

OBSAH**romboid 7 / 2009 / ročník XLIV****myslím si, že...**Miroslav **BRŮCK** ■ 2Martin **SOLOTRUK**: Priedych zblíženia (básne) ■ 3**konfrontácie** Vladimír Petřík, Vladimír Barborík: Hľadanie minulého časuGabriela **RAKÚSOVÁ**: Literatúra ako zrkadlo ■ 9Ján **ŠTRASSER**: Vladimír Petřík spomínajúci ■ 9Peter **JAROŠ**: Kvet na šachovnici (ukážky z denníkového románu) ■ 14**anketa 2009 – V literatúre: dvadsať rokov PO**Juraj **MOJŽIŠ**: Dvadsať rokov po a dva roky pred ■ 30Ivan **KADLEČÍK**: Z blata do kaluže alebo z dažďa pod odkvap ■ 32Ivica **RUTTKAYOVÁ**: Alenky a ich zrkadlá (básne) ■ 33Jaroslav **KUŠNÍR**: Modifikácie fikčnej reality v poviedkach Pavla Vilikovského (esej) ■ 35Arunmozhi **SIVA**: Nirvána je aj názov môjho filmu (aktuálny rozhovor) ■ 43Eteľa **FARKAŠOVÁ**: Ajej cesta tichom ■ 45**1 + 1 = 3: Palo Macho / Sklenené obrazy. Film Lubora Dohnala**Miroslav **PETŘÍČEK**: Film a sklo jako jiný úhel pohledu ■ 50Miroslav **MARCELLI**: Dielo ako slobodné hľadanie nevyhnutnosti ■ 51Ivan **ČIČMANEC**: Na križovatke. Šálka kávy (poviedky) ■ 54**tmavá komora**Ilja **ZELJENKA** a humor ■ 59Božena **ČAHOJOVÁ-BERNÁTOVÁ**: Stanislav Štepka a nová dráma (esej) ■ 63**voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: 0 fotografií *Stabilita* Petra Župníka ■ 71**pan(o)ptikum** Vladislava Gálisa ■ 80**recenzie**Ivica **RUTTKAYOVÁ**: Telo slov, alebo čínsko-anglická žena (Xiaolu Guo: Vreckový slovník pre zaľúbených) ■ 82Marta **SOUČKOVÁ**: Kniha zo „sekáča“ (Uršuľa Kovalyk: Žena zo sekáča) ■ 84Miroslava **KYSELOVÁ**: Načieranie do interpretačných snáh (Marta Součková (ed.): K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po r. 1989) ■ 86**cooltura**Márius **KOPCSAY**: Medzi Tatrami a Balatonom ■ 90**úklady jazyka alebo slovgličtina**Pavel **BRANKO**: Keď sa hráme so slovami ■ 92**jedno haiku • | K** ■ 104

Obálka: Jaroslav Štuller

kríza, nekríza, cesty kontinuálne vedú. Samozrejme aj zavádzajú a odvádzajú od prameňov vo chvíľach keď sme najviac vysmädnutí. Spojenie sa však ani na okamih neprerušilo, všetko nepodstatné a okrajové sa obratom dozvieme. Kto, kde a najmä s kým. Mobilní operátori vykazujú vyššie zisky ako pred krízou, lebo v súvislosti s ňou si stále intenzívnejšie vymieňame svoje rozkolísané pocity. Zrátané a podčiarknuté, kríz sa vyskytuje množstvo druhov a poddruhov presne ako hmyzu. Užitočného, aj škodlivého. Napokon v hlave tvorivého jedinca slovo kríza sústavne prelietava ako osa v cukrárni. Je tam trvalo udomácnená, len počas vzácnych dní ju neberieme na vedomie. V konečnom dôsledku všetkým vznikajúcim hodnotám, posolstvám a metaforickým odkazom predchádza práve kríza, skepsa, nespavé pochybnosti.

Pochopiteľne, súčasné chápanie krízy sa prekrýva s ekonomickým, finančným a politickým prostredím a tak sme sa o ňu obtreli všetci. Egon Bondy v Lednu na vsi poukázal na previazanosť výkonu a spotreby ako najcharakteristickejšieho znaku kapitalistickej spoločnosti. Rovnováha sa narušila, trh sa zapotácal, strácame orientáciu. Hodnotovú už veľmi dávno a teraz aj základnú, videnú prizmou denných životných potrieb.

Cesty sa tiahnu a lámu, vnímaví pútnici ich preto budú vždy vyhľadávať. Moje putovania sú často nasmerované na Moravu, z geografickej polohy Skalice je to prirodzené. S ňou sa mi vynárajú tie najpriehľadnejšie zážitky, aj keď tmavá rieka Morava hrozí svojimi vírmi a divokými splvmi hneď po prekročení fiktívnej hranice. V prvej dedinke za bývalou colnicou v malej krčme mi kedysi Pavel Bunčák rozprával o svojom posedení s Dominikom Tatarom, ktorý dlho spomínal na chuť žltej borovičky a čerstvých praclíkov. Cez poéziu Jana Skácela som si postupne pootvoril dvierka k folklóru, k jeho piesňam presiaknutými láskou, krutosťou, erotikou... Skácel už tiež zľudovel, jeho básne bravúrne zhudobnil Jiří Pavlica. Pre básnika je to absolútna méta, keď sa jeho slová nesú krajinou, zachytávané stromami, studňami, ušami rybárov. V Kuželove pod veterným mlynom sa každý rok koná jedinečné folklórne poobedie. So svojim umením tu pred dvomi rokmi vystúpil Ludvík Vaculík a môžem potvrdiť, že je výborný spevák. Pokiaľ sa spieva a vraciame sa domov cez zelené lúky, väčšinou z toho niečo vyklíči. Prínajmenej vyčistená hlava a priame úmysly. Podmienkou je samozrejme neuhnúť z cesty, ktorá býva často prašná, hrboľatá a striehnu na nej úlisní vyberači mýtného. To sme však už v rovine charakteru a odvahy a je jedno či ide o barda alebo pocestného, pre ktorého cieľ nie je vykúpením.

Cesty sem, cesty tam, ak sa už na ne vydáme, oťažievajúce myšlienky zrazu dostávajú rozlet. Ak mám byť úprimný, včera mňa zasiahla drobná letná kríza z obavy, či v časovej tiesni napíšem tieto vety strácajúce sa v prudkom slnku. Začiatky a konce mýlia síce presvedčivo, ale nezaobídeme sa bez nich. Zajtra má byť jasný deň, bicykel je už opravený, od diaľok sa nedá len tak odvrátiť. Zároveň je to jeden z osvedčených spôsobov ako prekonať nielen každú obiehajúcu krízu, ale aj sám seba a popri tom dovidieť za roh svojho zmenšujúceho sa domu.

MIROSLAV BRÜCK

MARTIN SOLOTRUK

Priedych zblíženia

NAOZAJSTNÝ PÔROD: EUKLIDOVSKÁ SLOVNÁ ÚLOHA PRE DVA HLASY ZVNÚTRA V JEDNOM

*Tvrdohlavá aureola
dieťaťa skrúteného do kľbka
východiskovej polohy
ešte pred pohladením
svetlom na temene odďaľuje
posun v mentálnom poli
medzi rozostupujúcimi sa brehmi
náhly prúd čo skratovito sťažuje
nasledovný bytosťný pokus
o dôstojnosť v pôvodnej podobe
čo skrúca iba formotvorným smerom
čelom proti múru svetla*

*prechádza ako matematickým
príkladom, z výsledkov
si robí premenné*

*zakončenia citlivého znakostroja
privádza k zakončeniu x*

*keď tu hneď prvá pusa na čelo
spriezrační tajomstvo
obradom korunovácie xyz
udeľuje výsady priestoru
kam sme práve vovedení
úpenlivým rytmom radostného
no predsa trňového srdca
čo nás navádza do prúdu
rytmom xyz premenlivým
rytmom náhlych premenných
do toku rozloženým trňom
bodom kdekoľvek xyz
písacieho stroja premenných
trňov a typov, typov a trňov*

čo poháňajú čoraz
 prudšie mamino srdce
 nás ako na počiatku sveta vytláča
 do neopísateľného vesmíru
 kde intímne kódy sú kóty
 vypointované do kódov
 stroja, čo týmto kótovým písaním
 kóduje svoju činnosť:
 či to bude ona a či on -
 nevyčítajte, ak nie sme váš typ.

