historický časový roz-
diel. Rovnako ako fotografia, aj písanie a smrť sú si v obidvoch prípadoch navzájom sú-
časné – obidva artefakty možno charakterizovať rovnako: autoportrét umelca ako
mŕtveho muža. Historický súvis je jednoznačný – éra fotografie prináša postupný zánik
autora a to v dvoch ohľadoch. Zanikanie autorskej funkcie a pojem individuálnej smrti
jej nositeľa idú v istom symbolickom zmysle ruka v ruke. Fotografia zaznamenáva sku-
točnosť takmer úplne nesprostredkovanú zásahom ľudskej ruky – vlastne nemá autora.
Fotografia je zároveň v úzkom vzťahu so smrťou.¹⁶ „Nehybnosť, ticho, zastavený čas na
fotografií sú zároveň hlavnými symbolmi smrti“. Ak umelec zobrazuje sám seba ako mŕt-
volu, vyznačuje tým vo svojom diele hranicu smrti. Zároveň tak robí – v prenesenom
zmysle – prostredníctvom vlastného mŕtveho tela, ktoré sa mu stalo predmetom zobra-
zovania. Toto telo je hranicou nášho sveta a toho nepredstaviteľného – smrti.

POZNÁMKY

- 1 K.Levin: Kríza identity dnes, Výtvarné umění 1-2/1995
- 2 M.Dohnány: Odchod z Breislavi (1844<N>5/3), MS 1994
- 3 Aristoteles: Poetika
- 4 R.Chmel: Mikuláš Dohnány, FFUK 1961
- 5 M.Dohnány: Dumy, Bratislava 1968
- 6 Z.Rampák: K charakteru štúrovej drámy, Martin 1947
- 7 Tamže.
- 8 A.Pražák: Literární Slovensko, Praha 1932
- 9 Th.Freytag: Technika drámy, Bratislava 1959
- 10 M.Pišút: Počiatky básnickej školy Štúrovej, Bratislava 1938
- 11 Listy L.Štúra I., Bratislava 1954
- 12 Všetky úryvky sú citované z práce R.Chmela: Mikuláš Dohnány, FFUK 1961
- 13 Vajanský: State o slovenskej literatúre, Martin 1956
- 14 Tamže.
- 15 Tamže.
- 16 R.Chmel: Listy a denníky Mikuláša Dohnányho, Martin 1974



Tamara Klimová: Stella II.



Tamara Klimová: Šaman

Sochy v hlavách filozofov

Od Patočkovej nenaplnenej vízie sochárstva
k studenému roštu Entropy

Studená vojna sa skončila, ale máme tu nové vojny a jednou z nich je aj „vojna“ zakódovaná v bruselskej Entrope. Uvažovať o Patočkovi a Entrope Davida Černého a spol. sa môže zdať na prvý pohľad nepatričné. Jednako, tento oblúk nepatričnosti a neprítomnosti až sklamaní a možnej nádeje, nejako koreluje s tým myšlienkovým okruhom a svetom, ktorý ešte počas života a aj po sokratovskej smrti filozofa, krátko po podpísaní Charty 1977, sa vznášal nad našimi hlavami. Ak je Entropa odvodená od entropie, čo je pomenovanie pre energetický proces postupného vyrovnávania protikladov až do ich úplného zániku, v európskom kontexte si niekto, okrem industriálnych asociácií vyvolaných touto – akoby entropiu naznačujúcou – armatúrou alebo zväčšeným roštom (na ktorom sa nazaj pražia jednotlivé národné stereotypy), môže spomenúť na španielsky kráľovský palác Escorial, ktorý zase v sebe skrýval poukaz na rošt svätého Vavrince.

Najskôr k Escorialu, ktorý nebude nevhodné pripomenúť aj vzhľadom na možnú historickú analógiu medzi imperiálnou mocou Španielska 16. storočia a súčasnou mocou Európy. Je to opísané v mnohých knihách, ako je v architektonickej štruktúre tohto gigantického zámku-kláštore-pevnosti, zakódovaný rošt sv. Vavrince, španielskeho svätého, s ktorého menom bolo späté úspešné vojenské ťaženie vtedajšieho mnohonárodnostného impéria.

Asociačná reťaz nás privádza k samizdatovým *Kacířskym esejam* Jana Patočku zo sedemdesiatych rokov 20. storočia. V nasledujúcom texte sa tento oblúk pokúsím vyplniť „plošinami“ zo slovenského prostredia tak, že veľmi špecifické sochárske problémy budú konfrontované – na prvý pohľad – s veľmi nesocharsky prístupmi.

Nechajme sa však v tomto poučiť Patočkom – v jeho recenzii na knihu významného anglického historika moderného umenia Herberta Reada o estetike sochárstva (*The Art of Sculpture*), ktorá vyšla v roku 1969: „*Readove učenie nepostihuje podstatu sochárstva, ale len povahu jednej z tendencií, z možných foriem sochárskej práce: Sochárske dielo realizuje samostatný (alebo – skoro trojrozmerný) a kompaktný reálny predmet v reálnom priestore, ktorý je mu spoločný s divákom... V rámci tejto podstaty je potom možné poňatie maliarskejšie a poňatie štruktúrnejšie, prvé ide viac za javom, druhé viac tiahne za podstatou a štruktúrou.*“ Nemusíme na tomto mieste azda ani príliš zdôrazňovať, aký vývojový cyklus histórie moderného sochárstva sa tu vynára. Veď revolúciu v modernom sochárstve spravili predovšetkým tí, ktorí vystúpili akoby „maliarskym útokom“, nezáleží na tom, či to boli priamo maliari alebo sochári. To sa štandardizovalo a stereotypizovalo. Dnes postprotagonisti týchto prístupov hovoria – ahá, tu išlo o karikatúru. A o tú ide aj v prípade Entropy. Áno, určite išlo aj o karikatúru, lebo bez nej by sa moderné umenie nekonštituovalo.

Zostaňme chvíľu v nedávnej minulosti. V roku 1970 na Patočkovu recenziu reagoval v podnetnom článku *Možnosti integrace* v časopise *Výtvarné umění* český historik umenia Petr Wittlich. Patočkova recenzia je esej, ktorá je pre mňa dodnes nenaplneným ideálom písania o umení. Readove a Patočkove hľadania „koreňov“

PAUKOV

MARIÁN

sochárstva a architektúry, od počiatočného uloženia amuletov do schránky – dutiny, a nie odvodzovanie „koreňov“ sochárstva a architektúry od monolitu, ako to je napríklad v Heglovej estetike umenia, súznelo s Patočkovou fenomenológiou ľudského pobytu – *troch pohybov* ľudskej existencie. Pohyb ľudskej existencie bol a je vždy rytmopohybom, v protiklade k silne sa vnucujúcim, takým alebo onakým *archetypom*, či už freudovskej alebo jungovskej proveniencie, predsa však viac evokujúcich – vybavme si tatarkovské imagi-nácie o *penátoch* v slovenskej krajine – monolitizmus. V bratislavskom okolí sú to akosi stigmatizujúco pôsobiace petržalské prvorepublikové bunkre, namiesto vyvodzovania plastických a sochárskych elementov z *ducha* vnútorného priestoru architektúry a urbanizmu. Prítom nemám na mysli špičky, ale skôr „stredný prúd“, lebo jeho vrchná časť, hore smerujúca vôľa má oveľa určujúcejšiu úlohu ako solitérne špičky. Namiesto postavenia tatarkovských penátov došlo k radikálnemu „normalizačnému“ odstraňovaniu akýchsi ich zárodkov z centra bratislavského mesta.

Ani netreba čítať monografie o súčasných sochároch (v „našich“ pomeroch), a môžeme dopredu uhádnuť, koľkokrát sa v nich bude v rôznych súvislostiach skloňovať pojem archetyp. Ak v skutočnosti v našich hlavách stráší nejaký archetyp, tak je to archetyp spomínaného neutráveného bunkra. Avšak len polovičného, lebo bunker má dvojaký priestor, prísne od seba oddelený vonkajší a vnútorný priestor. Teda tento bunker je – povedzme to takto – oddelený „priestor muža“ od „priestoru ženy“. To, že sochár Henry Moore realizoval vnútorný priestor – to nie je len jedna z možností sochárstva, ale univerzálna – potenciálna – vlastnosť sochárstva, ak má ísť naozaj o archetyp. Nemusí mať len moorovskú podobu. Ak ide naozaj o archetyp v platonskom a jungovskom zmysle, tak ten je totiž androgýnnny. Podobné „sochárske“ štruktúry s vnútorným priestorom (konkávne a konvexne tvary) možno nájsť aj na mesiaci. Pamäť sochárstva je totiž taká, že Constantin Brancusi v ideále ženy niekde „podvratne“ naznačil aj „archetypálnu mužskosť“. V Meštrovíčovom múzeu v Splite som zase od tohto vynikajúceho umelca videl sochu Jóba – akoby so ženským vnútorným „lonom“. Aj maliarstvo sa nejako vyrovnáva – najuvedomejšie od secesie a aj niekoľko storočí skôr – s vnútorným priestorom (medzipriestorom) vo formatívnom zmysle. Gýčiar nevidia jednoduchú vec, že aj farebné popredie sa môže premeniť na pozadie a opačne. Je to najelementárnejšia, nielen maliarska, ale aj sochárska hra.

Keď sa hovorí o bunkroch, potom sú to striedne toho bunkra. Azda len slovenským a maďarským fenoménom bolo spriahnutie secesie s historizmom a eklekticizmom – v protiklade so slohotvornou polemikou secesie voči týmto „strašiakom“ minulostného historizmu a eklekticizmu. Secesionizmus – dodnes sa hovorí o mnohých secesiách – sa prejavoval na priečeliach domov v rytme okien a v tektonike a faktúre stien. Zrejme aj preto – sme cez to „neprešli“, veď stavby a sochy nemajú primárny pohyb zdola hore a zvonku dnu (strašenie monolitom), ale zhora dole a znútra von. V nejakom zmysle zostup zhora dole sa týka aj slovenskej ľudovej a oficiálnej hudby. V takomto duchu prístupoval ku genéze sochárstva Herbert Read a Jan Patočka. Povedané s Martinom Heideggerom, stavbu staviame od stretchy. Secesnému sochárstvu išlo v slohotvorných krajinách hlavne o *medzipriestor* – aj cez to sme „neprešli“. Patočkove názory na sochárstvo sú univerzálnejšie, o čo sú v pravom slova zmysle univerzálne múzickejšie: „múzy kráčajú v sprievode“.

Ani by tak neprekážalo to historizovanie v prístupoch k minulosti, horšie je, ak to máta (ako náhrada za možnú, či už realizovateľnú, alebo len imaginatívnu podobu) v prístupoch k budúcnosti. Mnohí slovenskí postmodernisti, nepriamo stimulovaní „stredným prúdom kritiky“, vstupujú do budúcnosti „chrptom“.

Ak dnes (v časopise *Umění*) Petr Wittlich recenzuje zhovievavo syntetickú prácu amerických teoretikov (*Umění po roce 1900*), kladiem si otázku, ako by na ňu reagoval Jan Patočka, keď sa nezastavil ani pred autoritou anglického historika a dokázal po empatickom pertraktovaní jeho motívov prichytiť ho pri „zastaranom senzualizme“ a i. Priateľstvo medzi filozofom Janom Patočkom a moravským historikom umenia, Václavom Richterom a ich plodný a viac ako len *interdisciplinárny dialóg*, česká a čiastočne aj slovenská kultúrna verejnosť pozná. Dynamika historiografie umenia v širokom skova zmysle (nielen výtvarného umenia) v 20. a 21. storočí je taká, že treba len ľutovať, že tak v slovenskom ako aj čes-

kom prostredí sa nenašiel ani jeden vyspelý historik umenia, ktorý by dokázal vidieť aj výtvarné umenie v takom duchu, ako je to bežné vo veľkých kultúrach, teda v polyfonickom kľúči v pravom slova zmysle. Namiesto hudby sa napr. Richter teoreticky venoval obdivuhodne disciplinovane histórii umenia a filozofii výtvarného umenia, ale ani náznakovo, ako napríklad kulturológ Tomáš Trnka nezavdial o rytmicko-výtvarno-hudobné motívy.

Po krátkom pátraní v ruskom internete, ako sa tam vyrovnali s danou knihou tam, som našiel recenziu Jekateriny Andrejevovej. Pre Rusov, možno tiež „neoimperiálne“ v dobrom slova zmysle, bol problém nastolený knihou omnoho „plastickejšie“ riešený už v tridsiatich rokoch 20. storočia interdisciplinárnym teoretikom umenia I. I. Joffem v jeho syntetických dejinách umenia. Neskúmal sa v nich rozvoj nejakého druhu alebo žánru umenia vertikálne v priebehu storočia, ale bral sa horizontálny prierez všetkých základných umení v danom období: maliarstva, literatúry, hudby a akým spôsobom vzniká celostný obraz štýlu ako teoretickej konštrukcie, cez ktorú pôsobí konkrétny priestor alebo čas. Podľa Joffeho je väčšia dištancia medzi priestorovými umeniami rôznych spôsobov myslenia, než priestorovými a časovými s jedným spôsobom myslenia. Nie je zbytočnou rétorikou, keď sa hovorí o *hluchých výtvarníkoch a slepých hudobníkoch*.

Možno tu uviesť, že rytmicko-hudobné motívy chillidovskej, ale aj inej proveniencie sa u nás nejako neutralizovali, (s výnimkou sochára Rudolfa Uhra, ktorý bol Chillidovi v niečom kongeniálny), bez možného hudobno-lyricko-dramatického akcentu v sochárskom tvare alebo objekte. Vyspelé kultúry *migráciu motívov* z hudby do výtvarného umenia a opačne mali za sebou, „prešli“ cez to najmenej od začiatku 20. storočia. Zjednodušene a mierne parodizujúco by sme mohli postaviť proti sebe polyfonickú federalizáciu a demokratizáciu v politickom kontexte vývoja československých pomerov od roku 1968. Politicky uspeła federalizácia až do odtrhnutia a v umeleckom zmysle tu (vo vyšehradskom priestore) máme bachtinovskú karnevalizovanú demokratizáciu – ako náhradu za absentujúcu, pri dobrej vôli aspoň „vyšehradskú“, tradičnú európsku polyfóniu. Práve v tomto kontexte a konkrétne kontexte umenia sa ako model ponúka práve Černého a spol. Entropa.

Cena Oskára Čepana pre slovenských výtvarných umelcov do 35 rokov je v niečom azda poznačená práve slovenským literatúrocentrizmom, lebo práve literárnym historikom bol Oskár Čepan, ktorý významne a predstihujúco glosoval najnovšie tendencie slovenského umenia najmenej od začiatku šesťdesiatych rokov. Avšak aj v Čechách sa s akýmsi karikatúrnym literatúrocentrizmom celkom nevyrovnali, hoci ide aj o jeho *karnelovotvornú* podobu. V takomto duchu sa brilantne interpretuje Entropu historička umenia Bartlová jej zradením do patričných umeleckohistorických súradníc.

Presahovalo by rámec tejto state, ak by som sa mal zaoberať tým, čo bolo rubom bachtinovského karnevalizmu, kreovaného práve v čase stalinistického teroru v 30. rokoch 20. storočia. Akoby tu bola akási česká a slovenská zaľúba v bachtinovskom karnevalizme, viac na Slovensku ako v Česku. To zatvára tatarské Figurove *veľké uši*, čo by sa pri dobrej vôli dalo interpretovať, podobne ako to rozviedol Petr Rezek glóšujúc Patočkove *názory*, ako ozvenovitost' slova a *ozvenovitost' plastiky*. Uvoľňuje sa tým priestor pre rytmopo-hyb okien. A aj *okien* v metaforickom zmysle. Platonovská jaskyňa nie je totiž vizuálnou, ale *akusticko-muzikálnou* a až odvodené vizuálnou metaforou. Zdanlivo konzervatívne tatarské uši sú ďalej ako vizualistické brány sochárov, ktoré z hľadiska hermeneutiky podozrenia by sa v slovenskom a možno aj v českom sochárstve dali čítať ako „počúvanie ušami umeleckých smerov“ – namiesto počúvania „ušami života“. Teda premenené na drobné – výtvarné nevedomie na Slovensku tu sú práve nevidené okná a aj priečelia architektúr, nie ani tak ich neakceptovanie samotnými architektmi, lebo tí sa to naučili, ale ich neprítomnosť v rovine všeobecnej výtvarnej kultivovanosti. Ide nielen o žáner sebareflexie architektúry, ale aj o *pošepnutie* ako pristupovať inak k sochárskej práci. Na to však zrejme je potrebné v pravom, a nielen socialisticko-realistickom, nechtiac parodizovanom duchu *myslieť ušami*. Nech si už myslíme čokoľvek o Milanovi Knížákovi, je to on, kto na českej strane reprezentuje zohľadnenie okien ako umeleckého prvku – *myslí oknami*, v protiklade k absencii tohoto motívu vo vyjavených alebo implicitných konfesiách slovenských umelcov (rád by som sa tu mylíl).

Keď Jan Patočka na konci šesťdesiatych rokov 20. storočia recenzoval štúdiu Herberta Reada o sochárstve, situácia výtvarného umenia v Čechách a podobne aj na Slovensku ešte nebola poznačená normalizáciou, teda umrtním a zneživotnením samotného života – život sa odvtedy namiesto formotvorného ponaučenia secesiou a moderným umením začal vracaf k prekonanému historizmu 19. storočia. O budúcnostnom historizme niekedy do roku 1948 písal v československom kontexte František Kovárna. Ak socialistický realizmus bol u nás poznačený poetikou 19. storočia, o to hlbkovejšie sa v nás aj nevedomene zakoreňoval modernistický historizmus, pričom azda najzreteľnejšie to vidno na fádnom rytme okien novopostavených architektúr v Bratislave. Tieto okná, to sú nastúpení vojaci v rade. Vojenská služba je nepovinná, ale je povinná na našich fasádach, a tie výnimky z tohto drilu rád v Bratislave každému do omrzenia ukazujem.

V čase, keď Wittlich reagoval na Patočku, teda v prostredí relatívne vysokej kultúrnej atmosféry vo vtedajšom Československu ako pozostatok minulých režimov, tu bolo ešte stále k dispozícii dekoratívne pozadie pre možné neplastické a nesochárske objektové a iné prístupy. Pomníkový mor sa hlavne v Česku omnoho skôr vžil ako na Slovensku, čoho výsledkom bolo a je neukončené úsilie o rekonštrukciu pomníka generála M. R. Štefánika od českého sochára Bohumila Kafku.

Od začiatku sedemdesiatych rokov sa obmedzujúcim konsolidačným kánonom umenie prísne monoliticky dualizovalo, čo je akýsi všeobecne platný sociologický zákon, pozorovateľný v obdobiach naberajúcich prvky totalitarizmu. Dualistický čínsky model, ktorý na druhej strane stimuluje ekonomický rozvoj, len potvrdzuje naše euroamerické kultúrne východiská v trinitárnom kresťanskom alebo trinitárnom sociálno-politickom usporiadaní okolitého zmysloveho a nadzmysloveho sveta.

V našom prípade išlo nielen o rozčleňovanie na oficióznú tvorbu a na tvorbu neoficiálnu, ale čo je najhoršie, no najmenej postrehnuteľné, poznačilo to aj hlbkovú štruktúru vnútorných formotvorných procesov výtvarníctva a vizuálnej sféry vcelku. Zjednodušene môžeme povedať, že tak na strane avantgardného, a teda neoficiálneho pólu, ako aj na strane oficiality došlo k *duálnej* koexistencii naturalizmu a konceptualizmu. Samo osebe by to nemuselo byť zlé, chybou je nevyužitie tých vlastností, hlavne plastickosti, ktoré boli najvlastnejšie danému typu umenia. Na jednej strane sa toleroval nie už len socialistický impresionizmus, ako to bolo známe v päťdesiatych rokoch 20. storočia, ale aj expresionizmus a tiež pseudokubizmus alebo aj pseudosurrealizmus. Pričom aj jednotlivé izmy sa zvláštnym spôsobom hlúpo nepochopili alebo z hľadiska danej panujúcej ideológie sa pochopili až príliš dobre. Dnes ide o to, že keď jeden hlupácky režim padal, neznamená to, že musí byť hneď nahradený niečím „múdrejším“, lebo môže ísť o inú *demokratickejšiu hlupákosť*. Podávajú si ruky nepatriční reštaurátori umenia s pseudokonceptualistami.

Mnohí historici alebo kritici umenia podrobili zdrvujúcej kritike ikony (nie všetky) oficiality, ani náznakom – v zmysle šaldovskej „chvály hanou“ (veď hviezdy, hoci aj bývalé undergroundové osobnosti majú chvály dosť) sa nikto nepokúsil o *pozitívnu kritiku* na strane neoficiality – to znamená u dnešných autorov, tvoriacich kánon slovenského umenia. V tomto zmysle sa tiež ukazuje aktívno-architektonicko-urbanistické a graficko-krešebno-sochárske *rámcovanie* problematiky umením a tvorbou okolitého prostredia a na druhej strane jeho plasticko-malebné stváňňovanie oproti predchádzajúcemu *obrysovému* tvarovaniu. To druhé je skôr vypňňanie plôch – *tisícami plošín* – postavených, žiaľ, u nás *do pozoru*. Pričom je potrebná aj *aktivita*, aj umeleckotvorná *pasivita*, čo tu znie mierne pejoratívne, ale bez nej by aj život umenia stratil oporu stability a zakotvenia.

Absencia kritiky v dnešnom prostredí demokracie má za následok to, že koexistuje sploštený konceptualizmus a vedomý alebo nevedomý modernistický alebo postmodernistický eklekticizmus a historizmus v architektúre a vo vecnom prostredí s *gýčom*. Práve stredná trieda, trieda v zmysle fixovania pre ňu potrebnej aj vizuálnej imaginácie prepadá smerom dolu, nezachytáva sa *na obrazoch*, lebo si myslí, že *žije ušami*. Tu je múdrosť jazyka v tom, že ak by naozaj jej akusticita bola priestorotvorná, ako to bolo v baroku, neuspokojovala by sa s „horizontálnymi panelákmi“, teda podnikateľským barokom, ale by sa usilovala o priestorotvorné *figúry* a mestotvorné prvky. Akákoľvek kultúra speje totiž

k mestskejšti. Ak nie sú pre ňu v najbližšom okolí vhodné priestorové – v základnom aj prenesenom zmysle slova – podmienky, uchyluje sa do prostredia voľnej prírody. Tak to bolo v štádiu klasického akumulovania kapitálu, keď sa spojil obchodný kapitál – nie s mestom, ktoré bolo cechovno-remeselne zastavané, ale s vidiekom. Jurkovičova Mohyla – pocta M. R. Štefanikovi – to bol možný zárodok toho, aby akékoľvek „iné“ počty mali svoj rámec. Pietna mestská, lebo bez nej by mesto nebolo mestom, vznikla v externom prostredí krajiny, preto potom akákoľvek, aj maliarska *interná monumentalita* dostávala priemeraný rámec, lebo internosť bola krytá *externalitou*.

Nadužívanie takých alebo onakých pôct na jednom aj druhom póle svedčilo a svedčí o tom, že sociálny priestor, a potom hlavne „medzipriestor“, je alebo nie je neutralizovaný. Práve sociologická kategória *lahostajnosti*, teda spokojného existovania *stredného prúdu*, tak ako je to v klasických západných krajinách, svedčí o statusovej sociálnej dynamike a nepriamo aj o dynamike umenia. Ak je sociálny priestor obsadený gýčom, nedochádza k potrebnej katalyckosti výtvarných procesov. Ak teda niekto volá, že stredného prúdu je u nás veľa, nie je to tak, lebo je ho málo. Preto, lebo stredný prúd namiesto akejsi podnože toho, čo má byť hore, zachvacuje tieto horné experimentálne a elitné polohy a sám klesá dole. Takto potom sa zhora nearistokratizuje stredný a spodný prúd, ale akosi tajne koexistuje to hore s tým najnižším spodkom a gýčom, komercializmom najhrubšieho zrna, pričom tu nejde len o priestorotvorné procesy, ale o *život vcelku*. Preto možno tá oslava karnevalizmu, čo je len pohyb hore – dole, absentuje diapazón do šírky. Tento model sa takto *dualizuje*, vytráca sa na škodu vecí stredný prúd, vytráca sa smerom hore k pseudoelitnému umeniu alebo smerom dole ku gýču. Priestorotvorná úloha možných sochárskych monumentov sa nepremieňa na architektonicko- a urbanistickotvorné, teda mestotvorné elementy, ale tieto sa *dualizujú* smerom k pylónu a figúre. Aj Olbram Zoubek v Prahe v svojom známom súsoší, počte obetiam totality, zápasil s tým vnucujúcim sa dualizmom. Ale nejako *animačne* sa s danou problematikou vyrovnal. Naše slovenské „vyrovnanie sa“ s problematikou plastickej podobe realizovalo tak, že sochy sa zaliali „do skla“ vo vnútornom átriu bratislavského rozhlasu. Akoby sme boli fascinovaní manieristickou estetikou Michelangela Antonioniho, režiséra, ktorého tvorbu nie náhodou dávajú do súvislosti s manierizmom 16. storočia – byť očarený odleskom, sklennosťou a chladom. Kategória chladu je tiež jednou z podstatných kategórií pre Petra Rezka, jedného z najvýznamnejších Patočkových žiakov, rozvíjajúceho to, čo už Karel Teige nestačil napísať – *fenomenológiu moderného umenia*.

Nie sú Patočkove úvahy nielen o histórii vedy a filozofie, ale aj o histórii vojen a vojenskej techniky z obdobia prvej svetovej vojny – máme na mysli (Koncept eseje) „Války 20. století a století jako válka“ – výborným rámcom aj pre to, čo Patočka nenapísal, ale potenciálne mohol napísať – *Techniku a umenie v storočí vojen?* Dvadsiate storočie ako vojna – nie je to možné, ale nevyužitie *pozadie* nielen v zmysle všeobecnej dobovej atmosféry, ale aj z hľadiska techniky a materiálov používaných alebo nepoužívaných v tomto komplikovanom období vývoja moderného umenia? Kacírske eseje Jana Patočku to je aj psychológia toho sveta, kde sa vytvárali zákopové mestá – pekla na zemi, kde sa v čase bojov dalo vydržať len niekoľko týždňov. Autor sa prekvapene pýta, čo nie je časté ani u historikov: „*Sebaprecenenie a podcenenie druhých a hlavne moc ohňa. Moc ohňa (Jünger) je predovšetkým depresívna sila. Hoci všetky technické predpoklady pre novú pohybovú vojnu (sú) už v 1914, čaká to až do 1918. Radšej sa vyhadzujú miliardy na nezmyselné ničenie a dlhodobý des. Nezmyselnosť ako hlavný prvodojem vojny.*“

Na tomto mieste úvah si historik umenia nemôže nepoložiť otázku o dadaizme, ktorý sa práve výrazne rozvíjal v období prvej svetovej vojny. Prečo sa určitý typ dadaizmu neobjavil v období druhej svetovej vojny a objavil sa v období *studenej vojny* po roku 1945, ale tak, že aj surrealizujúce tendencie v umení sa traktovali dadaisticky? Čo sa tým sledovalo? To je možno rámec úvah, ktoré sa od začiatku 70. rokov 20. storočia objavovali na stránkach amerického časopisu *October*, kde sa asi najoslávnejšie prezentovala historička umenia Rosalinda Krausová. Je nepochopením jej vedeckého pátosu, keď sa jej pričítal feminizmus. Tak ako by sa eklektika, historizmus a secesia nemali vyslovovať jedným dychom, po-

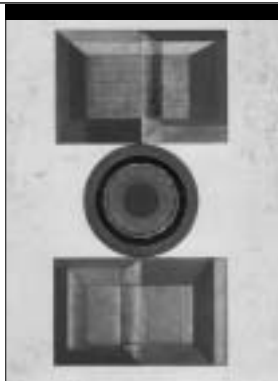
dobne jedným dychom nemal by sa vyslovovať dadaizmus a surrealizmus. Podobne ako v zápase secesie s historizmom, ale úplne s iným inštrumentáriom, možno chápať aj surrealizmus v jeho zápase s dadaizmom. Druhý štýl bol vlastne *fraktálove* sebapodobný, čo bolo zase niečo nesmierne *klasické* – v zmysle *viazania* foriem. Práve Patočkove veľmi lyrické úvahy dávajú návod, aby sme boli prísni pri oddramatizovaní histórie, kde sa to zvyčajne nerobí, na druhej strane, aby sme mali zmysel pre subtilitu a jemnosť a schopnosť čeliť chaotizácii, kde nie je nutná, a kde pôsobia *rizomické* tendencie.

O čo je potrebnější určitý typ dadaizmu v niektorých historických podmienkach, v iných podmienkach, keď reálne zbrane (aj kultúrne) *sú k dispozícii*, je to kontraproduktívne a úlohu dadaizmu preberá surrealizmus, čo je len zástupné pomenovanie pre všetky tendencie snažiace sa o – ísť nad realitu, nie pod ňu, lebo tak by to bol len odraz v krivom zrkadle úšklabku, irónie a absolutizovaného estetizmu. Česká spisovateľka Eva Kantůrková porovnávala prístup k dejinám a ku konkrétnej politickej situácii, keď sa Jan Patočka stal signatárom Charty 1977, s postojmi historika literatúry Václava Černého. Dospela k tomu, že práve v danej situácii polovice 70. rokov 20. storočia zvíťazil Patočkov lyrizmus nad dramatismom Černého.

To, čo v svojich knihách predostieral od polovice 20. stor. francúzsky filozof a estetik Gaston Bachelard, by mohlo byť určitým východiskom z našej prekérnej situácie – hľadania tisícov plošín, namiesto potrebných *tisícov rytmu-plošín*. Aj v heslách by malo byť nejako zrejmé, že sa chceme rozlúčiť s historizmom a eklekticizmom a prejsť cez *art modern* – čo v anglosaskom prostredí bola nominálne secesia, ale asociujúco aj moderné umenie, lebo aj secesia bola vlastne napoly modernou.

Patočkovská vízia sochárstva načrtnutá koncom šesťdesiatych rokov sa v českom a slovenskom kontexte nenaplnila. Aj preto sa možno na nás šklabí „studený rošt“ Davida Černého. Heglovsky povedané máme takú sochu-nesochu, akú si zaslúžime. Slovensko a jeho kartografická podoba „figuruje“ napr. aj v práci Eleny Šubjakovej *Devingrad*. Ak u nej ide možno o spiritualizáciu mapy Slovenska smerom hore (možno nám tým pripomína spomínaný Escorial), Slovensko predstavené v Entrope v podobe *uhoráka* alebo neforemného tela zabaleného do maďarskej trikolóry je akoby návrat stredovekého naturalizmu a novodobému primitivizmu. Bez takýchto návratov však umenie nemôže byť umením. Pól idealizmu stelesňuje hľadanie (pre skeptika nadinterpretovaných) súvislosti mapy Slovenska s ohorenou siluetou zachránenej z ohňa vytrhnutej turzovskej sochy Panny Márie Bohorodičky. Chýba tu azda sedlmayerovský stred: v zmysle zreálnenia sna a reality.

Ak sa niekto o slovenskej hudbe v zahraničí vyjadrí, že ide o *plastickú hudbu* – nie je to pre ňu pochvala. Plastik môže poletovať vo vetre. Avšak *korene* by vo vetre nemali byť. Plastikom alebo súknom sa dá prikryť časť Entropy, tak ako to Černý zámerne-nezámerne zopakoval, po známom americkom umelcovi bulharského pôvodu Christovi (jeho zabalený Reichstag v roku 1995 si prišlo pozrieť 5 miliónov ľudí), práve na bulharskej časti Entropy. Nebolo to naprogramované? Entropa je pravdivá aj nepravdivá. Nečakajme rovné zrkadlo umenia, keď pri jeho zhotovení nebola od počiatku prítomná aj teória, hoci v tomto prípade mal na vzniku diela podiel dosť významný teoretik umenia. Ide skôr o filozofov. Je tu Patočkov odkaz o podstate umenia. Úvahy Petra Rezka (*K teorii plastičnosti*), hoci vynikajúce, sú v niečom „predpatočkovské“. Patočkova vízia sochárstva sa nenaplnila, tak ako bol český a slovenský sen prerušený v roku 1968. O to viac by sme sa mohli k jeho vízii vracieť dnes, keď nevieme, či ide o úsmev alebo úšklabok, o umenie, vedomú mystifikáciu alebo o hru na umenie a na umelcov. *Sochy v hlavách filozofov* sú niekedy *skutočnejšie* a *imaginatívne sochárskejšie* ako sochy a objekty umelcov, hoci aj premenené na atrakcie. Atrakcie umelcov vytvorené *pre budúcnosť* do nej niekedy *vstupujú chrptom*. *Sochy filozofov*, aj keby boli orientované na estetické prerozprávanie minulého vývoja sochárstva – stále ešte *len budú*, lebo aj klasika nie je len za nami, ale aj *pred nami*.



Tamara Klimová: Úzkost, 1960

O Úzkosti Tamary Klimovej

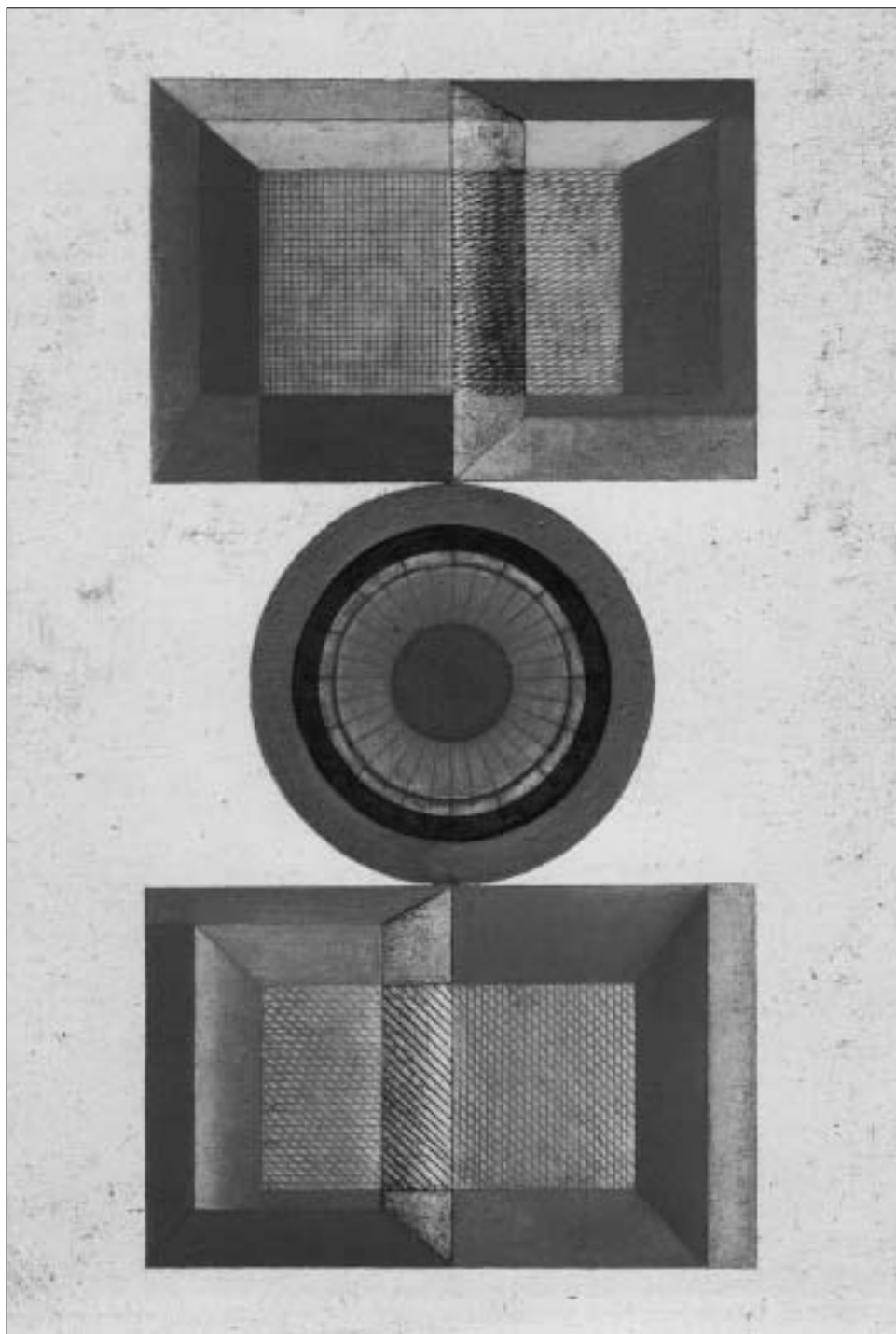
I
Výtvarné dielo **Tamary Klimovej** (1922–2004) patrí k zložitým výpovediam umenia neskorej avantgardy. Napriek tomu, že vnútorná výstavba jej obrazového sveta sa čoraz viac prečísťovala jasnosťou geometrického poriadku, šírku výtvarného talentu nespochybnila základy svojho umenia: **nerozpojitelnosť konštruktívneho a fantazijného, farebnej expresie a tvarovej analýzy.**

Keď si trúfnem pripomenúť Paula Kleea, mohol by som po ňom zopakovať, že všetko po minútelné je iba podobenstvo. Všetko, čo vidíme, je návrh, možnosť, prostriedok. Skutočná pravda je predovšetkým v neviditeľnej podstate.