Z DIVOKÝCH PÓLOV HIER LÁSKY

Z divokých pólov hier lásky žije víčik,
 generátor energie - príroda, čo nás privádza
 do obchodu, aby sme si vybrali abstraktné
 návrhy na spoločné prežitie, lego domček,
 aký bude vyhovovať nám obom či trom,
 každému z inej perspektívy, z inej súvzťažnosti
 zvířenej mysliacej hmoty lievikovito zatočenej
 do reakčného okamihu, obývatelného v čase,
 od hopsavých schodov cez teplý stočený paplón
 až po komín - do vnútorného priestoru krajiny
 ako z obrázku maľovaného tromi rukami naraz
 v opakovačke, premaľovávaní a obrazovom rozklade
 troch pohybov, nezávislých, no predsa
 nádejne sa koordinujúcich pohybov,
 evidentne gestických a hmatateľne mihavých,
 vrcholiacich v spoločnom, hoci polyfónnom,
 song of myself motýľa, titana a sirény.
 S prírodou a pre spoločné blaho vybrala si pekáč.
 Priniesla si ho aj s lepidlom na priehľadnom obale -
 syn, ktorý ma sprevádza zo života do života,
 si ho naťahuje medzi prstami do okienka
 vždy iného framu filmu o kozmickej príľnavosti
 rozťahnutelných obrazov prstami, medzi ktorými
 ešte dlho do života zostáva čosi citeľné z prepínania
 galaktických súvzťažností abstraktného vlákna,
 aké vylučujú iba dievčatká kvôli chlapcom
 a pritom sú v tom obaja úplne nevinne.
 Milujem jeho aj teba. Vysvetlenie bude asi vždy
 iba pokus o koordináciu: Naše hravé pohlavia
 akoby sa zrazu navzájom ocitli v prírode,
 kde ich za vlúdnu dôverčivosť hneď niečo zožerie.
 Hráme sa ďalej, zhasínáme si na trikrát.

PRIEDYCH ZBLÍŽENIA

Už zasa ma má. Hýbe mnou.
 Ako len chce. Dych.
 Teplostudený. Prehltnutý znak.
 Podchvíľou ma odsúva na vedľajšiu
 myšlienku do vákua, náprahu
 odrazu presne do diaľky.
 Priedych zblíženia.
 Ten dych, ktorý si mi odložila,
 teraz sa mi vracia, obohatený
 o čas, o živé prúdenie,
 ktoré ma berie gravitáciou
 utajenej hviezdy, čo takmer
 skolabovala na dýchavičnosť
 tanečného rozdávania vo všetkých
 vlnových smeroch a dĺžkach.
 Toto tak trochu aj moje dýchanie
 ma baví stále viac, i keď v závanoch asi
 pripomína staré rádio, čo ma uvádzalo
 do života postupným ladením medzi rôznymi
 stanicami na rôznych miestach v rôznych
 jazykoch zrozumiteľnosti, no predsa
 stále na jednej línii – na jednej línii dychu,
 na jednej abstraktnej nitke, na ktorej visím vždy,
 keď už sa neodolateľnosti dekoncentrácie,
 vzpiera iba tá nerozmliažditeľná lopta v nás,
 lopta lôpt, odosobnený duch herného prejavu,
 hravá nestlačiteľnosť dychu inšpirujúca k teóriám
 vesmíru: nádych a výdych, vesmír v cviku,
 vydychujúci seba zo seba čoraz koncentrovanejšie.
 Takto ho ešte celkom nepoznám.
 Čo malo byť len moje, cibrenie
 donekonečna osvojovaného jediného
 pohybu, ma priviedlo až do spršnej bohatosti
 herných situácií – ticho a rozvážne plyniem
 proti prúdu. Vytrvalý tlak babylonských topoľov
 od základnej čiary sa stretáva s odporom
 nenápadnej sochy zdanlivo po aktívnom veku.
 Multiplikujú hravé okolie pre muchy,
 čo atomárnym pretieraním zahmlených
 očí precitajú do samurajského kódexu výmen
 medzi čoraz tenisovejšími holubmi čoraz
 večnejšieho mieru, medzi myslou prítomnými
 na všetkých miestach, kde hrozí odcudzenie,
 treba byť prítomný a ubrániť sa,
 sklonenou hlavou proti sebe prepisovať

*pamäť do spoločnej prehistórie dychu,
a sústrediť sa na stopy po civilizácii
z iluminovaných manuskriptov
dýchajúcich porózných mikromiest
zeme, kde sa to všetko začalo,
a kde sa aj dnes hrávajú
s farebnými vláčnymi loptami,
ktorým hore a dolu zostáva jedno.*

POLIČKA I

*len čo ju pribili,
už do nej vkladáme tie najtajnejšie nádeje,*

*tichý schod,
ktorým nechodí
takmer nikto
ani len na povalu*

*vždy o stupeň vyššie
ako najvyšší schod
postavený dočasu*

*schod, čo s tisícmi ďalších
v mnohostene
mesta tvorí
zikkurat
s tajomstvom
ktoré môžu vypátrať len oči
z absolútnej tmy*

*ešte že ju máme:
tá vodováha aspoň občas premeria
či sa geometrický zmysel murárov
priebežne dokáže prispôbiť
kozmickej posunom gravitačných polí
v miestnych podmienkach*

*a len občas padne ten most pre dvojníka
čo si žiada nad malý mozog
a jeho predstavy o rovnováhe a primeranosti,
kam až patria nohy*

*má čestné miesto,
čo sme vybrali*

*v najhlbších myšlienkach ako pozostali
na zemi
- tichý pamätník
mladistvej matrice
trpezlivo drží svoj čas,
svoje hutné informačné portfólio,
odložené na biele územie nikoho,
do paralely,*

*hoci stále po ruke,
buduje viditeľnosť v slepom uhle,
geometricky virtuálnu knižnicu
sebapamäte otvoreného systému,*

*múr nárekov zamurovaného písma,
so stavebnými kameňmi preskupiteľnými
medzi skupenstvami,
podľa nálady skladby
momentálnej psycho akcie,*

*hlavonožec pribitý na stenu,
na výstrahu pre ostatných ručiteľov poriadku
konfigurácia,
s rekonštituovateľnými dielmi,
telegenový poučný seriál
o sústredenej hlave, čo sa vie aj rozutekať
do nekonečna minút a sekúnd uhlovostí*

*keď si vtípkame do hlavy
všetko o uškovej archikadi
archi
tektonickej dohody,
kde sa hasí karbón vášnivých vrstiev
našich predstáv o domáckom vesmíre
ako o kadi kam potajme kadí
eónový čaj astronóm vonkajšieho a vrátnik vnútorného
zblednutý do biela
absolútneho vyprázdnenia geometrie,
čo sa občas aj prejaví, ale len lámavo,
diakrídrom ideálneho preletu
fraktálne spojeným svetom
časopriestorových gravitačných romboidov,*

*vyznačí
úsečkové akvárium*

*bezprizorných sploštených foriem života,
kde sa čas rytmizuje do períód,
ktorým bodku dáva vystretý prst,
do akcie emparie natiahnutý prst
stvoriteľa chvíle,
tohto času čitateľa,
ktorý tej úsečkovej
až nehostinnej úsečnosti
povýšeného no redukovaného stola
vracia nohy,*

*vracia ju na zem, rozprestiera,
do príbehu
hojnosti a lásky
na trilióny spôsobov
pre aj najzemitejšieho pozemšťana,
ktorý tiež má čosi ako poličku v ruke,
aj do nej vkladá a vyberá,
ale nemá si ju ani kam
ani chuť pribiť,
lebo ňou chce hýbať
aj ponad doterajšie domy primerateľ
možnosti tej dlane,
nuž a potom vystúpať na plavidle
tejto archiplatformy,
čo na zápalnú energiu dobre rozloženej
a zloženej hranice
zmesi textového prelínania
plynie hore dole priestorom a časom,
ako teplo z do živa
rozštiepeného metakarpu.*

K o n f r o n t á c i e

Vladimír **PETŘÍK**, Vladimír **BARBORÍK**: *Hľadanie minulého času*

Slovart, Bratislava 2009

Literatúra ako zrkadlo

Gabriela **RAKÚSOVÁ**

Percipienta literatúry nepochybne zaujímajú aj okolnosti tvorby autora a jeho biografia, to, čo zvyčajne nebýva v slovníkoch a v dejinách literatúry. Aj preto sú príťažlivé memoáre, denníky, rozhovory, besedy so spisovateľmi. Literárne zdatného príjemcu potešia fundované informácie, komentáre, analýzy či rozprávania. Ak ich robia odborníci s priam fenomenálnou pamäťou, tak je to o to zaujímavejšie a vierohodnejšie. Takým odborníkom je bezpochyby tohtoročný jubilant Vladimír Petřík (1929) – literárny vedec, historik a kritik. Kniha *Hľadanie minulého času* má svojím názvom istú temporálnu protikladnosť a zároveň kontinuitu s jeho súborom štúdií a recenzií *Hľadanie prítomného času* (1970).