Osobnosť a ráz umenia Paula Kleea by mohli byť zavádzajúcou stopou, pretože pri uvažovaní o diele Tamary Klimovej musíme vychádzať z nie veľmi výraznej domácej tradície. Či už tým myslíme ortodoxiu kubistickej analýzy alebo rôznych konštruktivistických ekvivalentov geometrickej abstrakcie, ktoré sa určujúcim spôsobom podieľali na autonómnosti obrazových foriem a poriadku nového univerza obrazu. Pritom v duchovnej klíme iných krajín strednej Európy bola situácia niekde aj doslova opačná: v Poľsku či Maďarsku. A ruský konštruktivizmus, významným účinkovaním jeho predstaviteľov na Bauhause, určujúcim spôsobom ovplyvnil estetiku medzinárodného konštruktivizmu.

II
Tamara Klimová sa začala výtvarne školiť v čase vojnovnej a protektorátnej traumy na Škole umelcov v Brne – v meste, kde povedomie aktivít „druhej avantgardy“ prežívalo predovšetkým v parasurrealistickej skupine Ra. Neocivilistické hľadanie poézie veľkomesta práve vtedy nachádzalo vhodnú klímu v Prahe v spoločenstve výtvarníkov a literátov s názvom Skupina 42. A určite významné boli aj aktivity Václava Černého, ktorý predstavoval existencializmus ako najradikálnejšie sebauvedomenie a sebavedomie. Bol to on, kto vítal mladých umelcov vnímajúcich ľudskú skutočnosť doby citlivejšie, pretože vystúpili s myšlienkou hľadania „nahého človeka“, čiže toho, „co človeku zbylo po rozprášení všetkých iluzí, uvědomit si a vysloviť nejzákladnejší vnitřní konstanty lidskosti, zbavit je nánosu a prachu ideologií, omylů, formulek a tezí“. (*První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta 1992)

Veľmi zjednodušene povedané, pre orientáciu mladých a najmladších z prvého okruhu bolo inšpiratívne dielo Salvadora Dalího, pre okruh druhý Paula Kleea. Mladá Tamara Klimová tieto skutočnosti určite vnímala iba okrajovo, ale aj to stačilo, aby si zo znovuo tvorených vysokých škôl vybrala práve pražskú UMPRUM. Tam totiž roku 1945 pokračovali vo výučbe profesori, ktorí boli garantmi nadväznosti na dielo predvojnovnej avantgardy. Menovite v ateliéri



Tamara Klimová: Úzkost, 1960

Emila Fillu, kam Klimová zamierila, očakávala každého adepta reakcia na kubizmus. Pravda, na kubizmus sublimovaný do „pravidiel“ konštruktívneho poriadku, kompozičnej vyváženosti farebnej a tvarovej, a vôbec reakcia na onen slovník moderného umenia, ktoré tesne predchádzajúca a onedlho nasledujúca doba mala akurát tak za umenie „zvrhlé“.

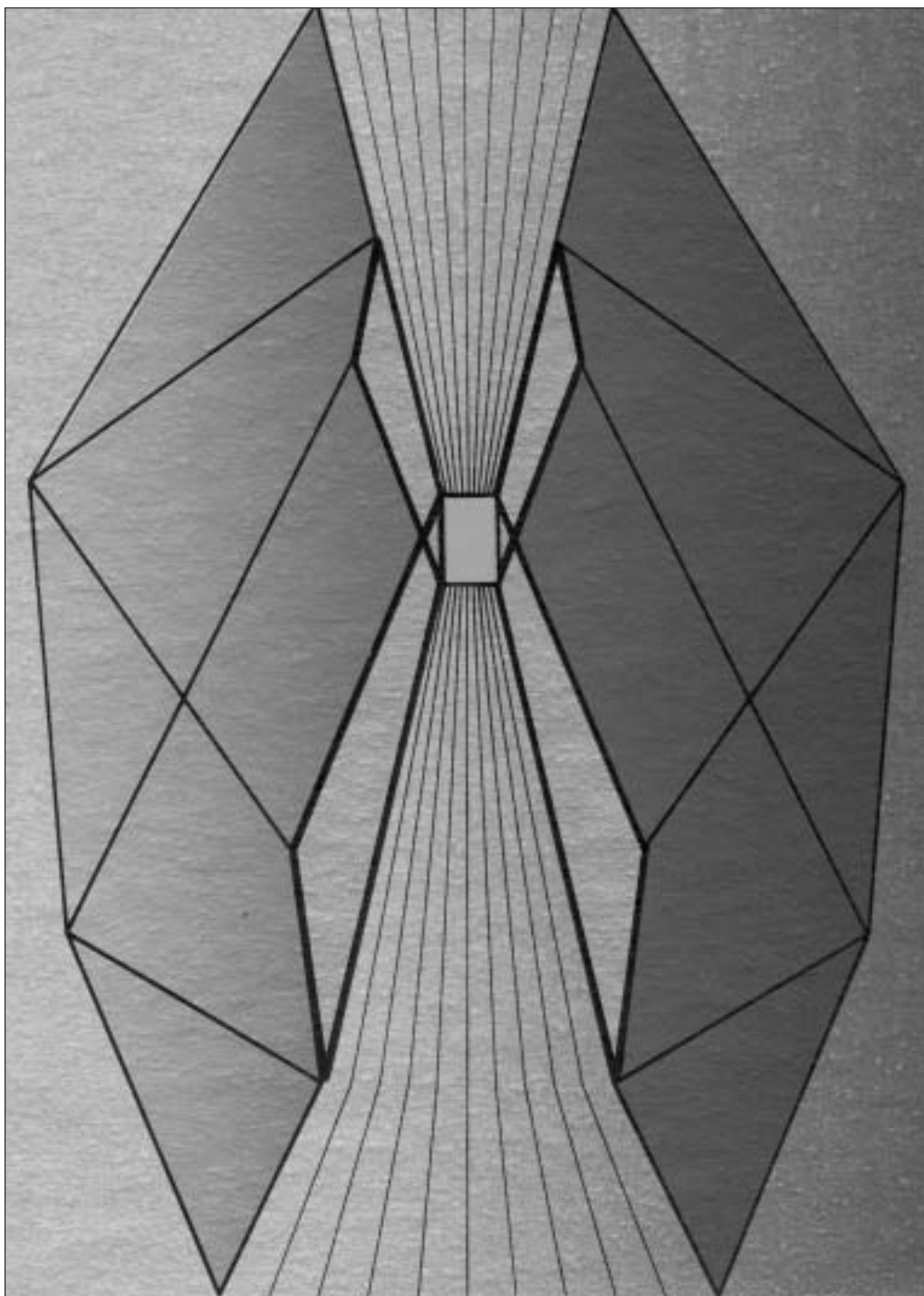
Dôsledky februárového „víťazstva“ sa naplno prejavili na začiatku päťdesiatych rokov. Tragicky predovšetkým pre nastupujúcu generáciu umelcov. Tá síce nebola prinútená stráhať absurdné figúry dobových tancov a tak prehlušovať vlastné nedávne „prešľapy“ najmä koryfejov do každého počasia. Tí sa zrejme práve preto tak iniciatívne a významne zúčastňovali na príprave a výrobe chaosu kritérií, v ktorom sa čoskoro nevedeli zorientovať ani za pomoci brožúrok, pseudoimpresionistického rukopisu a tematických súťaží, okiadzajúcich výnosy a uznesenia štátostrany komunistov. Pre mladú či nastupujúcu generáciu hotová pohroma. So zavřením školských rokov Tamary Klimovej súvisí aj ďalšia zmena – manželstvo s maliarom Alojzom Klimom a sťahovanie do Bratislavy. Tu zasa ospalá prevádzka povinného obosielania každoročných prehliadok, ktoré odmeriavali čas odumierania moderného umenia v prvej polovici päťdesiatych rokov.

III

Nehanebné omieľanie fráz o význame tvorivej metódy socialistického realizmu vôbec nezrptýlilo chaos kritérií. Jednou z účinných ciest, ako z toho vybrádnúť, sa ukázali spoločné výstavy skupín, ktorých program bol naveľa akceptovaný aj vrcholnými zväzovými orgánmi. Prvé z nich – prevažne na báze kamarátstva i spoločného školenia – vznikali po niekoľkých „inkubačných“ rokoch ako „tvorivé skupiny“. Roku 1957 v Prahe premiérovou vystavovali skupiny *Máj 57* a *Trasa 54*, v Žiline zasa *Skupina Mikuláša Galandu*. Spomínané programy boli formulované čo najvšeobecnejšie: tvar – pevný, prostý a výraz – nesentimentálny.

Čiže takzvané programy skupín sa hlásili k tomu, čo bolo považované za hriechy formalizmu. A tento program zároveň rehabilitoval umenie konštruktívneho poriadku, farbu čistých tónov a tematickú invenciu. Išlo o veľmi dôležité aktivity, a hoci boli spočiatku trpené akurát na okraji oficiálneho zväzového života, významnú úlohu zohrali spolu s neverejnými vystúpeniami skupín, ktoré ešte niekoľko rokov nemali šancu prekročiť prah ateliérov. Tamara Klimová sa na tak či onak oslobodzujúcom pohybe zúčastnila v rámci *Skupiny 4*, ktorú založili spolu s Oľgou Bartošíkovou, Jarmilou Čihánkovou a Vierou Kraicovou. Prvý raz vystavovali koncom roka 1959 v Bratislave. Všetky štyri absolvovali vysokoškolské štúdium v rovnakom čase v Prahe na UMPRUM a na AVU a v ich programovom prehlásení ešte doznievali obrannárske formulácie spred dvoch rokov: **Usilujeme sa o kompozične disciplinovaný výstavbu obrazu, o pevný definitívny tvar a o farbu ako dôležitú obsahovú zložku obrazu.** Hoci v druhej polovici päťdesiatych rokov vznikali generačné skupiny viac-menej spontánne, zväzové vedenie nimi nadšené nebolo. Ako protiváhu volili oneskorené zakladanie bizarných zoskupení pre pestovanie oficiálneho socialistického realizmu (*Život*, neskôr *Kontinuita*), ale používali aj ostrejšie reakcie, vrátane zákazov premiérových individuálnych výstav (Marián Čunderlík, Milan Paštéka). Pravda, o umeleckých kvalitách a orientácii generačných výstupní nerozhodujú programy, ale výsledky každého zúčastneného.

Tamara Klimová prišla na Slovensko ako kultivovaný tvorca, bola múzická a mala výtvarný inštinkt, o ktorom sa hovorí, že je bezpečný. V prácach z druhej polovice päťdesiatych rokov nepotlačovala legitimitu kubizmu a v procese jej abstrahovania išlo spočiatku o redukciu predmetnosti vychádzajúcej z týchto základov. Na začiatku šesťdesiatych rokov sa však už naplno sústredila na interpretáciu jednoduchých tvarov, štruktúry ich skladby a farebnej energie. Tu sa ponúka jednoduché porovnanie dvoch autonómnych prístupov v jednom ateliéri. V spomínanom roku 1962 Alojz Klimó namaloval niekoľko kompozícií s motívom mostu. Inšpiračným východiskom mu bola bizarná skladba benátskych mostov a metódou zjednodušovanie konštrukčných častí motívu na geometrické tvary. Tieto zreteľne fungujú v architektúre obrazu ako redukcia predmetnosti a rytmus foriem. Tamaru Klimovú v obrazoch z toho roku zaujala iná skladobnosť kompozičného poriadku.



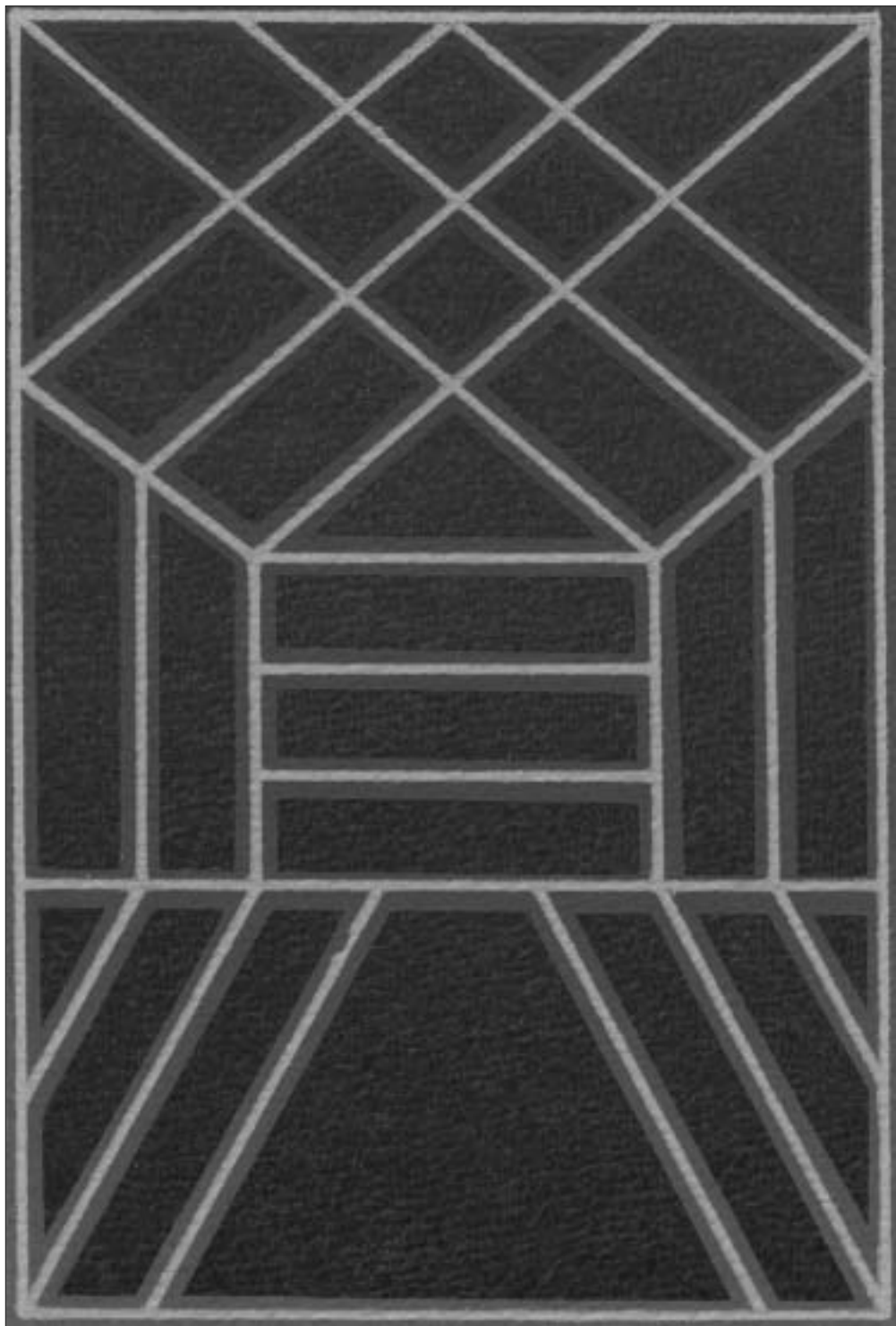
Tamara Klimová: Chromatická konštrukcia III.

Optická hra vizualizujúca (pomyselnú) hranicu rozloženia a novej skladby tvarov. Kocka ako útvar a zároveň priemet tohto útvaru, akási kocka v kocke, štruktúra skladby.

V polovici šesťdesiatych rokov Tamara Klimová namaľovala súbor obrazov zvláštnych kryštalických útvarov. Prezentovala nimi, že obraz sú línie a plochy, farba a štruktúra. V tom čase bol aj u nás pomerne nasýtený informačný hlad o umení vytváranom na geometrických princípoch, povedzme, od *hard edge* po *op art*. A živé boli aj kontakty s výstavnými aktivitami, ktoré v Juhoslávii organizovali pod názvom *Nové tendencie*. Napriek tomu, že príkladov konštruktívneho myslenia bolo v domácom výtvarnom umení ozaj skromne a úplne chýbala integrujúca osobnosť tvorca, akou bol napríklad v Maďarsku Lajos Kassák, v Poľsku Henryk Stażewski a Władysław Strzemiński (mýtická postava Františka Kupku bola ešte len pred „odkliatím“ a jeho dielo predsa len plne fungovalo v inom kontexte), idea konštruktivismu medzivojnových avantgárd zohrala v šesťdesiatych rokoch dôležitú úlohu. K spomínaným zásnubám konštruktivismu a poetizmu z okruhu Devätsilu pribudla v Bratislave legenda o medzivojnovnej Škole umeleckých remesiel. Jednoducho povedané, zásady konštruovanosti, vychádzajúce z ducha geometrie, patrili k ukazovateľom cesty z osídien nemorálnej rozbahnenosti sorely.

IV

Tamara Klimová svoje zvláštne kryštalické útvary aj zvláštne pomenovávala: *Súvislosti*, *Expanzívne smery*, *Chromatická konštrukcia*, *Dynamické plochy*. Interpretova vstupnú otázku by mohla znieť, či tie obrazy vizualizujú, povedzme, predmetnosť vonkajšieho alebo vnútorného sveta, či štruktúru (abstraktného) myslenia. Či teda prezentujú svet a znázorňujú (tak či onak platónsku) ideu sveta, alebo prezentujú plán/pôdorys, na ktorom ponúkajú (obrazový) svet čistých výtvarných vzťahov. Predpokladám, že Tamara Klimová sa nerozhodla razom, že jej to, čo som označil ako vstupnú otázku, nebolo zrejmé ihneď, naopak, očividné boli celkom iné otázky. Ale rozhodla sa. Rozhodla sa pre obrazový svet čistých výtvarných vzťahov, pre cestu či metódu, kde precizovanie výtvarnej reči bude (aj) vecou seriálnosti, variácií, dotýkania sa pomyselných faziet onoho obrazového sveta vzťahov, štruktúry kryštálu: myslenia a jeho vizualizácie. Keď sa v druhej polovici šesťdesiatych rokov vytvorili vhodné podmienky na sumarizovanie rôznych neokonštruktivistických programov v *Klube konkretistov* (1967), ukázala sa byť vhodnou cestou do sveta čistých foriem práve oná realizácia univerzálneho jazyka. V šesťdesiatych rokoch išlo o živé impulzy a určite posilnili jej rozhodnutie tvoriť na základe racionálnej úvahy o primárnych vzťahoch, ktoré sa stávajú obrazom. Pravda, cit i farebná expresia tu majú rovnako významné miesto, určujúce rad variácií tvarovej skladby aj premenu vlastného tvaru. Sem teda patrí otázka, či sa umenie, ktorého bázou je *geo-metric*, vzdáva kontemplatívnych hodnôt, alebo či v duchovnej klíme strednej Európy nemáme predsa len v priestore celého dvadsiateho storočia ustavične „sprítomňovaný“ symbolizmus a v tom zmysle aj utopické vizionárstvo umeleckých avantgárd. Veď ohromujúca sloboda umeleckého prejavu ťažiacia z formotvorných výdobytkov (kubizmu) a vedeckého experimentovania (optiky) tu vždy bola akceptovaná predovšetkým pri zdôrazňovaní **vnútorného** znenia (farieb), **vnútorného** zmyslu (tvaru) a **vnútornej** podstaty (umenia). Môžem len zopakovať, že z hľadiska umeleckého diania začiatok dvadsiateho storočia zvyčajne sledujeme ako násobenú premenu výtvarnej reči. Takémuto uhlu pohľadu tradične zodpovedá analýza výtvarnej formy, ktorá sa zriekla popisovania videnej reality a renesančnej perspektívy. Práve takáto vôľa k analýze postupne oslobodila tvar a farbu od väzieb s predmetným zobrazovaním a v uvoľňovaní oných väzieb pokračovala až po definovanie absolútnej nezávislosti. Do takéhoto zreteľného obrazu vývinovej schémy dobre zapadajú – po fauvizme a kubizme – začiatky abstrakcie. Rozhodne menej tam zapadá hľadanie **duchovných základov** moderného umenia, akou bola napríklad Kandinského rozprava *O duchovnosti v umení* a podobné „narušenie“ obrazu by sme si mohli prečítať v *Tvoření umění výtvarném* od Františka Kupku, v textoch o **hľadaní absolútna** Franza Marca či v Delaunayovej **vnútornej vízii**



Tamara Klimová: Konštrukcia IV.

Svetla. Symbolizmus cítiť aj v charakteristickej príchuť mesianistického entuziazmu pri uvádzaní pojmov ako „duchovné“ a „neznáme“. Kľúčový význam **vnútornej** vízie či **vnútornej nevyhnutnosti** u všetkých spomenutých autorov môžeme nájsť v úsilí odkrývať **podstatu maľby**. A určite v nich počuť diagnózu ozaj relevantnú pre poznávanie myšlienkového prúdenia vo chvíľach „medzi starým a novým Umením“ – s pôvabne napísaným veľkým „U“ – ktoré sa malo rozhodnúť pre „povahu vnitřní, a proto obsahující zárodek budoucnosti“. (Vasilij Kandinskij: O duchovnosti v umění. Praha: Triáda 1998)

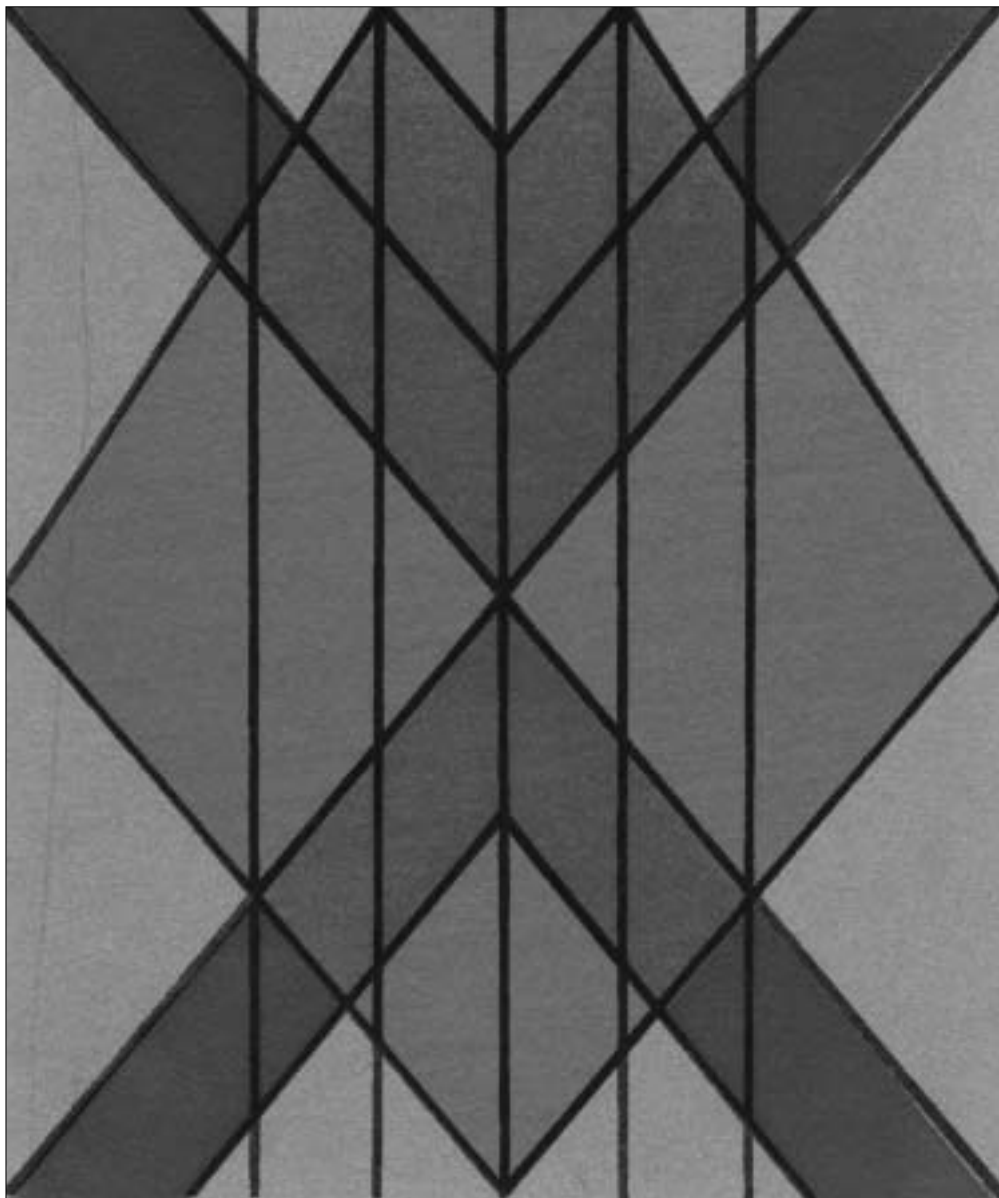
V

V druhej polovici šesťdesiatych rokov sa Klimová so zaujatím venovala výstavným aktivitám Klubu konkretistov. Strohý tvarový zásobník, z ktorého vytvárala zvláštne prestupujúce sa mnohosteny a konštrukcie, sa stal výzvou, ako rozšíriť obrazový priestor o priestor trojrozmerný. Geometrický základ jej obrazov sa presadil špecifickou skladbou, vrstvením, pridávaním (rovnakých) častí, ktoré vstupujú do nových (kompozičných) vzťahov. V trojrozmernom objekte sa (rovnaké) časti stávajú **modulom**. Čiže zhodnosť (jednotných) foriem sa rovnako prejavuje štruktúrou a konštrukciou, ale na rozdiel od predchádzajúceho riešenia dominujú „reálne“ priestorové vzťahy, vrátane pohybu diváka a svetelnej dramaturgie.

V určitom zmysle „podfahla“ programu Klubu konkretistov, v ktorom sa dosť hovorilo o tom, že technické predmety a sústavy pôsobia výsostne esteticky. Ako zvyčajne, keď je najväčšmi ohrozená individualita, objavia sa kolektívne programy s tak či onak (ne)priznaným utopizmom. Rovnako platí, že pre nespochybniteľné talenty má akákoľvek príslušnosť k skupinovému programu iba ráz epizodický, pretože nespochybniteľné talenty zásadne reagujú nie na postupy a umelecké stratégie, ale na reč farby, hmoty a tvaru. A tá sa v tvorbe Klimovej stáva rečou veľmi osobnou a osobitou. Úvahou racionálnou aj poetickou, pretože je úvahou o zákonitom a náhodnom.

Níz Koreliéfné objekty ovládli princípy kombinatoriky, v tomto prípade skladba geometrických prvkov (modulov) do kompozícií zvlnených v priestore. Tomuto nezvyčajnému fungovaniu v priestore najviac zodpovedalo predchádzajúce zaujatie vzájomne sa prestupujúcimi mnohostenmi. Lenže teraz si skladobný poriadok, vznikajúci radením identických tvarov na krížovej, štvorcovej či kosoštvorcovej osnove, vyžiadal materiál umožňujúci oveľa väčšiu presnosť pri ich modulovom kombinovaní, ako aj pri spôsobe ich spájania. Do rastra, vzniknutého prepletaním rôzne farebných fóliových pásov, Klimová potom „vpísala“ kontratvar dynamizujúci celok kompozície. Napríklad, do krížovej siete na kosoštvorcovom podklade – kruh. Znovu si tu uvedomíme súvislosť s predchádzajúcou väzbou línií a plôch. Aj teraz sú to primárne vzťahy jednotlivých (seriálnych) štruktúr a základné je aj napätie, ktoré do štvorcového modulu vnáša obopínajúca kružnica. Objekt je určený geometrickým gestom a témou hry, čiže skladobným princípom ako svojbytnou kvalitou. Pravidlá tejto hry uchováva naša vizuálna pamäť, ktorej sa vyjavujú základné kódy: štvorec ako prísne oddeľovanie vonkajška od vnútra, kruh ako vymedzenie jednotného, univerzálneho a nekonečného, prepletajúce sa štruktúry ako záznamy rytmu a jeho zmien, diagonály ako znásobený nepokoj. Samotný materiál kovových fólií s vysokým leskom bol však zároveň pascom presnosti, sugeroval miesto prechodu medzi určitým a nejasným a tak zdôrazil priestorovú štruktúru.

Zároveň Tamara Klimová pracovala aj na obrazoch, ktoré voči námetom pomenovávala nepochybne zvláštnymi názvami. Jeden z nich roku 1966 pokrстила menom *Úzkosť*. Pozeráme sa na dva zvláštne geometrické útvary – zhora aj zdola – zvierajúce kruh voľne odkazujúci na terč. Kruh dvoma modrými pruhmi obkružuje oranžovočervené pole línií, zbiehajúcich sa do červeného centra. Obdĺžnikové geometrické útvary sugerujú nehlboký „javiskový“ priestor, ktorý členia vyšrafované plochy. Javisko je páľivo žltočervené, deliace steny sú modré a ich chladné hroty sa na centrálnej osi dotýkajú modrého obvodového kruhu terča. Čo však viedlo maliarku, aby „vstupnú bránu“ k obrazu označila ako *Úzkosť*? Možno len náhla fascinácia zjednocovaním tvaru, farby a priestorov na ploche obrazu. Možno



Tamara Klimová: Konštrukcia VI.

len manifestovaná radosť z kombinácie elementárnych tvarov a z redukcie výrazových prostriedkov. *Úzkosť* patrí k sérii Klimovej obrazov z druhej polovice šesťdesiatych rokov 20. storočia. Moderné umenie už dávno prestalo zvädzať reálne aj pomyselné zápasy s verejným vkusom a ak ho čosi vyčerpávalo, tak len šarvátky smerujúce do vnútra umenia. Presnejšie napísané: vzájomný nesúhlas s rázom takého či onakého prejavu výtvarného umenia po vrcholnej ére najrôznejších foriem abstraktného expresionizmu. Protominimalista Barnett Newman určite nesúhlasil s organizovaným chaosom na kombinovaných maľbách Roberta Rauschenberga, protopopartista Jaspers Johns určite ohŕňal nos nad normatívnym charakterom teoretickej adorácie umenia fluoreskujúcich žiariviek Dana Flavina. V Spojených štátoch bol práve pomenovaný Minimal Art, hľadalo sa spoločné označenie pre obrazy primárnych štruktúr, vcelku potichu bola vedená rozprava o tom, či je koncept ozaj nadradený realizácii. V Európe však umelci reagovali kritickejšie. Nielen vo Francúzsku a Spolkovej republike Nemecko boli výrazne proti bezproblémovej inštitucionalizácii avantgardných stratégií v rámci oficiálneho umenia, predovšetkým oficiálneho trhu s umením.

Kus sveta postihnutý blabotom o socialistickom realizme (zdanlivo) ochraňovala železná opona, vtedy stelesnená berlínskym múrom. Opak bol pravdou. Napríklad v bratislavskom ateliéri manželov Klimovcov vzniklo dielo, ktorého nepochybná inšpiratívna sila vždy bola nasycovaná impulzmi umenia európskych avantgárd konštruktivistickej orientácie. V marci roku 1970 sa Tamara Klimová ešte zúčastnila na výstave *Klubu konkretistov* v Brne, ale plánovanú samostatnú výstavu v bratislavskej Galérii Cyprilána Majerníka už neuskutočnila. V sedemdesiatych rokoch sa sporadicky zúčastňovala na banskobystrických prehliadkach súčasnej slovenskej grafiky, ale o ozajstnom návrate jej diel do výstavných siení môžeme hovoriť až v nasledujúcom desaťročí. Pravda, v prvej normalizačnej dekáde sa výlučne ateliérové podmienky pre tvorbu stali údelom celého radu výtvarníkov.

To, čo nazývam ateliérovým hľadaním, znamenalo pre Tamaru Klimovú po výrazných umeleckých realizáciách v šesťdesiatych rokoch 20. storočia určitú revíziu jej doterajšieho výskumu foriem a vizuálnych operácií, ktoré tematizovali vzťah geometria – idealita. Pracovala aj na rozsiahlom cykle kresieb, z ktorých v ešte minimalistickejšej artikulácii neskôr vytvorí serigrafie variujúce témy. Tie kresby skúmajú zvláštne vzťahy plôch, ktorých zostavy vznikli z hustých šrafúr a ich prienikov. Klimová znovu tematizovala možnosti rôznych variácií a kompozičnú podobnosť základného vzťahu plocha – tvar. V spomenutom precíznom grafickom prevedení ešte viac vynikne zvláštny systém minimalistickej geometrie. Hoci kresby z polovice sedemdesiatych rokov zdanlivo vychádzajú z jednoduchého formálneho gesta šrafúr, podrobnejší pohľad nám odhalí širokú škálu variácií a premien. Predovšetkým v serigrafiách z polovice nasledujúcej dekády Klimová pole výskumu obohatila o zvláštny dynamizmus. Už ich pomenovaním (*Prúdenie, Narastanie*) označuje tému komunikácie medzi záhybom línií určených širším farebným pruhom a šrafúrami, ktoré určite nestrácajú zo zreteľa pôvodný význam posolstva.

VI

Cyklus nízkoreliéfnych objektov z roku 1991 nazvala Tamara Klimová *Variácie*. Súborne ho prezentovala na spoločnej výstave s Alojzom Klimom vo Výstavnej sieni Synagoga v Hranicích na Morave roku 1996. V katalógovom úvode Jiří Valoch spomenul, ako sa koncom šesťdesiatych rokov v jej prácach presadili netradičné nové materiály. Kompozície z lesklých kovových fólií, ktoré čiastočne reflektovali aj okolie. Spomenul aj jasnosť organizácie a presnú konštrukciu plexisklových plastík z rovnakého obdobia. Na margo cyklu *Variácie* napísal: „V nasledujúcich desiatich, ač handicapovaná obtížnou chorobou, pokračovala Klimová ve svých výzkumech – téma iluzivního prostorového geometrického útvaru rozvínila v cyklech serigrafií, dovolujících subtilní odlišení barevnosti ploch i různých konstrukcí linií, řadu problémů řešila v kresbách.“ Hoci Valoch zvykne v tvorbe konkretistov oceňovať neosobnú artikuláciu či minimalizovanie autorského rukopisu, v prípade Tamary Klimovej – rovnako aj Alojza Klimu – nikdy neobišiel komplementárnu vzájomnosť geometrického/ra-

cionálneho a individuálneho/subjektívneho. A práve znásobený princíp interaktivity racionálnej skladby a jej subjektívnej interpretácie sa stal dominujúcou témou tvorby Tamary Klimovej.

Uvedomil som si to, keď som v roku 2001 uvádzal prvú samostatnú výstavu Tamary Klimovej v jej rodnej Ostrave. Ocenili sme tam nielen skvelé výtvarné dielo, ale aj takmer magickú vernosť výtvarným zásadám, ktoré uplatnila v rámci *Klubu konkretistov* a rovnako aj pri spoločných výstavných aktivitách s Alojzom Klimom. Pretože Klimovej dielo je aj dobrodružnou výpravou za odhalením zákonitostí sveta foriem a farieb, kde sa príkladne odkrýva štruktúra univerza. Univerza farieb. Univerza foriem.

Práve napísané možno znie, ako keby Tamara Klimová exaktne siahala po exaktnom poznaní. A rovnako tak exaktne by ho chcela vysloviť, čiže prezentovať. Bola by to omylná úvaha. Klimovej odkrývanie štruktúry kryštalickej formy a tvaru má veľmi blízko k absolútnu Bachových fúg. Nie však v zmysle akéhosi definovania zákonitostí, ale v zmysle hľadania nových. Nových zákonitostí, ktoré naše poznanie prehlbujú o dimenziu dobrodružstva. O dimenziu formulovania zákonitostí novej ikony. Môžeme vôbec tvrdiť, že Tamara Klimová je jedným z tvorcov, ktorí artikulujú ikonu 21. storočia? Nazdávam sa, že áno, veď nejedna z jej ikon sa zlatočerveným ornátom štruktúry na geometrickej osnove dovoľáva geometrickej štruktúry sveta. Ale aj jeho záhady.

VII

Už v antike prakticky používané základné tvary ako trojuholník, štvorec, kruh a podobne, boli definované ako tvary ideálne. Formulovaním vzťahov medzi nimi vznikala geometria, ktorá umožňovala jasnú orientáciu v zložitom (nedokonalom i temnom) svete. Pre výtvarné umenie znamenalo toto „dedičstvo“ jasné poznávanie sveta pomocou ideálnych tvarov. A u Cézanna redukcia sveta pomocou ideálnych tvarov a formalizovanie vzťahov medzi nimi zasa začiatok moderného umenia. Na túto líniu skutočnosti umenia si ľahko dosadíme tvorbu Tamary Klimovej. Veď racionalita, redukcia, geometria, štruktúra sú ozaj kľúčové pojmy v silovom poli sveta jej výtvarných prác.

Platí teda, že dielo Tamary Klimovej usiluje sa o jasnú orientáciu v temnom svete? Prípadne, že trvá na východiskovej poézii racionality? Áno aj nie. Áno, pokiaľ si položíme otázku o poznávaní sveta výtvarným umením, nie, keď si na ňu odpovieme. Povedal by som, že presne v tradícii európskych mysliteľov prísnej skepsy voči možnostiam poznania a jasnej orientácie. A to by som medzi nimi musel vymenovať jasné hviezdy prvej veľkosti. Od Pascala, trebárs, po Wittgensteina.

Pravda, v umení poznávanie neznamená preformulovať štruktúry videnia sveta, ale (vždy) novo sformulovať svoje vlastné prežívanie sveta a seba v ňom. Dielo Tamary Klimovej patrí medzi tie, ktoré sú neľahko vyjadriteľné (vysvetliteľné) textom. Hoci tvar, jeho štruktúra aj celá znaková sústava sú priam deskriptívne rozložiteľné a aj znovu spojitelné vo svete spomenutých jasných vzťahov, naďalej v nich pretrváva tajomstvo pomenovania. Zmyslom pomenovania toho sveta je rytmus plôch, muzikalita línií, ktoré formalizuje prepletanie či iná kombinatorika materiálov vysokého lesku a ostrej farebnosti. Pulzuje v ňom čas, presnejšie vízia času. Onoho vlastného prežívania novo sformulovanej udalosti.