Text knihy *Hľadanie minulého času*, ktorý pozostáva z Barboríkových otázok a Petříkových odpovedí, je obohatený o fotografie a výtvarne zaujme (vzhľadom na to, že ide o publikáciu teoretickú) aj nezvyklo pekná obálka (Dado Dobřík). Kniha má štyri kapitoly, ktoré chronologicky mapujú roky v podstate od narodenia Vladimíra Petříka po r. 1949, ďalej roky päťdesiate, 60. a „bezdejinné“ 70. a 80. roky. Kapitoly rámkuje Prológ (Rozhovor o žánri) a Epilóg (Prítomný čas znovu nájdený?). V edičnej poznámke Barborík píše: „Skutočný žánrový základ knihy je memoárový, otázky sú predovšetkým podnetom pre pamäť odpovedajúceho: neimitujú spor a nepredstierajú partnerstvo.“ V. Petřík usudzuje, že na rozdiel od minulosti rozhovor získal post estetickú samostatnosť tak ako iné žánre. Pripúšťa estetickosť rozhovorov, ale chápe ich predsa len ako žáner na hranici vecnej a umeleckej literatúry. A ktoré knihy rozhovorov si oblúbil? Osobne a neosobne A. Matušku, Vanovičove Antidialógy, rozhovory, ktoré viedol Š. Hříb a J. Štrasser na stránkach bývalého Domina. Barborík

Vladimír Petřík spomínajúci

Ján **ŠTRASSER**

Literárna kritika (ba umelecká kritika vôbec) v dnešnej dobe ako-by stratila (aspoň na Slovensku) nielen svoj reálny obsah, ale aj zmysel svojej existencie. To, čo sa deje na kultúrnych (niekedy skôr „kultúrnych“) stránkach našich novín a časopisov, je v tom lepšom prípade ľahké glosovanie, v tom horšom propagácia zlomku z veľkého počtu vydávaných kníh. Aby sa mi správne rozumelo: propagácia kníh je nesmierna dôležitá najmä v dnešnom konzumnom svete, literárnu kritiku však nemôže a nesmie nahrádzať – ak sa tak deje, nijako to neprospejeva k zdraviu literárneho života.

Tento možno trochu clivý úvod sa mi vtlačil do počítača po prečítaní knižného rozhovoru *Hľadanie minulého času* (Slovart, Bratislava 2009), ktorý viedol literárny kritik Vladimír Barborík so svojím pár generácií starším kolegom, nestorom slovenskej literárnej kritiky Vladimírom Petříkom (1929), ktorý je na slovenskej literárnej scéne ako kritik (v neposlednej miere aj ako literárny historik) prítomný už takmer šesť desaťročí. A práve tak dlho si aj on pri písaní kritických štúdií, článkov, recenzií, glos (intuitívne) kladie otázku, ktorou nadpísal svoju esej o kritike veľký český kritik Václav Černý: *Co je kritika, co není a k čemu je na svět*. A Černého odpoveď – *Umělec a jeho dílo jsou pro kritiku domyslitelnou hypotézou o podstatě*

skúma, aký má V. Petřík názor na žáner rozhovoru – ako živého dialógu a dialógu zaznamenaného, napísaného a čítaného. „Na správne položené otázky,“ hovorí Petřík, „môžu byť zaujímavé, neošúchané odpovede, inak rozhovor neprinesie veľa nového. V rozhovore nejde len o fakty, ide aj o zážitok. Odhaľuje sa človek, nie téma.“

V. Barborík stavia znamenité otázky, ktoré v svojom základe rekognoskujú sociologické, psychologické, kultúrne, politické a iné pomery, v akých V. Petřík vyrastal, formoval sa i pracoval. Otázky sú aj hodnotením Petříka ako človeka a ako literárneho vedca: „Poznáme ťa ako človeka družného, ktorý rád rozpráva.“ Petříkova pamäť je obdivuhodná, jeho asociácie a prehľad v dejinných a literárnych udalostiach je interesantným čítaním. Do svojho rozprávania zakomponúva aj príbehy – historky, ktoré majú svoje dejové napätie, a tak nadobúdajú až beletristický charakter.

Celý, vyše 200-stranový rozhovor je nesmierne bohatý, lebo Vladimír Petřík veľa vie a veľa si pamätá a Vladimír Barborík sa veľmi dobre pýta - s prehľadom o témach, o dejinách a literatúre v nich. Petřík využíva v svojich odpovediach aj vtip, humor, kde treba i iróniu, satiru či kritiku, ale všade s absolútnou mierou. Spomína si napr. na kurióznu situáciu, keď za socializmu dostali starí ľudia zadarmo zubné protézy. „Všetky staré mamy, ktoré uspávali vnúcatá rozprávkami, mali v časoch môjho detstva len jeden – dva zuby alebo nič; o starých otcoch ani nehovorím, tí držali fajky v holých dŕasnách.“ Petříkove odpovede sú detsky čisté, uvádza v nich aj zaujímavosti a kuriozity z rodinného i širšieho spoločenského a kultúrneho života. Pritom je to aj pútavé, ba niekedy až napínavé rozprávanie, v ktorom okrem rodinných príslušníkov figurujú mnohé známe osobnosti našej kultúrnej histórie.

„Pamätáš sa na prvú prečítanú knihu?“ Nepamätá sa, ale v detstve mal rád Hronského Slniečko s Vodrážkovými ilustráciami. „Budovanie mojej knižnice začalo európskou literatúrou, domáca prišla na rad neskôr. Mám dojem, že som tak nezačínal len ja, ale viacerí, ktorí sa k hodnotám domácej literatúry dostali okľukou cez svet. Tá okľuka skrývala v sebe aj istý komplex malosti.“ Ako pamätník vie a môže si dovoliť robiť paralely medzi minulosťou a terajšou dobou. Zaujímavé je jeho spomínanie na učiteľov z gymnázia v Liptovskom Mikuláši, kde

skutečnosti, a kritik tuto hypotézu formuluje a posuzuje její nosnost – je na svoj spôsob aj jeho odpoveďou. Práve preto je kniha, ktorá cez Barboríkove otázky a Petříkove odpovede nazerá do prežitého života dnešného osemdesiatnika, veľmi dôležitá. Je cenným príspevkom k poznaniu kritika Petříka ako človeka a doby v ktorej žil a utváral sa ľudsky i profesijne.

V časoch, keď ešte literárna kritika (v tom najširšom zmysle slova) mala v slovenskej literárnej prevádzke svoj význam, svoju nezastupiteľnosť a tým aj svoju dôstojnosť, boli na slovenskej literárnej scéne najviditeľnejší najmä nositelia koncepcií a dôrazní polemici. S rizikom, že som na niekoho zabudol: Alexander Matuška, Michal Chorvát, Oskár Čepan, Stanislav Šmatlák, Jozef Bžoch, Milan Hamada, Milan Šútovec, Peter Zajac, Valér Mikula, Fedor Matejov. Ak k nim nepridám Vladimíra Petříka, nijako tým nemienim znižovať jeho zástoj v slovenskej literárnej kritike. Práve naopak: kritici ako Petřík v priestore literatúry jej kritickým reflektovaním tvoria jej hodnotový fundament. Petříkovo miesto v spektre slovenskej literárnej kritiky sa zaiste utváralo (aj) na základe jeho mentálnych dispozícií: Petřík nikdy nebol výbojný, hlučný, fanfarónsky (aj to patrí k výbave kritika), vždy bol tlmenejší, noblesný, distingvovaný. A najmä racionálny. Iné je dôležité: Petřík sa v kritikách nezvykol mýliť, na jeho dobrý vkus a jasne formulovaný kritický úsudok sa dalo spoľahnúť. Vždy bol a chvalabohu ešte je mužom literárnokritickej každodennosti. Vie, že literárna kritika je (aj) práca sanačná a asanačná, že je to (aj) potreba hodnotiť nové literárne diela a cez ich hodnotenie vždy nanovo definovať konkrétny literárny priestor.