Uvedme si príklad. Tamara Klimová serigrafiami z osemdesiatych rokov jazykom geometrie skúmala dynamiku foriem a kompozícií, preto ich aj pomenovala ako *Prúdenie*, *Narastanie*, *Ponor*. Prácami z druhej polovice deväťdesiatych rokov minulého storočia však významovú energiu posunula k výtvarnej udalosti, ktorá sa pod povrchom zdanlivo pokojnej štruktúry na geometrickej osnove dovoľáva mýtu *Šamanov*, *Domácich bôžikov* a *Stél*. Kompozičná variantnosť týchto prác nás razom odkazuje na rituálnu posvätnosť geometrie, čiže kdesi k zlatému nekonečnu ikon či renesančnej božskej symetrii. Ozaj dobrý dôvod, aby sme voči tejto istote prejavili patričnú skepsu. Možno aj preto, lebo Tamara Klimová mimezis geometrickej štruktúry sveta a jeho udalostí formulovala poéziu.

Juraj Mojžiš

VAN MORRISON: ASTRAL WEEKS LIVE AT THE HOLLYWOOD BOWL*Listen To The Lion Records/EMI Music 2009*

S legendárnymi albumami treba zaobchádzať veľmi opatrne. Tak znie jedna z poučiek, ktorá varuje pred nutkaním príliš vylepšovať pôvodné nahrávky pri ich reedíciách. Technické vymoženosti sú totiž dobrým sluhom, ale zlým pánom. A tak staré nahrávky, ktoré má človek detailne napočúvané napríklad na vinylových gramofónových platniach, znejú po remastrovaní a zdigitalizovaní čistejšie, ale neraz aj sterilne. To všetko ešte zhoršuje takzvaná „hluková vojna“ medzi hudobnými vydavateľstvami, ktorá súvisí s tým, že hudbu dnes ľudia často počúvajú na maličkých počítačových reproduktoroch a navyše v „úsporných“ formátoch ako MP3. Vydavateľstvá sa preto domnievajú, že pozornosť poslucháča upútajú hlasitosťou, a tá sa potom neúnosne zvyšuje na úkor dynamiky a vzdušnosti nahrávky.

Túžba po dokonalosti môže mať zhubné následky a to platí v živote aj v hudbe. Napríklad skladateľa a multiinstrumentalistu Mika Oldfielda natoľko trápili drobné technické nedokonalosti jeho slávneho opusu *Tubular Bells* z roku 1973, že pri príležitosti tridsiateho výročia vydania celý album nahral nanovo. Vytvoril tak formálne bezchybnú nahrávku, ktorá však stratila kus pôvodného čara.

Oveľa horšiu motiváciu ako túžbu po dokonalosti mal starý rocker Ozzy Osbourne, presnejšie jeho manželka a manažérka Sharon. Na reedíciách Osbournových klasických albumov *Blizzard Of Oz* (1989) a *Diary Of A Madman* (1981) je nanovo nahraná rytmická sekcia – a to len preto, aby manželia Osbournovci potrestali basgitaristu Boba Daisleyho a bubeníka Leeho Kerslaka, ktorí sa s nimi sporili o nevyplatené tantiémy.

Reedície a návraty k legendárnym albumom sú preto vždy riskantné. Umelec môže niekedy s odstupom času na vlastnom diele napáchať najväčšie škody. Oveľa väčšie než jeho epigóni, nehovoriac už o vtipných uličníkoch ako producent Danger Mouse, ktorý na svojom *Sivom albume* (*The Grey Album*) spojil do jedného celku Čierny album (*The Black Album*) od rappera Jay-Z a Biely album (*The White Album*) od Beatles.

Na tenký ľad návratov k vlastnej klasike najnovšie vstúpil aj írsky spevák Van Morrison pri príležitosti štyridsiateho výročia albumu *Astral Weeks* (1968). Van Morrison však pôvodnú nahrávku, ktorá sa zaraďuje k najoriginálnejším a najvplyvnejším albumom v histórii populárnej hudby, našťastie nechal na pokoji. Jej odkaz sa rozhodol osláviť živým záznamom z dvoch koncertov v Hollywoode, kde zaznel celý album *Astral Weeks*. Niektoré odlišnosti sú jasné na prvý pohľad – Van Morrison zmenil poradie skladieb a s výnimkou gitaristu Jaya Berlinera ho sprevádzajú iní hudobníci v rozšírenej zostave. Na rozdiel od práce v štúdiu, kde vraj Van Morrison s muzikantmi veľmi nekomunikoval, na pódiu očividne vládla uvoľnená atmosféra. Ani to však samo osebe nemusí automaticky znamenať lepší výsledok. K zvláštnemu čaru pôvodnej verzie *Astral Weeks* možno prispel aj určitý odstup medzi spevákom a skladateľom Van Morrisonom a hudobníkmi, skúsenými džezmenmi, ktorí intuitívne nasledovali jeho kroky.

Práve intuitívnosť je kľúčovým pojmom Morrisonovej tvorby. Van Morrison tento prístup stručne zhrnul v názve jedného zo svojich albumov: žiadny guru, žiadna metóda, žiadny učiteľ (*No Guru, No Method, No Teacher*). Tento názov mal síce vyjadrovať Morri-

sonovu nezávislosť od spirituálnych prúdov a organizácií (zaoberal sa kresťanstvom, budhizmom, hinduizmom, dokonca istý čas scientológiou, ale nestal sa členom scientologickej cirkvi), ale vzťahuje sa aj na prístup k hudbe a textom.

Niežeby Van Morrison nemal učiteľov (v detstve ho ovplyvnila otcova rozsiahla zbierka platní), ale všetky vplyvy sa uňho spájajú nemetodicky – na albume *Astral Weeks* vo voľnom prúde splýva blues, soul, folk, jazz či keltský folklór. Podobne je to aj v textoch, kde sa vo voľnom prúde vedomia prelínajú obrazy inšpirované nostalgickými spomienkami na detstvo v Belfaste, aktuálne zážitky a mystické vízie. Namiesto prehľadnej pesničkovej štruktúry je tu poetické rozprávanie a všetko sa podriaďuje jeho nepredvídateľnému prúdu, v ktorom sa striedajú emócie a dôrazy. Samozrejme, Van Morrison má dnes v hlase iné emócie ako pred štyridsiatimi rokmi. Na koncertnej nahrávke *Astrálnych týždňov* je menej napätia a vnútornej drámy. Pri pozornom počúvaní však dokážu človeka stále nasmerovať na miesta, kam nevedú mapy, len intuícia.

KDO JE VRAH? (DETEKTIVKY Z BUDOUČNOSTI)

Zostavil Mike Resnick

Z angličtiny preložil Petr Janouch. Albatros, Praha 2008

■
S postavou úspešného detektíva sa tradične spája pozorovací talent, prenikavé logické myslenie a dedukcia. Rovnako dôležitá je však aj intuícia. Práve preto klasickým detektívkam niekedy hrozí, že sa zmenia len na chladnú a vykalkulovanú intelektuálnu hru a čítať ich je podobne vzrušujúce ako celý deň pozorovať šachistu nad rozohranou partiou. Súčasným detektívkam zase hrozí, že sa stanú len prehliadkou technických vymožeností používaných pri vyšetrovaní a čítať ich je podobné vzrušujúce ako celý deň pozorovať vedca za mikroskopom.

Fascinácia intelektuálnymi konštruktmi a technikou je ešte väčšou hrozbou v science-fiction. A čo už potom nastane, keď sa detektívka a science-fiction spoja? Sci-fi detektívka však existuje, aj keď môže pôsobiť podobne podozrivo ako erotický horor alebo „creative nonfiction“.

Priekopnícke miesto v žánri sci-fi detektívky patrí Isaacovi Asimovovi a románu *Ocelové jaskyne* z roku 1954. Príznačné je, že Isaac Asimov, jeden z klasikov sci-fi literatúry, napísal *Ocelové jaskyne* ako reakciu na vyhlásenie editora Johna W. Campbella, podľa ktorého sú sci-fi a detektívka nezlúčiteľné.

Názoru Johna W. Campbella, iniciátora tzv. zlatého veku science fiction, sa ani veľmi nedalo čudovať. Veď podľa slávneho desatora detektívky, ktoré v roku 1929 sformuloval spisovateľ Ronald Knox, by poriadna detektívka nemala obsahovať nijaké nadprirodzené prvky, doteraz neznáme jedy ani prístroje, ktoré by si na záver vyžadovali dlhé vedecké vysvetlenie. Lenže v Knoxovom desatore sa zakazuje aj náhoda a nevysvetliteľná intuícia. A vôbec – literárne pravidlá sú tu asi aj na to, aby sa občas porušovali.

V každom prípade, keď už raz Isaac Asimov sci-fi detektívke prerúbal cestu, tohto nového žánrového kríženca si vyskúšalo viacero autorov. V antológii *Kto je vrah?* je ich zastúpených dvadsať, z toho dve autorské dvojice. Vtip je v tom, že zostavovateľ antológie, americký spisovateľ Mike Resnick, autorom pripravil scenár, podľa ktorého majú sci-fi detektívnu poviedku napísať. Antológia preto v sebe nesie určitý prvok vykonštruovanosti (tak dôverne známy z nekvalitnej science fiction) – ale zároveň aj priznanej hry. Celá antológia by však neobstála len na jednom hravom nápade. A tak sa ukazuje, že ak má sci-fi detektívka fungovať, autor musí v pravý čas a v správnom množstve definovať hranice a pravidlá svojho fiktívneho sveta. Až potom môže čitateľ slobodne zapojiť fantáziu, logiku aj intuíciu a rovnako podozriví sú preňho ľudia aj mimozemšťania. Veď ako píše Pat Cadiganová v poviedke *Pravé tváre*: „Optimista si myslí, že ľudia by mohli byť nejvyšší formou života ve vesmíru, zatiaľčo pesimista ví, že tomu tak opravdu je.“

PASTIEROVA JEDENÁSTKA**OLEG PASTIER: Z PROTIĽAHLÉHO BREHU***F. R. & G., Bratislava 2008*

„Myslím si, že celkom stačí, keď sa text podobá na svojho autora a naopak,“ hovorí básnik Marián Kubica v knihe rozhovorov Olega Pastiera *Z protiľahlého brehu*. Táto jeho „prirodzená“ (minimálna? minimalistická?) požiadavka v tejto knihe zaiste platí. Napokon, texty odpovedajúcich i pýtajúceho sa sú len inou, možno trochu voľnejšou, podobou ich tvorby.

Autor knihy kladie svoje otázky jedenástim slovenským spisovateľom a spisovateľkám síce „z protiľahlého brehu“, čiže s úsilím o istý odstup, no pri čítaní ich kníh sa s nimi určite ocitol na jednom brehu, a možno sa s nimi plavil na jednej loďke. Inak by si ich zrejme nevybral ako spoločníkov do rozhovoru.

Pastierova literárna jedenástka má takúto zostavu (od strážcu „svätyne“ až po ľavé krídlo): Ivan Kadlečík, Pavel Hruz, Ivan Štrpka, Juraj Rayman, Marián Kubica, Dušan Mitana, Mila Haugová, Egon Bondy, Ivan Mojík, Daniel Hevier a Veronika Šikulová. V tomto poradí rozhovory v knihe nasledujú. Kľúč na určenie poradia si teda autor nevybral ani podľa abecedy, ani podľa veku interviewovaných, a iste nie ani podľa ich „dôležitosti“. Skôr postupoval podľa nejakého osobného kompozičného zámeru: Aj autor knihy – tak ako sám hovorí o účastníkoch svojho výberu – „išiel a ide po vlastných chodníčkoch a po vedľajších cestách, ktoré síce často končia v slepej uličke, ale práve v nej býva najväčšia koncentrácia na sústredenú prácu“.

Rozhovory vychádzali postupne v časopi- soch *Fragment* a *Romboid* a mnohým čitate- ľom sú iste známe, tu sú však pohromade, a navyše doplnené o ukážky z tvorby jedno- tlivých spisovateľov. Tie ukážky môžeme chá- pať aj ako ďalšie odpovede na vyslovené

i nevyslovené otázky a tak vlastne rozhovory rozširujú, prehlbujú a dokresľujú portréty opytovaných.

Je zrejme, že vo väčšine prípadov nejde o interview „naživo“, ale o písomnú, koreš- pondenčnú formu rozhovoru. Tie „živé“ býva- jú síce obyčajne bezprostrednejšie, dynamic- kejšie, no pre literátov/literátky nie sú práve najvhodnejšie. Tí/tie odjakživa radšej píšu, ako rozprávajú. Mnohé pasáže v odpove- diach Pastierových spisovateľov a spisovate- liek tak dosahujú viac či menej až esejistickú hĺbku, najmä ak sa zaoberajú základnými otázkami literatúry a umenia všeobecne. Najzjavnejšie je to u Štrpku (prvý rozhovor) a Heviera, no treba dodať, že je to tak aj vďa- ka typu otázok, ktoré im autor položil. Ak sú otázky nadľahčenejšie, v podobnom duchu sa potom nesú aj odpovede. Jedným z naj- charakteristickejších a najsviežejších je prvý rozhovor s Jurajom Raymanom, keď na širšie koncipované, no vtipne ladené otázky odpo- vedá „slávny“ mladý spisovateľ tak stručne, až sa zdá, že pre zaneprázdnenosť všetkým tým rámusom, ktorý so sebou prináša literár- ny úspech, nemá na interview pre nejaký slo- venský časopis čas. Pýtajúci si však poradil – za lakonické odpovede zaradil obsiahle uká- zky z autorovho debutu.

„Čo už narobíme, každý sme iný, a napriek tomu padáme rovnakým smerom,“ pozname- náva Ivan Hruz na okraj rôznorodosti ľud- ských jedincov. Tak aj každý rozhovor v tejto knihe je iný, no smeruje k rovnakému cieľu: povedať o literatúre, umení a svete niečo viac, ako sa je možné dozvedieť len z próz či básní odpovedajúcich. Napríklad aj o tom, kam to majú literatúra a svet namierené a ako to s ňou/ním asi „dopadne“.

Pastierova jedenástka je silný tím, postavený z výrazných individualít. Akurát že sotva sa jej podarí dosiahnuť takú slávu, ako tej Klapzubovej, a sotva sa jej dostane toľkej pozor-

nosti „širokej verejnosti“, ako hociktorému nášmu trefoligovému futbalovému družstvu. No to je už symptóm tohto sveta.

RUDOLF JUROLEK

JA, ČITATEĽ

EDMUND HLATKÝ: ABRAKA DABRAKA

Koloman Kertész Bagala, Levice 2008

Debut Edmunda Hlatkého *História vecí* (1988) nezaujal dobovú kritiku len nezvyčajnou naliehavosťou stvárnenia témy viery v protiklade k racionalite, ale i nepriamo krevovanou otázkou kolektívnej manipulácie s individuálnym vedomím. Problematizovanie dobra a zla v obidvoch novelách Hlatkého debutu odkazuje na Dostojevského koncepciu viny a trestu – človek zostáva voči násiliu bezmocný, zlo je (sociálne, fyzicky, národné atď.) nekonkretizovateľné, abstraktné, nejednoznačné, azda preto umelecky presvedčivé. Podobné ideové východiská – protiklad ja a My (Oni), ohrozenie individua mocnými sveta, bezmocnosť človeka voči násiliu, dejiny ako opakovanie prvotného hriechu, fundamentálne zlo, ohrozujúce každého z nás atď. – objavujeme aj v najnovšej knihe Hlatkého *Abraka dabraka* (2008), azda najvýraznejšie v (i umelecky) najproblematickejšej rovnomennej próze: „*Zaujímavé, aj vedomie utrpenia, aj utrpenie ako pozitívna intriga môže byť súčasťou plánu vedúceho k absolútnej moci.*“ (s. 172). Hlatký v nej spája postavy Sabínok zo známej legendy, v ktorej Sabínky svojich únoscov, Rimanov – neskorších manželov, obránili voči Sabínom, a mýtických Kyklopov, obrov, netvorov. Hoci je zrejmé, že Sabínky v Hlatkého texte prezentujú všeobecnejší, ženský princíp a Kyklopovia mužský, t. j. aj keď je evidentná symbolizácia príbehu (prelínanie individuálnej úzkosti historickým strachom, dobre vyjadrené zmenou naračnej formy v závere textu), osobne sa mi nezdalo funkčné opakované súperenie obidvoch strán. Myšlienka kolektívneho zla a manipulácie sa v Hlatkého próze *Abraka dabraka* cyklicky navracia, raz sú v prevahe čarodejníci, inokedy Sabínky, dobro sa ne-

ustále relativizuje, no unikal mi zmysel takéhoto „naťahovania“ príbehu: „*Pod vplyvom nového, razantného čarodejníka sa onedlho všetci muži stali dobrí, mocní a spravodliví, nech boli akikoľvek, a ženy sa stali zlými, skazenými, vinnými, nech boli akikoľvek.*“ (s. 144). Možno je problém vo mne, ale tento Hlatkého text nielenže na mňa pôsobil chaoticky, ale predovšetkým redundantne uvravene. Ani predošlé Hlatkého knihy sa nečítajú ľahko, no napríklad zložitost *Jesenného oparu* (1999) je funkčná, dobre motivovaná psychicky chorou postavou, vysvetliteľná pomocou biblie a najmä hlbinej psychológie. *Abraka dabraka* je už, aspoň podľa môjho názoru, prekomplikovaná a nekomunikatívna, čo súvisí s istou patologickosťou, akokoľvek odôvodňovanou večným bojom v dejinách ľudstva, i s nadbytočnou návratnosťou podobných motívov. Na druhej strane, hoci nie vždy rozumieme textu, z jazykového hľadiska mu niet čo vyčítať, problém nie je v autorovej práci so slovom, ale v akejsi zacyklenej sémantike a azda tiež v prekročení miery únosnosti. Nápaditá a zmysluplná je však Hlatkého slovná hra, objavovanie netušených, často tiež vtipných konotácií: „*Skupinka Sabínok si však všimla jeden z aspektov, ktoré chceli čarodejníci fascináčne skryť: nos ako telesný orgán má čosi spoločné so slovom nosiť, teda aj s únosom. Zase raz začali byť unesené. Sabínky vysoko zdvíhali nosy a s ostatnými ženami v spoločenstve si vraveli: Nos vysoko nos, naša cirkev to chce...*“ (s. 158).

Aj v zbierke próz *Abraka dabraka* Hlatký modeluje hypersenzibilnú postavu s pocitmi permanentného ohrozenia zlom, úzkosti, zúfalstva, ba i paranoje. Identita postavy sa

rôznymi spôsobmi problematizuje – hrdina často nerozoznáva realitu od bludov, no takisto môže ísť o postavu priam orwellovsky manipulovanú niekým iným či o fiktívnu postavu z predchádzajúcich textov Hlatkého. Napríklad Edo Driapal, protagonista úvodnej prózy *Všetko je ináč*, má rovnaké meno ako hrdina druhej Hlatkého knihy, *Jesenný opar*, avšak dostane list, v ktorom mu *My* píšu, že nie je Edo Driapal, ale Ero Kuník (príznačná je opäť poetika mena). Podobne prelína fikciu a realitu Hlatký vo svojich predošlých knihách, napríklad v poviedke *Tamaria* zo zbierky próz *Sláva a tajomstvo* (2001) vystupuje pisateľ listu ako Edo, narátor inej prózy z tej istej knihy dostáva list s oslovením „Vážený pán Hlatký!“ (*List*, s. 99) a v poviedke *Spomienka na ženu* explicitne objavujeme explicitný odkaz na Hlatkého debut *História vecí*. Autor teda systémovo využíva intratextualitu, mystifikačne modeluje autobiografické motívy – je však otázkou, či mystifikácia je zámerným textovým postupom, alebo či je „všetko ináč“ („krčma je dnes v čistiarni, čistiareň je v mäsiarstve a mäsiareň je súd.“ – s. 10) kvôli psychickým dispozíciám postavy alebo jej manipulácii riadiacimi svetla: „*My sme práve tí ľudia, ktorí ti dokážu, že nič nie je tak, ako má byť, a nič nie je pripravené a Ty si jediný blázon medzi normálnymi alebo jediný normálny medzi bláznami.*“ (s. 8). V tomto kontexte možno pripomenúť Foucaultove *Dejiny šialenstva*, v ktorých autor problematizuje hranicu normality (oddelenie človeka rozumu od človeka šialeného), poukazuje na isté spojenie medzi mocou a racionom či upozorňuje na vyčlenenie ľudí zo spoločnosti kvôli ich „inakosti“.

Autenticita či autobiografickosť v texte *Všetko je ináč* (debut protagonistu o duchovne evokuje Hlatkého *Históriu vecí*) sa v tomto zmysle prelína s intra- a intertextualitou, no i s paranojou postavy: „*Uvedomil som si, že keby som nebol prenikol do literárnych kruhov a svojou knihou neprehradil humanistom sám seba a svoj rod, tieto tajné sily by ma tajne odpravili zo sveta a tým by možno spôsobili veľké tragédie, ich pôvodným zámerom bol zrejme prázdny vyvraždený svetlý chodník. Veď o čo ide takému vojensko-priemyselnému komplexu, ak nie o celkovú tragickú spoločenskú situáciu, o ponížený ži-*

votný pocit plný nehôd a zlých ohrození, ktorý tvorí v konečnom dôsledku celospoločenský súhlas s vojnou? Pochopil som, že som Faulknerov mierový vojak, ktorý nikdy nezomrie, pretože proti jeho likvidácii sa vždy zmobilizujú mierové sily, akýsi zbor anjelov spriatelených s naším rodom a aj ich rozštvávanie akýmikoľvek krutými metódami môže byť len dočasné.“ (s. 15).

Iným spôsobom kreuje Hlatký motív ohrozenia človeka a prvotného hriechu v – podľa môjho názoru najlepšej – poviedke *Ja Eva*. Jej protagonistka je „nešťastná, zmanipulovaná žena“ (s. 31), psychologička, ktorá sa sama stane obeťou, oslobodzujúcou sa (podobne ako Edo Driapal) aspoň svojím rozprávaním. Hlatkého text svojsky nadväzuje na biblický príbeh, jeho hrdinka sa cíti vinná, čo si vysvetľuje i prostredníctvom psychoanalýzy: „*Náhle sa zo mňa stala zlá žena schopná zabíť a svoje novoobjavené vražedné sklony som pripisovala nerealizovanej sexuálnej energii. Myslela som na muža, s ktorým som pred dvomi rokmi prerušila vzťah, pretože prejavoval tvrdé patriarchálne sklony, mizerný falocentrik, z ničoho nič začal tvrdiť mne, intelektuálke, že len tá žena je dobrá, ktorá žije pod trvalou kontrolou mužského intelektu.*“ (s. 35). Hlatký vynikajúco zvládol priamu naráciu ženy, presvedčivo stvárnil paradoxnú situáciu, v ktorej psychologička môže byť chorá: „*Mám ako psychologička, ktorá by mala ovládať duševný život, právo na duševnú chorobu?*“ (s. 36). Je známe, že hranice normalnosti viacerí umelci, no Hlatkého próza v tomto smere roztvára zásadné otázky o nerozlišiteľnosti zla, viny, hriechu či choroby jednotlivca: „*Chorá, nie zlá. A ja vám nemôžem ani protirečiť, lebo ma touto sprostou formulkou zatvárate do základného konfliktu, na ktorý ľudstvo nepozná odpoveď, sme chorí, alebo zlí?*“ (s. 45). Protagonistka je presvedčená, že spáchala zločin, avšak psychiater, ktorý ju vyšetroje, tvrdí čosi iné, záver textu zostáva otvorený – čitateľ nedokáže rozlíšiť „pravdu“, čím vzniká možnosť jeho vlastnej interpretácie. Podstatnejšie ako odpovede v tejto Hlatkého próze sú implicitné otázky, napríklad: Je možné ospravedlniť zločin chorobou alebo manipuláciou?, Kedy dochádza k zlyhaniu rozumu?, Do akej miery dokáže lekár rozoznať šialenstvo? a iné. Eva

je navyše postava zatažená prvým hriechom, no Hlatký tiež problematizuje Evinu vraždu potenciálnou duševnou chorobou alebo aj manipuláciou človeka: „*Ja som zmanipulovala celé ľudstvo. Ale, prisahám, nechcela som, sama som bola zmanipulovaná, takže som ani nevedela, že manipulujem... som vinná v plnom rozsahu... zabila som preto, lebo som našepkala vraždu...*“ (s. 43). Podobne zlyháva intelekt protagonistu prózy *Strach*, riaditeľa prognostického ústavu (takisto ako psychologička prednášajúca na fakulte má isté postavenie a vzdelanie), ktorý je ako Žid osudovo prekliaty a navyše spájajúci moc a rozum: „*Ak som sa cítil ako inkarnát všetkých historických židovských ohrození, ak som sa bál, že ma ľudia zlikvidujú podľa odvekého historického volania, potreboval som moc, prostredníctvom ktorej by som si bezpečie zariadil sám. Aj moja múdrosť a vzdelanie je formou, aj keď zanedbateľnou, moci. Vedel som, že ja ako Žid som nesmel mať strach z násilnej smrti, pretože ten okolo Židov vždy projektoval okolnosti násilnej smrti, a napriek tomu som svoj strach nevedel opustiť, ba neraz som sa pristihol, že sa s ním maznám.*“ (s. 51). Situácia v próze sa radikálne, absurdne obracia, postava zahrá surové „*divadlo židobijectva*“ (s. 62), obeť sa stane desivým agresorom, opäť však možno predpokladať jeho duševnú poruchu. V tejto Hlatkého próze sa variuje aj ďalší motív známy z jeho predošlých kníh – láska Joachimovej manželky Janky, ktorá chce svojho muža ochrániť pred celým svetom, pripomína vzťah Jany Driapalovej k manželovi z knihy *Jesenný opar*.

Ohrozenie Hlatkého postavy sa v zbierke próz *Abraka dabraka* nielenže stupňuje, ale, zdá sa, že autor už nie vždy stavia proti „*psychotronicko bionicko synergetickým sprisahancom vymýšľajúcim spoločenský blázi-*

nec“ (s. 15) „*mierové sily, akýsi zbor anjelov*“ (tamže) či proti „*krutým mocenským racionalistom*“ „*ľudí lásky*“ (s. 19). Psychologička márne vysvetľuje „*sebavedomým mužom v bielom*“ (s. 45), že je zlá, nie chorá; prognostik sa už bojí „*všeludskej jednoty vo všeobecnom utrpení, pretože táto jednota si vždy hľadá vinníka*“ (s. 52); protagonist povidky *Osamelosť* je nielenže vylúčený zo spoločnosti, ale nadobudne pocit, že je „*stíhaný Bohom a spoločenstvom so všetkými temnými i svetlými prejavmi, v celej svojej zložitosti, je iba jeho polovedomým nástrojom.*“ (s. 72) a hrdina prózy *Odkiaľ sme nikdy nevládali odísť si* „*úzkostlivo strážil chvíľkové porozumenie*“ (s. 103) s otcom. Z triviálnych situácií, akou je napríklad nákup v hypermarkete, tak môže vzniknúť trauma postavy, negatívne sily jednotlivca nedokáže zvládnuť, ostáva mu iba dúfať, ako hrdinovi citovanej prózy, spisovateľovi, že prostredníctvom jeho tvorby „*medzi ľuďmi narastie pochopenie*“ (s. 106).

Komunikáciu čitateľa najnovšej Hlatkého knihy *Abraka dabraka* teda komplikuje depresívna sémantika textov aj ich často komplikovaný tvar (zložitá sujetová komunikácia; prelínanie reality a ireality – halucinácií, bludov, sna; odkazy na cudzie texty – Faulkner, Dostojevskij, Orwell, Jaspers; biblické motívy – Jonáš, Joachim Ahasver, zmija, klúč, užovka atď.). Môže ísť o autorský zámer – poriadne zatriasť anestetickým percipientom, prebrať ho z letargie, najmä ak platí, že: „*Normálny čitateľ je dnes už ohlupnutý špinavou zneuctujúcou nadľahčenosťou, večným mediálnym reklamným vyzývaním k vonkajšej podobe bezstarostnosti, ktorá ilegalizuje hlbšie duchovné prežívanie.*“ (s. 106). To sa Edmundovi Hlatkému darí, jeho próza znovu legalizuje duchovno, v celej jeho zložitosti.

MARTA SOUČKOVÁ

ARTHUR C. DANTO:

ZNEUŽITIE KRÁSY ALEBO ESTETIKA A POJEM UMENIA

Preložil Jozef Cseres.

Kalligram, Bratislava 2008

Užitočná kniha amerického filozofa a estetiky Arthura C. Danta (1924) *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia* vyšla v už tradične neporiadnom redakčnom balení vydavateľstva Kalligram. Autor v úvode konštatuje, že jeho filozofia umenia má, napokon ako každá filozofia, ambíciu byť nadčasovou, zároveň je však silno ovplyvnená konkrétnou situáciou (výtvarného) umenia v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Skúma totiž, „čo umožnilo, aby sa niečo v danej historickej chvíli stalo umeleckým dielom, keď oveľa skôr by takýto status mať nemohlo“ (s. 12–13). Dantova estetická koncepcia odmieta formalistický prístup k umeniu. Jeho najúdernejší argument znie, že ak preniesieme umelecké diela z doby ich vzniku do minulosti (dokladá to na známej Warholovej Škatuli Brillo) môžu sa z neho stratiť „význam[y], ktoré dávajú dielu život“ (s. 15). Tieto významy teda podľa Danta nie sú uložené len vo formálnej štruktúre umeleckého diela, v tom, „ako je urobené“, ale vznikajú a udržiavajú sa aj v širších, mimotextových reláciách.

S problematikou genézy a trvania umeleckého diela úzko súvisia otázky okolo pojmu krásy. Najmä avantgarda sa od krásy v umení dištancovala a svoj priestor si hľadala všade inde, len nie v tradičnom „šírení krásy“. Vo svetle prevratných zmien, ktoré pre našu predstavu o podstate umenia priniesla umelecká prax od Duchampa po šesťdesiate roky 20. storočia, považuje Danto doterajšiu teóriu umenia za „veľmi imperatívnu] ako nikdy predtým“ (s. 21). (Pozn.: Áno, aj takéto krkolomné formulácie obsahuje preklad J. Cseresa.) Je zrejmé, že po takto zosnovaných východiskách sa autor pokúsi načrtnúť koncepciu, ktorá ani tak nebude skúmať, čo je to umenie, ale skôr za akých podmienok niečo za umenie považujeme.

Danto uvádza, že v priebehu 20. storočia sa postupne vytratil pojem krásy ako dovtedy nevyhnutného základu každej definície ume-

nia a prestali s ním rátať aj inštitúcie: kurátori, múzeá, galérie či umelecké nadácie. V súvislosti s týmto procesom prehodnocovania definície umenia hovorí o „zmiznutí krásy“. Neusiluje sa odstrániť pojem krásy z reflexie umenia, ale hľadá mu užší význam, teda reálnejšie použitie. „Nie je to a nikdy ani nebol údel umenia byť bezpodmienečne videné ako krásne“ (s. 67–68), čo však neznamená, že časť umenia skutočne krásnym je. „Nadobudol som názor, že by krása umeleckého diela mohla byť k nemu vnútorná v tom zmysle, že je časťou významu diela“ (s. 42), píše Danto, pričom rozlišuje estetickú krásu, čo je v podstate krása v tradičnom zmysle slova a umeleckú krásu, ktorá je skôr druhom výnimočnej umeleckej kvality, znamenitosti, „kde estetická krása vôbec nemusí byť relevantná“ (s. 147).

Za chybné považuje názory, ktoré neschopnosť vidieť krásu v konkrétnom umeleckom diele považujú len za akýsi prechodný stav neporozumenia dielu, ktorý sa dá odstrániť vysvetľovaním či kritickou reflexiou. „Znamenitosť“ umeleckého diela je podľa Danta nezávislá od prítomnosti krásy v estetickom zmysle slova. „Matissov Modrý akt je dobrá, dokonca veľká maľba, ak však niekto tvrdí, že je krásna, hovorí nezmysly“ (s. 68). Impresionisti, Matisse alebo dadaisti neboli spočiatku akceptovaní ako umelci, lebo ich diela neboli považované za krásne. No ak dnes tieto diela akceptujeme ako umenie, nemôžeme to urobiť tak, že im jednoducho prisúdime kedysi odmietanú auru krásy. Autor teda hľadá kráse v umení primerané miesto a snaží sa ukázať, že nemôže byť súčasťou definície umeleckého diela. Na druhej strane má uňho krásu (umelecká aj mimoumelecká) stále vysoký status: „Rozdiel medzi krásou a množstvom ďalších estetických vlastností je v tom, že krása je jediná, ktorá má oprávnenie byť hodnotou, podobne ako pravda a dobro. Zničenie krásy by nás priviedlo do neznesiteľné-

ho sveta, v ktorom by nebolo možné žiť plnohodnotný ľudský život“ (s. 93).

Vo svojich úvahách o tretej estetike ríši vychádza Danto z dvoch základných koncepcií. Kým pre Kanta nejedná principiálny rozdiel medzi prírodnou a umeleckou krásou, Hegel považuje umeleckú krásu zrodenú z ducha za rádo vyššiu. Práve od Heglova uvažovania o vysokom umení a umení slúžiacom (úžitkovom) sa Danto dostáva k svojej predstave tretej estetickej ríše. Ide o širokú oblasť ľudských aktivít, v ktorých nejde o umenie „voľné svojím účelom i prostriedkami“ (Hegel), ale o „skrášľovanie“ slúžiace iným cieľom – komerčnému, kozmetickému, sexuálnemu a pod. Danto takto „prípravne“ uvažuje o prírodnej a mimoumeleckej („úžitkovej“) kráse, aby sa neskôr mohol vrátiť k pozícii krásy v súčasnom umení.

Veľkým myšlienkovým problémom, ktorý bráni sformulovať presvedčivú definíciu umenia, preňho ostáva výtvarné umenie šesťdesiatych rokov 20. storočia. „V úsilí odlišiť umelecké diela od toho, čo som nazval ‚obyčajnými reálnymi predmetmi‘ som použil ako princíp diferenciácie o-osť“ (s. 100). Znamená to asi to, že umelecké dielo „musí byť o niečom“ – prekladateľom dosť provizórne zvolený termín o-osť, pôvodne aboutness, by sme teda v našom kontexte mohli chápať ako akési inferenčné spojivo medzi dielom a aktuálnym svetom. Čiže umelecké dielo je podľa Danta vždy aj o tomto svete, nikdy nie len samo o sebe. Príkladom sú opäť škatule Brillo – obal komerčného výrobku (hubiek na čistenie riadu), ktoré „majú úplne odlišný druh významu“ (s. 102) ako vonkajškovo totožné Škatule Brillo Andyho Warhola. Nie je však celkom jasné, v čom má tá úplná odlišnosť spočívať, toto aboutness rozlišujúce umenie od neumenia sa zdá byť v Dantovej koncepcii celkom závislé na prijímajúcom vedomí (percipientovi).

Samostatná kapitola sa venuje vzťahu krásy a politiky. Existuje celý rad politických dôvodov, prečo bolo úzke spojenie krásy a umenia podrobené zo strany avantgardy a súčasného umenia zdrvivúcej kritike. Argumentačné jadro týchto útokov možno vyjadriť otázkou: Ak musí byť umenie už z definície krásne, má morálne oprávnenie vo svete pl-

nom zla a nešťastia? Aj to je jeden z dôvodov, prečo krása a umenie spolu nemusia nevyhnutne súvisieť. Danto spresňuje svoje chápanie pojmu krása pomocou teórie inflektorov. Pod inflektorom chápe modelujúci spôsob, pomocou ktorého dosahuje umelecké dielo „isté postoje voči tomu, čo je ukázané“ (s. 164). „Krása bola nepochybné najdôležitejšia spomedzi inflektorov, odpor by však mohol byť ďalším a násilnosť tretím“ (s. 164).

Danto esejisticky uvoľneným štýlom tiež reaguje na viaceré konkrétne kurátorské projekty vo významných amerických galériách druhej polovice 20. storočia, prostredníctvom jeho postrehov si možno vytvoriť aj istý obraz o fungovaní amerických kultúrnych inštitúcií a ich vplyve na súčasnú predstavu o umení. Čitateľ sa na tomto mieste stretne s tlmeným rozčarovaním filozofa, ktorý síce pri svojom osobnom hľadaní miery často rešpektuje oprávnenosť tendencií zdôrazňujúcich spoločenskú angažovanosť umenia (feminizmus, multikulturalizmus a pod.), na druhej strane vníma zlyhania jeho čisto „kulturologickej“, politicky korektnej prezentácie: „Výstava Made in California mala svoj cieľ, no deprimovala ma, keď som o nej rozmýšľal, pretože postavila mnohé umenie, ktoré mám rád, do perspektívy, aká nemá nič spoločné s tým, prečo ho mám rád. Urobila to v sociálno-vedeckých vzorkách, produktoch určitej triedy a rasy“ (s. 180).

Ešte poznámka k názvu. Ako je zrejmé z predošlých riadkov, kniha sa venuje tej časti umenia najmä 20. storočia, ktorá krásu ako neoddeliteľnú súčasť našej predstavy o umení odmieta, neguje, ignoruje, zámerne vypudzuje zo svojho teritória. Cieľom autora je nájsť pre pojem krása v diskusii s týmito názormi presnejší význam. Nepochádza tu teda k žiadnemu „zneužitiu krásy“ – skôr sledujeme proces jej zvrhnutia z piedestálu a reinstalácie na primeranejšiu pozíciu v rámci umenia aj jeho teoretickej reflexie. Kniha *The Abuse of Beauty* je teda v slovenskom preklade skôr Ponížením alebo Potupou krásy, tieto názvy by azda presnejšie odrážali, o čo v knihe Arthura C. Danta naozaj ide.