Aký je Vladimír Petřík v kritike, taká je aj jeho rozhovorová kniha spomienok. Memoáre v podobe rozhovoru majú pre čitateľa jednu veľkú výhodu – kvalitný opytovač dokáže taktne, no zá-

učili aj niektoré významné osobnosti našej kultúry, napr. A. Bednár a J. Lenko. Petřík zväčša stručne, ale vertikálne hodnotí činnosť a tvorbu takýchto ľudí. „Na Lenkovi ako profesorovi bolo sympatické, že vedel, čo je to literatúra.“ Pri Bednárovi zasa prehodnocuje všeobecne platný názor o úspešnosti Skleneného vrchu. Z jeho tvorby v 50. rokoch kladie na prvé miesto Hodiny a minúty. V. Petřík je v uvádzaní literárnych hodnôt, mien, osobností priamy a jednoznačný. Diskutabilný je jeho názor na populárnu, zábavnú, či dobrodružnú alebo tzv. brakovú literatúru. Čítal ju vraj aj A. Matuška a O. Čepan, Vansovej Kliatba je podľa Petříka prvý slovenský horor. „Vždy som bral literatúru v celej šírke a vo všetkých jej funkciách. Vážna a zábavná literatúra sa síce dajú od seba oddeliť, ale spolu vytvárajú jeden vnútorne diferencovaný celok. A oddá sa mu venovať v oboch prípadoch.“

Vladimír Petřík na základe podnetných Barboríkových otázok líči v knihe históriu Slovenska, Československa a do istej miery i Európy. V Bratislave žije od nástupu na vysokú školu (študoval odbor literatúra a literárna veda), no liptovský lokalpatriotizmus cítiť v mnohých jeho spomienkach. Od skončenia fakulty donedávna nepretržite pracoval v Ústave slovenskej literatúry SAV. A tejto inštitúcii sa v knihe venuje aj veľký priestor. Cez pomery v nej, cez priam biografie jej pracovníkov, cez literárne i osobné spory a konflikty medzi nimi vykresluje politickú a kultúrnu situáciu na Slovensku i v Československu. Detailnosť a precíznosť opisu pomerov by si mohli nárokovať na suplovanie učebnice dejepisu. Otázky a odpovede sa najprv týkajú 50. rokov, keď sa „vulgarizovalo nielen v literatúre, ale aj v uvažovaní o literatúre“. Práve vtedy V. Petřík a jeho generácia vstupovali do literatúry ako recenzenti a kritici. Mnohí vyznievajú ako schizofrenici, ktorí mali jeden názor pre verejnosť a druhý pre súkromie.

Obidvaja – Petřík i Barborík – sú v knihe veľmi otvorení, preto neprekvapí ani Barboríkova otázka, že práve v 50. rokoch vstúpil do komunistickej strany. „Mal si ideály, alebo išlo o motívy pragmatické? Čo si o tvojom rozhodnutí mysleli rodinní príslušníci, napr. tvoj brat – evanjelický farár?“ Petříkovu odpoveď si treba prečítať. Vzápätí Barborík kladie ešte nepríjemnejšiu otázku. „Ako zamestnanec Ústavu slovenskej literatúry si spolu s M. Hamadom sťažoval na Ústrednom výbore KSS pod patronátom istého Viliama Šalgoviča. Pre nasledujúce generácie

roveň neúhybne dostávať toho, kto spomína, k meritu veci, taktne, no opäť konzekventne mu nedovolí vymýšľať si svoje osobné dejiny. Inteligentný interviewovaný túto interakciu chápe a spolupracuje. Autorov, ktorí reinterpetujú minulosť a svoje aktivity v nej tak, aby vyzerali frajersky v každom historickom počasí, je dnes na Slovensku naozaj pozhnane. Takže Barborík v edičnej poznámke celkom zbytočne znižuje svoj zástož človeka, ktorý kladie otázky – volí ich dobre, pýta sa v nich dôsledne a k veci. Dalo by sa povedať, že preklepal Petříka vyčerpávajúco a zo všetkých strán (podľa mňa mu ušla jediná téma – kritikov vzťah k básnikovi Jánovi Smrekovi; Petřík je editorom jeho básni, ktoré za Smrekovho života nemohli vyjsť). Otázky konštruje na môj vkus trochu sofistikovane, miestami sú to skôr perexy k téme, o ktorej Petřík rozpráva, no knižný rozhovor to znesie – každopádne najmä vďaka Barboríkovým otázkam Petřík vo svojich odpovediach jasne a pregnantne pomenúva minulosť, v ktorej žil, a svoje osobné a profesijné angažovanie sa v nej. A robí to spôsobom, ktorý je mne osobne veľmi sympatický – s odstupom, nadhľadom a s patričnou dávkou sebaíronie a skepsy. Pôvabne spomína na svoje detstvo chlapca vyrastajúceho na Liptove v rodine murárskeho majstra. Mladosť, ako vraví, síce prežil v drevenici, no mentalitou nevelmi pasoval do slovenského vidieckeho prostredia. „V mojom vzťahu k Liptovu chýba oná pupočná šnúra, ja som sa dosť ľahko od neho odtrhol. Ba musím povedať, že keď som prišiel do Bratislavy, cítil som sa tu hneď ako doma,“ spomína v súvislosti s liptovským lokalpatriotom básnikom Andrejom Plávkom. S ľahkou iróniou opisuje večný slovenský „mäkký“ konflikt katolíkov a luteránov, pričom nezabúda podotknúť, že „byť luteránom kedysi (aj dnes?) znamenalo byť tolerantný, byť kultúrny a byť de-

by nebolo od veci vysvetliť, o koho išlo a ako taká stáž vtedy prebiehala...“ A odpoveď na to je po každej stránke tiež zaujímavá.

Ideologická uvoľnenosť 60. rokov sa prejavila aj vo forme otázok a odpovedí. Texty sú živšie, slobodnejšie, literátskejšie, v podstate bez ideológie, ktorá negatívne vplývala na literatúru najmä v 50. rokoch, hoci i vtedy sa našli svetlé výnimky, ako bola aj podľa Petrika veľká udalosť – zrod časopisu *Mladá tvorba* (1956), ktorému venuje veľkú pozornosť. V. Barborík označil 60. roky priam metaforicky: „šťastnejšie desaťročie zovreté temnými päťdesiatymi a umŕtvenými sedemdesiatymi rokmi.“ V. Petrik sa pokúša vysvetliť podstatu šťastných, „zlatých“ 60. rokov spomínaním na Kultúrny život i Literárny život, na IV. Zjazd Zväzu československých spisovateľov, dokonca uvádza humoristické minipríbehy o cenzúre, čo sa v 60. rokoch nazývalo tlačový dozor.

Začiatok normalizácie, rok 1970 zastihol V. Petriku na poste zástupcu šéfredaktora Slovenských pohľadov. Vtedy sa v časopise ocitla posledná legálne publikovaná Tatkova próza. Tak ako o *Mladej tvorbe* v 50. rokoch, tak dôkladne rozpráva o osude Slovenských pohľadov v 70. rokoch. Barborík mu kladie náročné otázky z politiky a kultúry. Petrik vystihol, ako sa v tých časoch dokázali niektorí ľudia zmeniť, strápníť a ako sa neskôr stávali z tyranov obeť a naopak. Rozpráva o jednotlivých osobnostiach v literatúre, o ich postojoch, resp. o postojoch štátu k nim (D. Tatarka, M. Hamada, A. Bednár,...) „Normalizácia bola proces, v ktorom akoby sa na začiatku ešte presne nevedelo, kde až má končiť.“ V r. 1986 vyšiel v akadémii vied namiesto zošrotovaného Slovníka slovenskej literatúry zborník *Dejinné poučenie KSC a literatúra*. Do zborníka prispelo 21 pracovníkov literárnovedného ústavu, „medzi nimi, žiaľ, aj ja, za čo sa úprimne hanbím“. Vladimír Petrik prešiel v svojom doterajšom živote rôznymi peripetiami, dosť často sa dostal do nepríjemností, no vždy sa všetko obrátilo skôr či neskôr na dobré. Mal šťastie? Dôvod bude asi v jeho povahe nekonfliktného, pokojného človeka. Takto to cítiť aj z jeho odpovedí na často provokujúce Barboríkovy otázky.

Rovnako múdro reaguje aj na otázky týkajúce sa Novembra 1989 a celého ponovembrového vývoja. V tejto časti knihy sa obidvaja zamerali viac na literárny než politický vývin. Dozvie-

mokrat“. A nasledujú spomienky na štúdium na gymnáziu v Liptovskom Mikuláši, na detstvo poznačené vojnou, na „víťazný“ Február 1948, na štúdium literárnej vedy na FFUK v tých najhorších časoch – v prvej polovici päťdesiatych rokov. Pamätá si to dobre, rozpráva o tom vecne, triezvo, nevyhýba sa hovoriť o excesoch doby ani o svojich omyloch, ktorých sa ako študent a začínajúci literárny historik a kritik nemohol v tom čase nedopustiť. Cíti sa prirodzene skôr objektom doby (na to, aby bol jej subjektom, bol v päťdesiatych rokoch predsa len – našťastie – primladý), no nesituuje sa do pozície obeť a už vôbec nemieni ospravedlňovať svoje zlyhanie, či nebodaj (aj to sa u nás stáva) podávať ich ako hrdinské činy.