RADOSLAV PASSIA

KRÍZA KRITICKÉHO MYSLENIA

Je to vari najfrekvencovanejšie slovo dnešných čias. Kríza. Ale aká? Finančná? Tá hýbe celým svetom. Energetická? Tá pohla začiatkom roka celou strednou Európou a Slovenskom obzvlášť. Ešte existuje kríza námetov, myšlienok, kríza stredného veku. A moja stará mama, neviem vlastne prečo, nazývala aj krupicu magickým slovom „kríza“. Vraj, uvarí „krízovú kašu“.

Kríza je diskutovaným pojmom. Frekvencovaným slovom. Aj tí, ktorých sa netýka, vedia, že je tu. Zamestnávateľia môžu prepúšťať bez škrupulí. Veď je kríza. Môžu krátiť mzdy, oznamovať pracovníkom, že nasleduje rok šetrenia, že nebudú letné ani zimné odmeny.

Prišlo mi to na um počas nočnej prechádzky, keď ma závislosť od cigariet vyhnala do mrazivej noci v ústrety miestnemu nonstopu, ktorý jeho majiteľ umiestnil, ako naschvál, na opačnom konci mesta. Mestečka, aby som bol presný. Poloha vhodná v prípadoch, keď človek cestuje autom a zastaví sa, pristaví, odstaví, kúpi dačo pod zub, na pitie, opitie, na osvieženie a fičí ďalej... Ale pre peších je to dosť od ruky.

V obchode ma priam omráčili poloprázdne regále. Ako v samoobsluže sedemdesiatych rokov. Pár fľašiek vína, nejaká minerálka, kola, v chladničke obložené bagety, nejaké plechovky piva. Na policiach sa smutne krčili osirotené čokoládky a cukríky za pultom rovnako osirotená predavačka. Pýtal som sa jej, čo sa s obchodom deje. Pokrčila plecami:

„Raz za deň sa tu zastaví jedno auto. Je kríza. Ľudia nekupujú.“

A možno nekupujú, pretože nemajú čo. Hneď za rohom si postavil svoj hrad známy hypermarketový reťazec so žltými igelitkami, kúsok od neho budú mať svätostánok modré igelitky... Takže užitočnosť nonstopu sa tým výrazne zredukovala. Možno účinnejšie, než pôsobením krízy, pretože aj v čase krízy sa kupuje múka, cukor, rožky. A ľudia sa vo večerných hodinách vracajú z práce alebo vyrážajú na žúry. Na žúrky, ako sa teraz vraví.

Pani sa ešte posťažovala, že v týchto neľudských hodinách nie je doma pri deťoch. A že ďalšiu noc ide zasa do práce. Je rada, že nejakú má. Je kríza.

Bola to smutná návšteva obchodu. Pretože mnohí ľudia, ktorých kríza akože postihla, asi nemusia stať celú noc medzi prázdnyimi regálmi za pár stovák eur, nechať sa obťažovať opilcami a čakať, či ich nepríde prepadnúť, vykradnúť a zapichnúť nejaký šialenec. Mnohí tragicky schudobneli, pretože ich majetok sa scvrkol z desiatich miliárd na sedem (čo zasa len môže znamenať vyhadzov pre nejakú stovku alebo tisíčku zamestnancov). A mnohí na kríze zarobili. Aj to je možné.

Teraz štáty zasiahnuté krízou intenzívne pomáhajú podnikom a ich vlastníkom. Ponúkajú dotácie, podporu, zšrotovné, úľavy, odpustky. Čo znamená, že vlastne tí bohatí zinkasujú pomoc v rôznej forme a prefiltrujú do svojich aktivít, vďaka čomu ochránia pracovné miesta, udržia v obehú peniaze a podobne. Pravdaže, nemalo by zmysel rozdávať peniaze priamo chudobným a strednopravým, nech ich prejedia a prepijú. V krčmách, hypermarketoch a v nonstopoch. Neprineslo by to žiadny ekonomický ošoh. Skrátka peniaze musí dostať ten, kto z nich vyrobí ďalšie peniaze. Nie som ekonóm. Namiesto odborných analýz sa mi teda natíska insitný pocit,

že to tak nejakto musí byť, že ak niekto z peňazí robí peniaze, leží na ňom váha zodpovednosti, a teda má právo na vyšší životný štandard.

No na druhej strane mám rovnako insitný pocit, či napríklad kríza nemala viesť k nejakému zásadnejšiemu prehodnoteniu ľudských postojov – napríklad k uskromneniu v inom zmysle. Pretože mnoho z tých, čo teraz šetria na jedle, rovnako výdatne míňa na chlast a na cigarety. Mnohí ľudia, čo prišli o prémie, alebo rovno o prácu a v peňaženkách im chrastia centy zo sociálnej siete, celé hodiny telefonujú a esemeskujú. Nehovoriac už o zástupoch ľudí, ktorí obkolesujú stávkové kancelárie s ceruzkami v rukách (a žeby vyzerali solventne, to sa povedať priamo nedá, mnohí pôsobia, akoby práve čakali na šancu kúpiť si nový kabát alebo aspoň rožok... či skôr pivečko). Ale tipujú, hádžu mince do automatov.

Pravdaže, ak by tieto svoje návyky zmenili, ukrátili by mobilných operátorov, prípadne predajcov alkoholu či cigariet, prevádzkovateľov výherných automatov, stávkové kancelárie... Takže zasa iných vlastníkov a tí by krátili iných zamestnancov. Pravdepodobne však je, že by sa ťažisko spotreby obrátilo inými smerom (chodilo by sa viac do divadla, čítalo a podobne... v ideálnom prípade) a tak by profitovali iné odvetvia.

Napokon ropná kríza napríklad naučila ľudí prihliadať nielen na výkon ale aj na spotrebu auta. A nie je to jediný prípad, kedy núdza naučila Dalibora hústť, ako vravia bratia Česi.

Napríklad stenčená vrstva ozónu v atmosfére ľudí donútila siahnuť po opaľovacích krémoch, nevystavovať sa nekontrolovane slnku a predovšetkým zabudnúť na freóny.

Klimatické zmeny by mali podobným mechanizmom vyradiť z hry fosílna palivá a priviesť ľudí k iným energetickým zdrojom, čo sa čiastočne darí – každý človek, ktorý nie je celkom tupý, už rozumie pojmu emisie alebo skleníkové plyny. Pravdaže, ich produkcia je príliš dobrý biznis a tak sa medzinárodné dohody rodia ťažko. Ale každé obmedzenie má blahodarný vplyv na rozkolísané podnebie, ktoré hrozí topením ľadovcov, stúpaním hladín oceánov, vzrastom priemernej teploty a najmä čoraz častejšími extrémnymi prejavmi počasia.

Ekonomická kríza by mohla človeku priniesť poznanie, že si povedzme nemusí brať hypotéku alebo požičiavať peniaze, len preto, že mu to niekto odporúča či priam nanucuje. Že si nemusí kupovať nový mobil, lebo sa mu núka výhodný paušál. A meniť staré auto za nové, lebo beží supervýhodná akcia.

Ekonomická kríza by mohla zmeniť kultúrny vzorec správania sa bežného konzumného človeka. Zvýšiť jeho odolnosť voči chuti čoraz viac potrebovať a spotrebovať. Lenže z druhej strany rozkladne pôsobí kríza kritického myslenia. A kríza kultúry. Tej ani médiá ani verejní činitelia nevenujú toľko pozornosti, nik nebije na poplach... A pritom je taká hlboká a spôsobila toľko škôd.

Máriu Kopcsay

návraty do strateného času

Anketovými otázkami o samizdatových aktivitách v období tzv. „normalizácie“ (1969–1989) otvárame ďalšiu kapitolu *návratov do strateného času*.

Red.

Anketa:

1. Čo pre vás znamenal samizdat?
2. Čo bolo pre Vás hlavným podnetom k vydávaniu samizdatových periodík, alebo k ich čítaniu?
3. Ako hodnotíte s odstupom času literárnu, publicistickú a grafickú úroveň týchto periodík?
4. Na ktoré paralelné samizdatové aktivity si spomínate najintenzívnejšie?

MIROSLAV KUSÝ, politológ a publicista, signatár Charty 77

1. Samizdat nám vytváral úplne nové priestory. Bola to veľmi obmedzená forma komunikácie, ale bola aspoň aká taká. Znamenalo to obrovský pokrok, že sa robili časopisy aj celé edície, pomocou ktorých sa mohol človek obracať na čitateľskú verejnosť. Keď sme zakladali, ešte v rámci československého obdobia, časopis *Obsah*, tak každý priniesol dvadsať exemplárov vlastného príspevku, tie sa na mieste zložili a vzniklo dvadsať kusov samizdatového časopisu. Bola to najprimitívnejšia forma ako dať dohromady samizdatový časopis, ale veľmi účinná, pretože tých dvadsať exemplárov sa urobilo. Jeden sa povinne posielal páňovi Prečanovi do Scheinfeldu, ktorý nám v zahraničí zabezpečoval ďalšie šírenie. Doma sme ich prepisovali a šírili ďalej. Každopádne, samizdat znamenal otvorenie novej epochy, nové možnosti komunikácie v rámci disentu a ako vznikali rôzne edície, ktoré robil Ludvík Vaculík a Václav Havel, dostával novú úroveň. Samozrejme, že všetko bolo obmedzené na možnosti desiatich kópií písacieho stroja a keď sme ich chceli mať viac museli sme to znova opísať.

2. Tým, že som participoval na Charte 77 a na ďalších aktivitách, vytváral som si určité zázemie pre výmenu informácií, myšlienok a diskusiu. Tá diskusia nevyhnutne na istom stupni možností svojho šírenia potrebuje komunikačný prostriedok. Samizdat bol snahou prekročiť horizont piatich, či desiatich ľudí, ktorí sa stretli v jednom byte.

3. Bolo to rôzne, pretože aj časopisy, ktoré sa snažili dosiahnuť nejakú úroveň, boli často k autorom veľmi benevolentné. Základným kritériom bola odvaha autora vstúpiť do „toho“, napísať niečo, prípadne sa pod to podpísať. Pod toto kritérium sa zmestili rôzni ľudia. Nielen tí, ktorí mali čo povedať, ale aj takí, ktorí mali iba grafomanské sklony. Tí sa do samizdatu dostali oveľa jednoduchšie, ako sa dnes dostanú do novin, alebo časopisov. V tých lepších časopisoch sa začala robiť neskôr istá selekcia, ale aj tá bola veľmi benevolentná. Grafická úroveň bola tak isto rôzna. Napríklad *Revolver Revue* si získala istý štandard, *Lidové noviny* sa takisto postupne zlepšovali. Z bratislavských periodík mali lepšiu úroveň *Kontakt* a *Fragment*, ale klásť si nejaké vysoké nároky takisto nebolo možné.

4. Tým, že som bol angažovaný v Charte 77, sa moja orientácia presúvala do Prahy. Na Slovensku sme ako chartisti nemali širšie zázemie. Bolo to taktiež vymedzené generačne, mladšia generácia mala svoje skupiny. *Fragment* patril generačne inam, my sme v ňom boli hostia, ale nepatrili sme do tohto generačného zoskupenia. Pokiaľ išlo o bratislavské aktivity, vybavujú sa mi fotografické výstavy v petržalskom bazéne na druhej strane nového mostu, ktoré robil Ján Budaj. Výstava *Okná*, ktorá sa robila v byte u Ivana Hoffmana, z časopiseckých aktivít si najintenzívnejšie spomínam na *Fragment K*, lebo v tejto podobe sa mi dostal do rúk a na *Bratislavské listy* Jána Čarnogurského.

DYNAMIKA SLOVESA – AKTÍVNE VS. NEUTRÁLNE

Tej téme sme sa tu vo vzťahu slovanských jazykov ku germánskym a románskym venovali viackrát, lenže motív odhaľuje postupne nové obzory. Konfrontáciou sme spravidla dochádzali k záveru, ako slovgličtina kopíruje angličtinu útekom od vetnej stavby, budovanej okolo dynamického aktívneho slovesa, vlastnej slovenčine, do konštrukcií založených na spájaní spodstatnených sloves so statickými pomocnými slovesami. Výnimky potvrdzujú pravidlo, ako sme si demonštrovali extenziou v podobe doslovného prekladu anglického **zaleť mi tento balíček do...** (č. 10/2005). Je jasné, že sa to nedá a že balíček musíme iba **letecky dopraviť**. A tak isto že sa nedá niekoho do seba **zalužiť**. Nábehy však sú, ibaže zatiaľ príznakové – môžeme totiž niekoho **odísť z funkcie** alebo **zdochnúť lampu** (č. 4/2007). Aj so slovgličtinovým **pokračovaním** sme sa tu už stretli v hyperbolizovanej podobe **pokračuj v usmievaní** (č. 9/2005). A práve to **pokračovanie** nás vedie na stopu jemnej neadekvátnosti, tentoraz však v opačnom garde.

Keby vojenský teoretik Karl von Clausewitz nebol vymyslel nič iné než bonmot, že *vojna je pokračovanie politiky inými prostriedkami*, aj tak by mu to bolo zaistilo svojskú nesmrteľnosť. Napokon, vieme o ňom aj niečo iné, pokiaľ nie sme špecialisti na vojenstvo? (O popularite výroku svedčí aj jeho parodická parafráza, že *bordel je pokračovanie vojny inými prostriedkami*).

Clausewitzov výrok je pre našu tému podnetný tým, že nemecké **Fortsetzung** pokrýva širšie významové pole než slovenské (či české) **pokračovanie**. V ekvivalentoch, týkajúcich sa iba **nadväzovania** na prerušenú činnosť v tej istej rovine, sa významovo kryjú. **Pokračujeme** v prerušenom rozhovore, v novinách sa opakuje populárne **pokračovanie nabadúce** a pod. Clausewitzovo **pokračovanie** však kontextom svedčí o aktívnom mode, ktorý tomuto slovesu či spodstatnenému slovesu u nás chýba a ktorému sa u nás najviac blíži **rozvinutie**. U Clausewitza nejde totiž o **nadväzovanie** na predošlú činnosť v jej rovine, ale o jej aktívny posun na ďalší stupeň či do novej fázy, ktorá má vlastnosti **prekračujúce** vlastnosti tej predošlej. Významovému rozsahu **pokračovania** v slovenčine teda chýba aktívny modus, ktorým disponuje jeho nemecký náprotivok a ktorý by sme na adekvátne pretlmočenie Clausewitzovho bonmotu potrebovali. Stojí za to si ten deficit uvedomiť ako jedno z množstva úskalí, ktoré striehnu na rozhraní rôzne stavaných jazykov v oblasti slovesnej dynamiky či plnovýznamových a pomocných sloves.

Podobnú jemnú neadekvátnosť vycítite pri hľadaní ekvivalentu pre anglické **understatement**. Jeho opak, **overstatement**, nerobí ťažkosti – naozaj znamená **zveličovanie, prepínanie, preháňanie**. Pri jeho opozite to už neplatí, hoci v origináli skutočne znamená opak, teda **zľahčovanie**. Synonymický slovník uvádza pre **zľahčovať** dosť variantov, napr. **bagatelizovať, podceňovať, znehodnocovať, diskreditovať, potupiť, zneuctiť**... Napriek tejto hojnosti ani jeden nevystihuje podstatu **understatementu**, zahŕňajúcu prvok humorného nadhľadu, ktorý sám sebou signalizuje – neberte to vážne. Mark Twain opisuje, ako na verejnom vystúpení ospravedlňoval svoju indispozíciu: *Sókrates umrel, Leonardo da Vinci umrel, Galileo Galilei umrel – a ani ja sa už necítim najlepšie*. Je to obmena vystatovačného: *Boli tam Obama, Putin, Sarkozy a moja maličkosť*. Na tento typ sebaaprezentácie ani jedno z ponúknutých synonym neseďí. Nemčina si utvorila presný ekvivalent, ktorý sa dá doslovne preložiť ako **podháňanie**, lenže to

je u nás vycicané z prsta – a tak našincovi neostane zrejme nič než ten **understatement**. Hoci aj Nemci si svoju **Untertreibung** možno najprv vycicali z prsta, ibaže sa to ujalo. Keby sme sa k anglicizmom uchylovali, len keď sa bez nich nedá zaobísť, bolo by nám hej.

MARGINÁLIE

K desiatemu výročiu založenia *Spolku ikonopíscov Slovenska* otvorila Východoslovenská galéria výstavu a *Zrkadlenie* z 3/1. 2009 k nej prinieslo rozhovor s Emíliou Dankovčinovou, v ktorom maliarka opätovne spomína **písanie ikon, ikonopísectvo** atď. ako bežný terminus technicus svojej sféry. *Krátky slovník...* pri slovese **písať** uvádza päť významov, ale **maľovať** medzi nimi nie je, veď kde by sa aj vzalo. *Veľký slovník ruského jazyka* odhalí, že ruské **писать** pokrýva širšie významové polia než slovenské. Rusi píšu nielen listy a romány, **пишу** aj hudobné skladby, kde našinec **skladá** alebo **komponuje**, a **пишу** aj obrazy. Akékoľvek, nielen ikony, takže z tohto koreňa vyrastajú mnohé ďalšie odvodeniny, napr. **живопис** (naše **maliarstvo**), a bezpríznačkové **писать образ** prekladá slovník rovnako bezpríznačkovito **maľovať obraz**.

Takže všetko naznačuje, že ide o zbytočnú schválnosť, ktorá sa v slovenčine nemá o čo oprieť. Lenže slovenskí **ikonopisci** to asi všetko vedia, a napriek tomu si **vypísali** na štít ten rusistický novotvar. Zrejme ním chcú vyjadriť zakotvenosť svojho životného poslania v ruskom pravosláví a človek so zmyslom pre kultúrne špecifiká podvedome pociťuje, že na to majú právo, aj keď do normy sa to nemestí.

Do kín sa práve dostala vynikajúca rekonštrukčná melodráma Clinta Eastwooda *Výmena* s politicko-súdnyim pozadím, kde jadro zápletky tvorí policajná manipulácia, v ktorej polícia matke podstrčí namiesto uneseného syna malého bezdomovca, na ten účel náležite indoktrinovaného. V origináli sa film volá *Changeling*, čo slovník prekladá ako **podhodené dieťa**. Z tohto spojenia kričí **zámer, intriga**, ktoré v nevinnnej **výmene**, defraudujúcej podstate veci, chýbajú. **Výmena** môže byť iba vedomá, zámerná, účastníci aktu o jej podstate musia vedieť, inak to už nie je výmena, ale **zámena**. Tá už môže byť aj náhodná, nezamyšľaná, ako keď občas čítame o zámene novorodeniat v pôrodnici. Môže však byť aj zámerná (zámena peňazí, bytov), kde by rovnako dobre mohla stáť aj **výmena**, lebo tento typ zámernosti nesleduje cieľ niekoho podraziť, ide v ňom o akt vzájomnej dohody.