Celkom prirodzene patril do tej generácie, ktorá po roku 1956 (XX. zjazd KSSZ) roztláčala mantinely ideologicky zošnurovanej literárnej kultúry. Bez pozitívneho či negatívneho exaltovania spomína aj na svoje desaťročné členstvo v komunistickej strane vrátane bizarnej stáže na ÚV KSS v Viliama Šalgoviča, ktorému ako ghostwriter napísal časť jeho zamýšľanej kandidátskej práce o kultúrnej revolúcii. A rovnako triezvo, bez bolestíntva a dodatočného nadhodnocovania svojho utrpenia opisuje dobu a seba v nej po agresívnom potlačení obrodného procesu 1968 – 1969, keď na dvadsať rokov skončil v sivej zóne občanov druhej kategórie – pre normalizačný režim nespofahlivých ľudí s obmedzenými možnosťami verejne pôsobiť vo svojej profesii. Pri analýze normalizačných rokov 1969 – 1989 sa nevyhýba ani nášmu večnému „údelu“ – oportunitizmu voči každej moci; poctivo (a v tomto ohľade na Slovensku menšinovo) priznáva Čechom značne vyššiu mieru odvahy stáť za svojím neznormalizovaným presvedčením o práve človeka na slobodný život.

me sa Petříkov názor z odstupe času na socialistický realizmus a schematizmus, rozhorí sa o kritike ako žánri, ktorý je novodobou záležitosťou, ale nie zbytočnou, „hoci absolútna väčšina autorov si to myslí“. Vyslovil tiež tvrdenie, že v súčasnosti „kritika ako organická súčasť literárneho procesu nejestvuje“. Kritik by podľa neho nemal byť autoritatívnym hlasom, ale ako jeden hlas z viacerých. Odpovedá aj na otázku, v čom je prestíž románu ako žánru, ktoré tvorivé výkony zo 70. a prvej polovice 80. rokov prežili svoj čas a obstoja aj dnes, kedy je dielo pre čitateľa príťažlivé, ako je to v literatúre so zrozumiteľnosťou a aristokratickosťou či výlučnosťou, ba vysloví aj skôr vtipnú myšlienku, že napíše Tajné dejiny slovenskej literatúry, lebo „názaj nemáme ani o najväčších autoroch záživne napísané životopisy, kde by sa prezentovala aj ich ľudská stránka“. Na otázku, prečo neexistujú dejiny literatúry mapujúce obdobie po r. 1989, odpovedá ako previnilec: „Áno, každá generácia by sa mala vyrovnáť s literatúrou zo svojho vlastného stanoviska. U nás nebolo na to vôle, hoci sily boli.“ Hľadanie minulého času v istej miere nastoluje niektoré literárnovedné problémy, ale nemá ambície ich riešiť, definovať, čo vyplýva predovšetkým z memoárového charakteru diela.

Obidvaja autori – Vladimír Petřík i Vladimír Barborík – prešli v knihe 60 rokov nášho spoločenského, politického, kultúrneho a najmä literárneho vývinu. V. Petřík ako svedok a aktér času s výbornou pamäťou a veľmi dobrým rozprávačským talentom a V. Barborík ako znalec literárnej histórie a vedy vôbec, čo sa prejavilo v problémových otázkach, časovo posúvajúcich rozhovor po historickej dráhe. Čo zostane po prečítaní tejto knihy? Radosť zo spomínania a z rozprávania, z nových či pripomenutých informácií, úsmev nad ľudskými slabosťami, ale i smútok z rokov, v ktorých čas literatúre a jej tvorcom neprial.

Aká je budúcnosť literatúry? „Som presvedčený, že človek potrebuje literatúru ako zrkadlo, aby videl lepšie sám seba.“

Petřík závažnú časť svojich spomienok venuje literárnej kritike. Netají, že ho očaril Alexander Matuška, pri ktorom si, ako hovorí, „prvý raz zreteľnejšie uvedomil, čo je to štýl“, a venuje nám o ňom podstatnú pasáž, aj preto, aby sa priznal, že scientistická kritika nebola jeho šálka kávy. A tu je aj jeho krédo kritika: „Bez kritiky by bola literárna tvorba modlitbou zbožného, rozhovorom, ktorý je naveky monológom. Čiže, kritik je potrebný, ale nemá preceňovať svoj výkon. A svoju kritickú funkciu.“

Pochopiteľne, nie je úlohou tejto recenzie vyčerpávajúco referovať o obsahu spomienok Vladimíra Petříka. Treba si ich prečítať – sú plné zaujímavých informácií, postrehov, detailov a poctivej sebareflexie. A tak ako sa vecne pozerá na minulé storočie, v ktorom prežil podstatnú časť života, rovnako triezvo hodnotí aj našu prítomnosť: „... sme zistili, že aj ako spoločnosť (národ) máme veľa deficitov, ktoré tiež boli skryté. Charakterizuje nás ľahostajnosť, povrchnosť, slabá výdrž, nedôslednosť, nevráživosť, egoizmus atď. je toho viac. V podmienkach slobody sme sa odkryli, pozreli sme sa do zrkadla – a nič moc.“

Spomienky Vladimíra Petříka výrazne prekračujú hraciu plochu, na ktorej sa pohyboval slovenský literárny kritik. Sú reflexiou a sebareflexiou intelektuála. Odstup, nadhľad, sebaironia a skepsa nebýva často základnou výbavou slovenského intelektuála, respektíve toho, kto sa zaňho pokladá. Aj preto je dobré, že sme mali a máme Vladimíra Petříka.

Kvet na šachovnici.

JAROS

PETER

ZÁMOTKY...

Január 1990

Rozprával mi kamarát lekár, čo sa stalo nedávno u nich v nemocnici. Po 17. novembri vzniklo u nich prvé VPN (Verejnosť proti násiliu) už začiatkom decembra. V podstate demokraticky, za účasti celého kolektívu nemocnice vyslovilo spolu so zamestnancami (to je dôležité!) nedôveru neschopnému riaditeľovi. Nastúpil riaditeľ nový a schopný a hneď začal robiť poriadky nielen medzi lekármi a sestričkami, ale aj medzi upratovačkami (potrpel si na čistotu), aj medzi šoférmi sanitiek, ktorí predtým bezdôvodne odbiehalí na sanitkách po nákupoch, a keď ich bolo treba k súrnemu prípadu, boli práve v meste kupovať nejaký podpultový tovar... Nový riaditeľ zaviedol prísnu evidenciu jázd sanitiek a trval na tom, aby aj upratovačky pracovali akurátne, teda tak, aby bolo v nemocnici čisto. A čo sa nestalo? Šoféri sanitiek a upratovačky si založili nové VPN a rezolútne, drzo a surovo, ale teraz už bez podpory osadenstva, žiadali odstúpenie nového, pred mesiacom vymenovaného riaditeľa nemocnice, lebo vraj s nimi jedná neľudsky a vraj rabiatsky vymáha na nich plnenie ich povinností. Títo samozvanci však už nepochodili. Osadenstvo nemocnice ich právom nerešpektovalo a vykázalo do patričných hraníc...

■ ■ ■

Minule ma zaujalo, čo som čítal od profesora, politológa Michaela Parentiho z USA, ktorý napísal „...náš vlastný politický systém (v USA) je omnoho ortodoxnejší, než systém jednej strany vo východnej Európe.“ (U nás sa už monopol KSČ tiež skončil)... „Vo východnej Európe,“ pokračuje profesor Michael Parenti, „bol systém založený na formálnom konsenze, u nás (USA) je pluralizmus názorov bez reálneho vplyvu... Ideálny volebný systém (aj my na ňom pracujeme, lebo už v júni majú byť slobodné voľby) má byť symbióza ekonomickej demokracie a politickej demokracie... Rozhodovať by mal hlas každého voliča... V samotnom systéme moci je nevyhnutná vyváženosť, nezávislosť a vzájomná kontrola výkonnej, zákonodarnej a súdnej moci. Rovnako rozhodujúca je aj existencia spätnej väzby.“ (Bez spätnej väzby, napr. vo Východnej Európe, žili vládni a stranícki predstavitelia v šupke vlastných názorov a predstáv.) Vid': Z histórie ideálny systém – Montesquieove názory!?

■ ■ ■

29. 1. 1990 - večer

Dnes sme založili Klub nezávislých spisovateľov.

Asi 30 – 40 ľudí by nás malo byť. Chceme vydávať svoj časopis, participovať na majetku bývalého Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa rozpadol. Participovať s novoutvoreným Spolkom slovenských spisovateľov a s Obcou slovenských spisovateľov. Zatiaľ. Ako sme sa charakterizovali, kto sme, čo chceme? –

chceme byť inštitúciou s riadnou registráciou; ľavý stred v európskom slova zmysle; uznávame, že všetky „spôsoby“ umenia sú možné, pokiaľ nie sú sektársky militantné; chceme mať nie hlavne umelecký program, skôr program názorový; členmi Klubu nezávislých by mali byť vyhranení autori či humanitní intelektuáli; členovia Klubu sú konformní, ale neskompromitovaní; my nezávislí sa chceme orientovať slovensky, ale bez nacionalizmu; chceme byť: ani nie ideologicky stredoeurópski, skôr chceme zastávať liberálne hľadiská; nezávislí, ale nie elitne aristokratickí; našou snahou bude kultúrne pokryť kultúrne potreby Slovenska; našou snahou bude úzko spolupracovať s českou kultúrou; chceli by sme, aby mesačník Romboid bol našou duchovnou tribúnou.

Axiologické východiská: názorová príbuznosť vo svojej rozmanitosti; spájať nás bude istý postoj k hodnotám; pôjde nám o hierarchiu (zápas o hierarchiu) hodnôt, zápas o tie hodnoty, ktoré sa javia ako dominantné; sme proti vágnej duchovnej kryštalizácii; naša duchovná služba národu by mala byť primárne na vyšších poschodiach kultúry – pritom nechceme o sebe hovoriť ako o intelektuálnej elite; máme morálne právo hovoriť do všetkých duchovných hodnôt; chceme mať právo vysloviť sa hlavne morálne fundovane, nielen odborne fundovane; národ však nemôže byť bez kultúrnej elity; budeme sa snažiť o formovanie duchovnej klímy, ktorú tvarujú užšie vrstvy, nie spoločnosť ako taká, spoločnosť ako celok; uvedomujeme si, že naši ľudia prestávajú byť kultúrne gramotní; naše uznanie patrí aj tomu druhému, aj druhým; čo sa týka svetonázorovej či spoločensko-sociálnej pozície – chceme byť ľavý stred v európskom zmysle slova (ľaví liberáli); určuje nás veľká tolerancia, ktorá uznáva rovnako avantgardu ako tradíciu; odmietame nihilizmus v národnej kultúre; sme proti nacionalizmu, proti „hej slováctvu“; určuje nás teda humanizmus a tolerancia; štítíme sa sektárskej zaťatosti; máme právo vysloviť sa a povinnosť oslovovať; čo neoslovuje, ide do prázdna (zlá literatúra, zlá kritika atď.); naším cieľom je reflektovanie duchovnej klímy, v ktorej sa tvoria isté hodnoty; chceme hodnotám vytvárať priestor, hodnotám, ktoré tu vznikli, vznikajú a vzniknú; ide nám o zastúpenie humanistiky, ktorá tu roky zakrnievala, ba často chýbala; budeme sledovať tieto prúdy zo sveta a pokúsime sa ich aj rozvíjať; naša revue bude humanitná revue; chceme vzbudzovať rešpekt, chceme byť schopní definovať a koncipovať sa (aj keď v klube niekto najradšej mlčí); sme permanentne znepokojení a chceme permanentne znepokojovať; chceme, aby vytvorené kultúrne hodnoty bolo aj komu ponúkať; sme proti násilnej jednote; sme za obohacujúcu rôznosť; náš „ľavý stred“ chápeme široko, od osvieteného kresťana, napríklad, až po politickú ľavicu; sme bez predsudkov proti akejkoľvek kultúre; demokraciu chápeme ako „prázdnu vec“, a to jej prázdno chceme vyplniť hodnotami; demokracia si nedáva ciele, ale intelektuál ju musí „fahať“ k istým cieľom; uvedomujeme si, že demokracia je príliš individuálna, príliš osobná, nám ide o jej kultúrno-humanitné naplnenie a zacielenie...



12. 2. 1990

Rozhodujú sa mnohí, či zostať, alebo vystúpiť z doteraz všemocnej komunistickej strany. Od 17. novembra doteraz vraj opustilo stranu okolo pol milióna ľudí, ale ďalší veria, že v nej dôjde k radikálnejšej obrode, že sa ešte razantnejšie ako doteraz zbaví (bude zbavovať) neblahého dedičstva stalinizmu a neostalinizmu. Ale ide to ťažko a pomaly. KSS sa práve teraz, pred voľbami, aktivizuje veľmi ťažkopádne, jej programové zacielenie je príliš široké a malo by sa vraj predovšetkým orientovať na robotnícku triedu, na „garantovanie“, vybojúvanie, na presadzovanie ekonomických a sociálnych otázok, ktorých aktuálnosť sa čoskoro rapídne zvýši. Očakáva sa okrem toho aj zmena jej názvu. Niektorí navrhujú: Slovenská robotnícka strana. Aj týmto aktom by KSS vraj ukázala, že sa dištancuje od neostalinizmu. Vedenie strany sa zatiaľ tohto aktu obáva preto, lebo si myslí, že v strane dôjde k rozkolu. Ale k tomu rozkolu dôjde tak či tak. Zmena názvu by sa mala udiť ešte pred voľbami!

1. 4. 1990

Hneď poobede prišiel k nám na návštevu akademický maliar, 83-ročný pán Droppa aj so ženou. Pán Droppa rozprával o svojej obľúbenej téme, o psychickom strede človeka, o koncentrácii, symboloch, mantrách a čiernoríbezľovom víne; my sme však popíjali zbytky môjho domáceho, bieleho, hroznového. Tým ríbezľovým vínom, ako tvrdila pani Droppová, vyliečili švagra z leukémie. Recept majú taliansky, z kráľovských pivníc, ktorý získal pán Droppa, keď tam koncom tridsiatych rokov študoval.

9. 4. 1990

Kúpil som (v predajni na Jiráskovej) platňu o nežnej revolúcii (zostrih z mítingov), ďalej reprezentatívny zborník Charta 1977 – 1989 (zostavil Vilém Prečan), Tigridovu knihu Politická emigrace v atomovom veku a Havlove eseje a články (Prezident v Bratislave). Skoro celé doobedie som listoval v „Charte“ a musím vzdať hold českým intelektuálom, čo všetko vykonali v období 1977 – 1989. My Slováci sme stáli trochu bokom, okrem pár jednotlivcov...

21. 4. 1990

Dnes prišiel na návštevu Českej a Slovenskej federatívnej republiky pápež Ján Pavol II. Pozerali sme priamy prenos v TV z jeho príchodu do Prahy a poobede sme sa boli aj s deťmi prejsť na Kamzíku. Zastihla nás tam aprílová búrka, ale nezmokli sme, lebo sme sa schovali do dreveného altánku na okraji Somárskej lúky. Po návrate sme pozerali prenos omše na Letenskej pláni v Prahe a večer stretnutie pápeža s umelcami, vedcami, študentmi. Z omše som mal až transcendentálny dojem. Vynikajúce scéna, ešte krajší obrad... Pociťil som silu masového kresťanského „hepeningu“. Má to svoju nezaobudnuteľnú mágiu. Ak by som sa opäť primkol ku kresťanstvu (pôvodne som luterán, Zuzka tiež, deti však nemáme zatiaľ pokrstené), trval by som dôsledne na ekuméne. Nie je môj ateizmus iba postojom? Aké mám vlastne skutočné presvedčenie? Do štrnástich rokov som úprimne veril v Boha. Potom som ho v sebe poprel? Ako bude so mnou ďalej?