Pravda, len keď sú sily vyrovnané a akt dobrovoľný. Pokiaľ nie – ako keď totalitný režim roku 1953 vnútil svojmu ľudu **výmenu peňazí**, ktorou svoje ovečky oškľbal – skrýva sa za **výmennou** politický eufemizmus. Preto tiež vstúpila do hovorovej reči ako **mena** – čiastočne zo zlo-myseľnosti, čiastočne z nevedomosti.

Na rozdiel od týchto výrazov a ich významových odtienkov **changeling** jednoznačne vyjadruje manipuláciu a intrigu, takže v slovenčine pôjde o **podhodencia** či **podstrčenia**, čo sú samozrejme novotvary, ale významovo natoľko priehľadné, že by sa dali akceptovať ako celkom komunikatívny ekvivalent. A keby nie, **podhodené dieťa** je síce nemotornejšie, ale aspoň vyjadruje to, čo originál. Naproti tomu *Výmena*, ako sa film u nás prezentuje, nič z tejto manipulačnej intrigy nezahŕňa, je to nevinný akt, za ktorým sa neskrýva nič zlovestné.

Nemci uvádzajú film pod názvom **Cudzí syn**. Variantov sa teda ponúka dosť, slovenská distribúcia si však vybrala ten najneprihodnejší.

Urobiť môžeme niekomu hocičo, teda dobré i zlé, napr. aj **urobiť láskavosť**, ale keď na niekoho zavoláme **nič ti neurobím**, zrazu to už nie je neutrálne. Už ním čičíkame, lebo spojenie dlhým používaním nadobudlo jednoznačný význam a otázka **čo si jej urobil?** vylučuje, že by jej dotyčný bol mohol urobiť aj niečo dobré. Takže žartovná obmena **ak ti zle neurobím, dobre ti neurobím** iba vynáša na svetlo konotáciu, ktorú východiskové sloveso vôbec neobsahuje. Na proti tomu **urobiť sa** nesie vrcholne kladnú konotáciu, takže kto by sa nechcel...

SLOVENČINA JE JAZYK VÝMYSELNÝ, HUNCÚTSKY... A NELOGICKÝ

Keď odniekiaľ **ujdeme**, asi vieme prečo, to však ešte neznamená, že **prídeme** niekam, kde nám bude lepšie, a aj tak ostáva vo vzduchu otázka, prečo **ujst'** znamená **odísť behom**, teda nie **krokom**, ale **príst'** môžeme iba krokom, takže skutočné antonymum k **ujst'**, **príbehnúť**, leží pomerne ďaleko. A keď namiesto ujdemia **utečieme**, zas len nemáme kam **prítiecť**, aj tak ta musíme **príbehnúť**. Alebo **dobehnúť**, pokiaľ niekto nedobehne nás. Keď **ujdeme**, má to civilný rozmer – ujdeme pred ohrozením, individuálnym prenasledovaním či výbuchom sopky. Pred inštitucionálnym prenasledovaním či šikanou však neujdeme, na to je tu iný slovník. Keď nás prenasleduje režim, neujdeme, ale **emigrujeme** (čím, podľa Alfreda Polgara, stratíme jednu vlasť a získame za ňu dve cudziny). A keď sa nám nepáči v armáde, zo svojho hľadiska možno aj ujdeme, ale z hľadiska armády a štátu **zbehneme**, aby bolo jasné, že sme **zradili**, dopustili sa **vlastizrady**. Napokon, práve na túto súvzťažnosť poukazuje Friedrich Dürrenmatt konštatovaním, že *štát sám seba nazýva vlasťou vždy, keď sa chystá spáchať zločin*.

Takže **zbehom** sa síce môžeme aj stať, ale to je výnimka – spravidla nás za **zbeha** zbiľagujú iní. Keď zamýšľame zbehnúť, nedávame si pri tom **rozbeh**, naopak, robíme to nenápadne, potichučky a **pokryjomne**. Ani najväčší milovník klasiky si však v takej chvíli na Hviezdoslava nespomenie, skôr mu zide na um, že je načase **zdupkať**, **zdúchnuť**, **zutekať**, **ufrknúť**, **ufujazdiť**, **odtrieliť**, **vziať nohy na plecia**, po starom aj **fujas matias** – a po novom **zdrhnúť**. Tak sa v návštevnej knihe výstavy zaskvel jadrný kolektívny výrok triedy s klasickým vzdelaním: *Prišli sme, videli sme, zdrháme*. Česi sa dokonca chodia **poradiť s Vaškom** – ktovie s ktorým, ale na tom zrejme nezáleží, lebo v takých prípadoch naozaj niet času sa radiť.

Bežný človek ostane bežný, aj keď práve nebehá. Dokonca o ňom právom môžeme predpokladať, že zväčša nebehá, iba ak by mal behavku. Naproti tomu **bežec** ostane bežcom, aj keď stojí – má bežectvo v náplni. **Rozbeh** si môže dať športovec, umelec, ale aj hocikto iný, stroju či organizácii môžeme čas na **rozbeh** poskytnúť, ale zo **zbeha** tu nikdy nebude antonymum, **zbeh** je vyhradený dezertérovi. Iné je, keď **sa** niečo **zbehne**, či to už bude dav alebo nohavice (viac č. 10/2008).

Po fáze **rozbehu** treba stroju dať čas na **zábeh**, ale hoci **zabehnúť** má plno významov, a **predbehnúť** tiež, antonymum k **zábehu**, **predbeh**, nevzniklo – zrejme ho nik nepotrebuje. Tak ako nikomu nechýba prídavné meno **zábežný** (viac č. 8/2007), hoci **zábehový** už opodstatnenie má. A aj **priebežný** so svojím **priebehom**. Čo je **podbeh**, vie každý motorista, k **nadbehu** sa nehlási nik, zato **nábeh** poznáme mnohí, či už na tučnotu, hlavybôľ alebo priešvih.

Medzi **ujst'** a **príbehnúť** však leží čosi, čo s behom ani s priebehom nesúvisí, totiž **pribeh**. Teda **udalosť**, **príhoda** alebo **dej**, ktoré môžu byť napínavé, dramatické, komické a všelijaké iné. Podstatné je, že nijako nesúvisí s behom ani jeho odvodeninami, takže ako zabručil do tejto rozvetvanej rodiny, vedia nanajvýš etymológovia, ba možno ani tí.

Duše sme sa už viackrát dotkli (naposledy v č. 9/2008 v súvislosti s SOS), ale všetky súvislosti človeku pri voľnom rozvíjaní asociácií aj tak nikdy nezídu na um. Človek máva dušu – spravidla jednu. Zaľúbenec môže mať aj dve, lebo okrem svojej má aj dušičku. Môže jej **na-zrieť až na dno**, ale čo tam uvidí, aj tak nevezme na vedomie – na vedomie to vezme, až keď už nie je zaľúbencom. Darma jej potom bude **hovoriť do duše**, je po funuse. Iba v šťastnom prípade, keď mu **prirastie k duši**, si navzájom **hovoria z duše**.

Keď máte dušu **zapálenú**, je najvyšší čas volať hasičov. S dušou sa dá aj všemožne narábať. **Dušpastier** vám ju môže pást, no keď pri tom on ostane sýty a vy hladný, môžete skúsiť pást si ju sám. Môžete ju **mať na mieste**, to je pre vás dobre, môžete ju však aj **vyložiť na dlaň**, a to je už riziko. Môžete ju dokonca **predať** či **zapredať**, pokiaľ sa nájde kupec – potom je len otázka, či sa oplátilo. Môžete ju **za niečo položiť**, to sa vám určite neoplatí, ale aspoň je to z vášho rozhodnutia. No keď ju už **máte na jazyku**, keď sa vás **ledva drží** alebo dokonca do vás

chodí iba spávať, máte to nahnuté. Môžete tým však spôsobiť radosť niekomu, kto vám **na dušu striehne** a len čaká, kedy ju **vypustíte** alebo dokonca **vypľujete**, a keď sa mu vidí, že sa nemáte k činu, môže ju z vás aj **vytriasť**. Keď ju však **vypustíte**, aspoň nemáte na tomto svete viac starostí a duša vám môže byť ukradnutá.

Keď sa tmlíte **ako bez duše**, najskôr ste si ju niekde zabudli či zapotrešili a je s vami zle, lebo inú nemáte. Auto je na tom lepšie, má štyri a dokonca ešte aj rezervnú – pravda, nie každé, lebo sú aj bezdušové pneumatiky. Takým však, na rozdiel od vás, duša nechýba. A keď si chcete urobiť z bazy píšťalôčku, aj z tej musíte najprv vytlačiť dušu. Dnes by ste pri tom pôsobili dosť archaicky, lebo na bazu nenatrafíte hociakde, takže píšťalôčku si skôr kúpite plastovú v Lidli či nejakom inom Tescu.

Dušu má aj jeden národ, o ktorom to viem, a možno aj pár ďalších, o ktorých to neviem. **Široká ruská duša** je celosvetovo uznávaný vynález ruských romantikov (na rozdiel od mátušky Rusi, ktorá nie je široká, ale **šíra**). Zato rakúska (nemecká, francúzska či čojaviem aká ešte) **duša** nejestvuje, tam namiesto nej funguje racionálnejší **duch**.

Tie pojmy sa síce občas prekrývajú, lebo môžete síce mať **bojovného ducha** aj **bojovnú dušu**, **vypustiť dušu** aj **ducha**, ale to je skôr výnimka. Zväčša sa nedajú zamieňať, aj keď je to iba vec konvencie – pôsobilo by čudne, keby v zdravom tele strašila **zdravá duša**. A preto býva niekto (nikdy nie ja) **chudobný duchom**, môžeme sa dať **do služieb ducha** či **klesnúť na ducha**, a to bez variantov spojených s dušou. Inokedy diferenciácia nesie v sebe hodnotenie – môžete mať **obchodného ducha**, ale nie dušu, kým **kšeftársku dušu** si ťažko niekto pomýli s **kšeftárskym duchom**. **Kšeftárska duša** môžete **byť**, ale môžete ju aj **mať**. Zato **básnického ducha** môžete mať rovnocenne s **básnickou dušou**, aj keď je tu jemnulinký rozdiel – **básnickou dušou** zväčša **ste** (ak teda ste), kým **básnickú dušu** skôr **máte**.

Môžete chodiť **ticho ako duch** (a nik nebude vedieť, či dobrý alebo zlý, kým sa neprejavíte), keď vás však **posadne duch**, bude to jednoznačne zlý duch. **Dobry duch** je vyhradený ľuďom, ktorí z pozadia usmerňujú rodinu, spolok či obec správnym smerom – pričom z odstupu sa konotačné znamienko neraz prehodí, lebo sa zmení **duch doby**. Takže už ostáva iba otázka, či tie **duchohry** sú **duchaplné**, **duchaprázdne** alebo **duchamorné**.

Pavel Branko

Úklady/slovgličtina nájdete komplet aj s registrami až po č. 10/2008 na stránke www.pavel.branko.eu/ukladyjazyka.pdf.

I

„PF“ štandardné novoročné pranie.

Ľudská naivná ideológia vyznáva dvojitosť: šťastie a nešťastie.

Čo je „šťastie“? Idem po ulici a voľačo sa zaligoce: Aha, našiel som euromincu. „Mám šťastie,“ zajasám.

Svoj život môžem rozdeliť na príhody, príhody klasifikovať na šťastie a nešťastie.

Pani Eugénia sa hanbila za meno. Eugénia! Eugénia! Prečo nie je Katka alebo Tatiana? Kamarátky ju volali Žeňa. „Aké meno je Žeňa?“ opýtala sa Mirka. Nikdy o mene Žeňa nepočula. Žeňa vysvetlila: „Žeňa je Eugénia.“ „Eugénia,“ opakovala Mirka. To boli pánske mená, Eugénia, Sidónia.

Eugénia bola jednoduché dievča, otec bol krajčír a mama krajčírka. Krstné meno niesla ako telesnú vadu: ako trvalé nešťastie.

Pani Vlasta mala šťastie. Vydala sa za doktora, mladého a bohatého. Bola v ôsmom mesiaci, keď doktor zomrel: na tetanus. Narodil sa vytúžený pohrobok. Vlasta sa obetavo a romanticky rozhodla, že celú lásku investuje do Igorka.

Igorko je idiot. Nerozpráva: bľačí. Občas zúri.

Päťdesiatročná Vlasta nesie svoju príkladne nešťastnú existenciu. Ľudia obdivujú jej „svätú“ obetavosť.

II

Neviete, prosím, kde úraduje doktor Seimann? Významný odborník na ľudské práva: napísal články: veľmi ťažké, rozumel som ani nie polovici textu, ale práve z ich neprístupnosti vyžaruje vznešenosť. Aj bohovia bývali neprístupní. Písal o práve nie kuchynsky. Keď čítate napríklad kapitolu „Čo oprávňuje právo“, môžete sa dočítať, že Právo je niečo takmer podvodné, kým ho (akosi) neodôvodníme. Doktor Seimann, myslím si, vymyslel nekonečný regres.

Právo I sa odôvodňuje Právom II, Právo II Právom III a tak ďalej. Ďalšiu kapitolu, mimoriadne dlhú, som nepochopil. Poslednú kapitolu „Byť a Právo byť“ som ešte nečítal. Cítim, že proti sebe stoja dve priepasti s vycerenými chrupmi, túžia vzájomne sa zhltnúť. Sú ako dve božské hlavy, ktoré si vzájomne prehltajú telá. Nevie si predstaviť túto topologickú štruktúru. Prehltanie ide sprvu ľahko, ale musí prísť čas, kedy je hltanie fyzikálne a matematicky nemožné.

Rozhovor s doktorom Seimannom bude prínosný. Ale ide o plachého a azda aj paranoidného človečika, ktorý sa vyhýba audienciám.

III

„Nič sa nevysvetlilo, nič. Nič!“ Kaplán vykrikoval svoje Nič, akoby rušil vesmír. Bol tichý a bojazlivý. Keď sa rozprávalo o ženách, a kňazi vedia o ženách všeličo, červenal sa a mlčal. Klebetilo sa, že ľúbi svojho farára ako zvrhlý mendík alebo stará kuchárka.

Včera zložil akúsi skúšku pred dôležitou komisiou: dnes úspech oslavoval. Skromne: len so svojim pánom farárom. Skromnosť bola vyberaná, dedinský chlapec kúpil lososa, Campari, špargľu.

Pretože naposledy pil asi pred dvoma rokmi, opil sa rýchlo.

Opitosť mu dala krídla.

Kaplánska školometská teológia sa mu videla malicherná. Cirkevné dogmy a sviatosti, áno, hlúpa. „Krst,“ vykrikoval. „Aká je ontologická hodnota krstu? Words, words, words.“ Zarázil sa a opakoval: „Words, words, words.“

Farár sa na neho s úžasom pozrel.

IV

Keď som dospieval (na mojom dospievaní bolo čosi sopečné, duša bola ako bublajúca sopečná masa, ktorou sa ohraničuje ohnivý svet od studeného), naďabil som na uhrančivý názor: „Tractatus...“, moderné dielo so stredovekým maskovaním. Meno autora, Wittgenstein, bolo zvukovo vznešené, pôsobilo na mňa ako zaklínadlo.

Autorove myšlienky, ako mi napovedala nedokonalá a ešte detskou naivitou nasýtená vnímavosť, nie sú pokrmom, ale korením.

Nemohol som inak, filozofický začiatočník, ako prijať všetko „Wittgensteinovské“: hoci veľa z jeho produktov bolo podozrivých.

Sú polovedomé a nevedomé podozrenia. Doktoré vieme vysloviť, iné cítime ako čudnú príchuť.

Po päťdesiatich rokoch wittgensteinovania ostáva na dne, pod vrstvou mudrovania a jazykových hier, príchuť, len príchuť.

V

„Predstav si, čo sa mi prihodilo,“ rozprával pán Klement pánovi Jurajovi náruživô, oči sa mu ligotali, líca mu očerveneli. Rozprával desať minút, pán Juraj zdvorilo, ale náruživô, počúval.

Po hodine sa rozhovor unavil, páni usúdili, že splnili svoju úlohu. Pán Juraj cítil, že priateľovi pomohol, hoci dosť unavený a trochu už aj zlostný.

Veľmi veselo sa rozlúčili.

Juraj bol psychológ: aj profesionálne.

Vyvolal si do pamäti sériu rozhovorov z minulosti: ako sa spontánne vynárali. Začudovane si všimol, že rozprávajúci má väčšiu potrebu rozprávať ako počúvajúci počúvať. Pri rozprávaní je pocit uvoľňovania, pri počúvaní rastie napätie až hnev.

Veď toto je psychologický zákon, pomyslel si hrdo. Ako objaviteľ ho pomenoval: Jurajov-Klementov zákon.

VI

Fakt je jednoduchý ako vec. Wittgensteinovi to bolo jasné.

Čím sa líši fakt od ne-faktu? Fakt JE: má svoje Bytie.

Profesorovi to nie je jasné. Je čoraz popletenejší. Hlúpnem, hovorí si.

Existuje ne-fakt? Áno, existuje. Anjel je ne-fakt, hoci JE. Veci teda Sú dvojako: ako fakty a ako ne-fakty.

Bác. Profesorovi sa v hlave zatriaslo.

Filozofia je otras mozgu.

Včera sa mu prihodilo toto: kráčal po koberci, mienil telefonovať priateľke. A zrazu dopadol na koberec. Pád bol tvrdý, rýchly, nečakaný. Nečakaný? Profesor sa ho bál už asi rok.

Hoci ťažké starecké telo muselo vydržať úder. Vydržalo. Profesor ocenil, že hlava vydržala.

Ale neriešiteľnou úlohou bolo vstať.

Telo ležalo ako neforemný živočích. Profesor si uvedomil, že musí ležať, kým dakto nevojde do bytu a nepomôže mu vstať.

Čakal v tme, na koberci, čakal.

Hanbil sa. Hanba je fakt.

VII

Rozlíšenie verejného a súkromného jazyka je povrchné.

Predstavme si ohradenú záhradu: na plote je nápis: „súkromný majetok“. Ale: hocikto môže vidieť, čo mu dovolí vidieť plot. Napríklad môžete vidieť jazierko so vzácnou rastlinou. Jazierko je teda verejne viditeľné, hoci nie je verejne prístupné vašej potrebe vykúpať sa.

Verejnosť a súkromnosť majú kvality, ktoré môžu do seba prechádzať, a majú stupne.

Myslím si, že čokoľvek verejné je aj súkromné, súkromné je aj verejné.

Nezabudnime: ak je „ja“ len javisko, aj najskrytejšie predstavenia sú verejné.

TATARKOVSKÉ HAIKU IV

Sme kdesi... Bosí.
Slnkom pozlátený pstruh
na márach rosy.

OLEG PASTIER

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.