28. 4. 1990

Premýšľam o jednom z mýtov tejto doby, či určujúcim kritériom pre poznanie literárnej hodnoty je morálka autora. Vo svojej výbornej knihe príbehov o kritike a kritikovi Rekapitulácia nekapitulácie uvažuje o tom aj Milan Šútovec. Ja však svoje premýšľanie podopriem aj výpoveďou odinakaľ. Pani Magdaléna Morová z Nadácie José Ortegu y Gasset povedala nedávno vzácnu pravdu, že u nich (Španielsko) s príchodom slobody po Francovom páde (asi pred pätnástimi rokmi) sa v umení či literatúre neobjavili žiadne významnejšie veličiny hlavne preto, že všetci, ktorí chceli a mali čo povedať, to urobili už za Francovej diktatúry, síce s ťažkosťami, ale cenzúre pod nosom (písali, tvorili dvojzmyselne, v zámlkách, podobenstvách, tajomstvách i tajničkách atď., podobne ako u nás pred 17. novembrom). Dnes, keď môžu spisovatelia v Španielsku i u nás písať slobodne, dochádza postupne k banalizácii kultúry, ktorá je závislá od trhu. Pani Morová ďalej povedala, že za Francovej diktatúry bolo pre intelektuálov a spisovateľov (u nás iba pre niektorých) hlavným programom odmietajúť systém a konformizmus (u nás vid' o tom Šútovcova knižka). V súčasnom španielskom demokratickom systéme intelektuáli spohodlneli, hrozí im, že sa stanú meštiakmi, hrozí im zovšednenie. Demokracia akoby znížila a obmedzila schopnosť snívať. Stratil sa motív... Nuž a ja sa bojím, že to všetko čaká aj nás.

Ja momentálne píšem román o revolúcii, ktorá u nás vypukla 17. novembra a o kontextoch, ktoré ju predchádzali. Tých prvých pár mesiacov revolúcie, takmer až do volieb, bola jedinečná románová situácia. Zjavilo sa (pre spisovateľa ako dar nebies, ako božia manna) množstvo priam románových postáv, charakterov takých aj onakých, situácií vídaných aj nevídaných...

24. 5. 1990

Večer som sa vypravil do hotelu Forum na stretnutie s predstaviteľmi kanadsko-amerckej Slovenskej ligy. Bolo tam dosť ľudí, ministri, riaditelia atď. Po silných rečiach predstaviteľov Ligy (aj reverenda Totha, ktorý do Ligy prebehol zo Svetového kongresu Slovákov), sme si zaspievali tú našu: Hej, Slováci! Potom sme si zajedli a vypili a šli sme domov. Aký to malo význam? Nevieam. Naši Slováci v Kanade a Amerike myslia len na biznis, ale na kultúru už menej. Nemajú napr. ani jedno svetské vydavateľstvo krásnej literatúry (Česi ich majú!)... O tom a iných veciach (voľby) som debatoval s Cipárom, Jožom Jankovičom, Kaliským, Hykischom. S Kaliským aj o tom, že predvčerom či včera vzali do väzby predchádzajúceho riaditeľa TV, lebo vraj spreneveril peniaze za zahraničné koprodukcie... (Kaliský je teraz riaditeľ TV. Naznačil, že obvinenie jeho predchodcu je nezmysel!)



25. 5. 1990

Predvolebný boj hustne. Množia sa útoky na kandidátov jednotlivých strán, ba aj ich lustrácia pokračuje. Teraz už vlastne každý útočí na každého a všetci na komunistov. Kresťanskí demokrati protestujú proti terajším častým prezidentovým (Havel) cestám po republike, vraj kortešuje za OF (Občianske fórum). OF zasa vyčíta kresťanským demokratom, že pozvali práve pred voľbami pápeža, aj matku Terezu... atď. O dva týždne to však skončí a potom uvidíme...



30. 5. 1990

Zastavil som sa aj v Romboide (má redakciu nad Literárnym týždenníkom). Zasa sme (Marian Kováčik, Juló Balco, Paľo Viličkovský) preberali predvolebnú politickú situáciu. Teraz sa vlastne ani o ničom inom nehovorí... Názory sú rôzne, aj voliť budú ľudia všelijako...

Slovenský nacionalizmus sa opäť nadúva. Chcel by vybudovať novú totalitu národného mýtu a táto mýtizácia, ktorá chce urobiť z každého roduverného Slováka takmer svätca, mi veľmi prekáža. S totalitou národného mýtu predsa nemôžeme vstúpiť do novej Európy. Ani nás tam nebudú chcieť. Aj preto som podpísal vyhlásenie nášho Klubu nezávislých spisovateľov „Za porozumenie Čechov a Slovákov“, ktoré najbližšie vyjde v tlači.



31. 5. 1990

Predvolebný boj vríe, Nemecko sa zjednocuje, Gorbačov je u Busha, Jel'cin sa stal prezidentom Ruskej federácie...

Všetky strany tárajú o blahobyte, slobode a demokracii... Pomaly sa z tej demokracie stáva mýtus, len sa obávam, že nám tu zavedú nie demokraciu, ale totalitu demokratizmu. Demokracia akoby bola iba vytúžený cieľ kdesi v nedohľadne (alebo hneď po voľbách?) a nie spôsob spolužitia občanov v slobodnej spoločnosti. Keď dnes niekto vyjaví svoj iný názor, hneď akoby to bola schizma... Bohužiaľ, zatiaľ sme zaviedli naozaj len pluralitu, ale ešte nie demokraciu, keď sme (väčšina!) v zajatí takýchto názorov... Boh nás ochraňuj pred partokraciou, lebo tá opäť smrdí totalitou...

6. 6. 1990

O 14.00 hod. skončila oficiálna predvolebná kampaň – dva dni pred začiatkom volieb. Napätie vzrastá, ale všade je pokoj. Niekde blažený, inde vypätý. V mojom prípade sú zaujímavé tri strany či vlastne dve strany a jedno hnutie: 1. Hnutie – Verejnosť proti násiliu; 2. Sociálno-demokratická strana; 3. Strana zelených...

7. 6. 1990

Študujem, okrem spústy novín a časopisov, aj predvolebné lístky, kandidátky jednotlivých strán a hnutí – u nás v Bratislave je to $3 \times 21 = 63!$ Vychádza mi to tak, že budem voliť č. 5 = VPN – Verejnosť proti násiliu. Jednak som toto hnutie 19. 11. 1989 pomáhal spoluzakladať; po druhé: má program, ktorý mi konvenuje; po tretie: z akejsi vnútornej vďačnosti, že VPN a v Čechách OF (Občianske fórum) radikálne a vcelku kultúrne pomáhali zmeniť bývalú totalitu u nás; totalita je teda preč, pluralita strán a hnutí je skutočnosťou, slobodné voľby budú zajtra – skutočnú demokraciu budeme však tvoriť až po nich. To je zdĺhavá a náročná práca.

9. 6. 1990

Trocha „opozdene“, ale predsa, robil Slovenský film pri príležitosti Dňa detí slávnosť pre deti zamestnancov na Železnej studničke. Bol som tam s Jurkom a Kristínkou. Dostali darčeky a sladkosti, pohrali sa na detskom ihrisku, preskúmali staré delo (kanón) a vrátili sme sa domov. Po obede sme sa ešte vybrali do mesta. V Mirbachovom paláci sme si pozreli výstavu Lega (inú, ako bola nedávno v Bibiane) a výstavu prác jubilatov. Odtiaľ sme išli do Pálfyho paláca, kde sme si pozreli obrázky Olgy Johanidesovej – zaujali ma jej niektoré surreálne nápady. Nakoniec si deti dali v cukrárni zákusky a zmrzlinu. Vrátili sme sa domov až okolo šiestej. Skoro do jednej v noci som potom pozeral diskusie o voľbách a debaty o predpokladaných výsledkoch, ktoré podávala firma Infas. Vzruch vyvolala aféra okolo Bartoníčka – predsedu Českej strany ľudovej – ktorému Ruml a Křížan dokazovali, že bol 17 rokov plateným eštechom.

12. 6. 1990

Schôdza výboru Slov. filmového zväzu. Riaditeľ Slovenského filmu Milan Černák informoval o budúcnosti podniku v nasledujúcom ekonomicky zložitom období. Hovoril o celkovej zmene koncepcie podniku. Stanovuje sa cieľ: Nová forma podniku. Súčasne sa hľadajú metódy, ako k cieľu dôjsť... V tomto prechodnom období, kedy sa už čiastočne používajú – aplikujú nové metódy, a predsa to nefunguje dobre. Chcú od ľudí výkon, ale ľudia ho nedosahujú. Prečo? Majú slabú motiváciu? Aj to! Ale hlavne, ľudia sú v nových podmienkach nesamostatní, nevedia sa sami rozhodovať; vedúci smerom dolu nie sú zasa dostatočne nároční... A na druhej strane, postihovanie týchto negatívnych činností je slabé... Začarovaný kruh. Ako odstrániť diskrepanciu, ktorá brzdí iniciatívu...? To všetko sú len niektoré problémy, ktoré treba riešiť. Vydržíme nápor novovzniknutých akciových filmových spoločností, ktoré chcú vyrábať filmy rýchlejšie a lacnejšie, s tretinovým, menším osadenstvom? Uvidíme?

14. 6. 1990

Dnes som bol na vernisáži obrazov Karola Baróna, kde som sa zároveň stretol aj s Julom Považanom – písal mi v liste, že príde z Krupiny. Bola tam však aj jeho žena a syn lekár – gynecológ. Okrem mnohých iných (fotograf Horváth fotil), prišiel aj terajší minister kultúry Ladislav Snopko so ženou (Zuza Bartošová, pôvodom, cez otca, z Hýb), ktorú som opäť (už koľký raz!) neskoro identifikoval, že je to ona a opäť som ju zabudol pozdraviť (teraz ako dlhovlasú rusovlásku). Výstava – keď hovorím o nej – zaujímavá. Barón maľuje svoje surreálne obrázky vynaliezavo, často prekvapí... Ja mám surrealizmus zasa rád už od študentských čias – veď som aj diplomovku písal: Surrealizmus na Slovensku. S Julom Považanom sme „zúrívo“ debatovali o politickej situácii najprv u Slava Brezina a potom, po premiestnení taxíkom k Rudovi Krivošovi, aj tam. Rudo bol v dobrej forme, začal maľovať novú sériu „nových“ obrázkov, ale o tých sme hovorili menej. Teraz každý debatuje o posledných výsledkoch lustrácií poslancov, keď len z VPN muselo odstúpiť asi 35 ľudí pre spoluprácu zo Štátnou bezpečnosťou...

16. 6. 1990

Paľo Vilikovský a Tomáš Janovic kandidovali za stranu Česko-slovenského porozumenia, ale ich strana získala tak málo hlasov, že prepadli... Horšie je, že si požičali na predvolebnú kampaň z banky a teraz to budú musieť vracať; každý člen ich strany asi po 3-4 tisíc sa musí zložiť. Paľo aj Tomáš sa však priznali, že ani oni dvaja nevolili vlastnú stranu, ale vepéenku. Také niečo dokážu len takí milí strandisti ako oni.

18. 6. 1990

Návštevný deň. Poobede prišiel maliar Stano Balko (predtým Kapusta) aj so ženou Tónkou (zubná lekárka). Hneď za ním maliar Ondro Zimka s ich spolužiačkou Táňou Krížovou-Lizoňovou, ktorá však už žije dvadsať rokov v USA. (Vydala sa za architekta Lizoňa – odišli spolu.) Debata bola veľká a dlhá, vari do deviatej. Jednak sme preberali ilustrácie, aj poslancov za VPN, ktorí sa vzdali (Budaj, Kamil Procházka atď.). Potom nám pani Táňa rozprávala o živote maliara v USA. Je ťažký a biedny (spomínala aj Stana Filka – ktorý žije v New Yorku). Presadiť sa v USA ako maliar je vecou náhody a šťastia. (Ani Koloman Sokol sa veľmi nepresadil.) A tak aj pani Táňa žije väčšinou z mužovho platu a robí so striedavým úspechom priemyselnú grafiku (muž – jej – prednáša na Univerzite). Okrem toho sa stará o domček, domácnosť a veľkú záhradu, o syna a muža. To je v USA fakticky tiež veľký zárobok – ušetrí aj 1 500 dolárov mesačne.

28. 6. 1990

Pri deťoch zostala babka a my so Zuzkou sme išli na piatu hodinu na vernisáž Milanovej Dobešovej výstavy, ktorú nazval: Dynamický konštruktivizmus, optické koláže a grafiky. Výborné veci zachycujúce základ života: pohyb a svetlo v najrôznejších variáciách. Po výstave sme Dobeša pozvali k nám, lebo teraz po rozvode bol smutný a sám. Prišiel k nám aj jeho brat, ďalej teoretik L. Kára, ktorý rečnil na vernisáži a má aj „slovo“ v katalógu (so ženou Károvou), ďalej fotograf Števo Horváth a dr. Viktor Vráblik. Pili sme Dobešovo kinetické víno s jeho vlastnými nálepkami na fľašiach „Kinetik 001“ – červené; „Kinetik 002“ – rosé. Výborné víno, výborné reči, výborný večer, ktorý sa pretiahol až do tretej v noci.

(Chcem ešte spomenúť, že na vernisáži zvalil Károv vnuk sklenú stenu (2 x 1 m), ktorá naňho padla – má asi 2,5 roka – rozbila sa, ale nič sa mu nestalo. Károva dcéra je vydatá za Šturdíkovho syna.)

2. 7. 1990

Dnes ma Zuzka poslala do Literárneho týždenníka (LT) s príspevkami, lebo sama sa učila angličtinu (skočil som tam cestou z Litfondu, kde som si bol po štipendium). V LT som sa stretol so šéfredaktorom Ľubošom Juríkom, ktorý ma pozval na besedu s práve prítomným kanadským Slovákom, šéfredaktorom kanadských „Pohľadov“, pánom Mirgom (alias Pavlovským) a jeho ženou E. Mirgovou. Pán Mirga horlil za samostatné Slovensko a potvrdil vlastne to, čo vravia všetci Slováci (skoro všetci) prichádzajúci zo zahraničia, že Slováci či von alebo tu sa môže identifikovať iba so Slovenskom, slovenským národom a vonkoncom nie s Československom a československým národom a že ak chceme, aby nás ako Slovákov brali, chápali a rozlišovali všade vo svete, musíme sa osamostatniť čím skôr... Zazlieval LT, že nie je presne vyhranený týmto smerom, že je takou intelektuálnou všehochuťou; vyčítal Slovákom, že im práve teraz chýbajú národní vodcovia, ako bol Hlinka a pod. Z LT som išiel do Klubu spisovateľov, kde som sa stretol s Milanom Šútovcom, momentálne predsedom Snemovne národov Federálneho zhromaždenia. Veľmi obsažne ma informoval o súčasnej politickej situácii v republike, len o literatúre sme neutratili ani slovo, hoci Milan je nielen dobrý spisovateľ, ale aj literárny kritik a literárny vedec... V týchto dňoch dominuje politika, umenie je na druhej koľaji...



6. 7. 1990

Teraz, nejaký týždeň po vzniku spoločnej Asociácie spisovateľov Slovenska (Spolok slovenských spisovateľov, Obec spisovateľov, Klub nezávislých spisovateľov, PEN Klub, maďarskí a ukrajinskí spisovatelia na Slovensku) mal náš klub svoju schôdzu – opäť v budove bývalého Zväzu spisovateľov na Štefánikovej ulici (je nás asi 35 spisovateľov, historikov a literárnych kritikov). Volili sme svojich zástupcov do Rady Asociácie a do slovenského Parlamentu kultúry.

7. 7. 1990

Ešte ráno, pred cestou na dovolenku, mi volal maliar Rudo Sikora, či som čítal v poslednom Literárnom týždenníku útok Petra Birčáka proti VPN. (Ešte som článok nečítal.) Rudo mi čítal do telefónu niektoré vety, v ktorých Birčák tvrdí, že o premeny u nás sa VPN zaslúžilo málo, že je len pobočkou pražského OF atď.... Rudo bol taký rozčúlený, že do telefónu až kričal a veľmi nadával na Birčáka a na šéfredaktora LT Ľuboša Juríka... (Zuzka bola celý týždeň na kurze angličtiny v Harmónii, takže článok tiež nečítala.) Rudo spomínal, ako bol týždeň pred 17. novembrom 89 u nás, ako som mu tvrdil, že do konca roka sa to prevalí aj u nás i ako sme 19. novembra, 4 či 5 hodín skôr ako vzniklo OF, založili v Bratislave, v Umeleckej besede – mal tam práve on výstavu – hnutie VPN atď. Zhodli sme sa, že Birčákov útok je nepravdivý a neseriózný. Aj so Zuzkou sme skonštatovali, že niektorí jej kolegovia z Literárneho týždenníka sa teraz vezú na vlnách KDH a SNS proti VPN, získavajú lacnú popularitu a v podstate časopis a jeho existenciu ohrozujú... Môže, okrem časti čitateľov, stratiť aj dotáciu z ministerstva kultúry (ročne 2,5 mil. Kčs). Okolo jedenástej sme vyrazili do Hýb, zastavili sme sa cestou v Hlohovci pri Zuzkinom rodnom dome (je spustnutý). Dorazili sme do Hýb o 17.00 hod. Všetci sú zdraví.

8. 7. 1990

Hybe. Hneď ráno sme sa vybrali do Východnej na Folklórny festival. Prezerali sme si staré a nové drevené sochy, výstavu malých ľudových plastiek a nakupovali sme vo viacerých stánkoch hlúposti, Kristínke umelú fialovú sponu do vlasov, žltý hrebeň otvárací s obrázkami, Jurkovi gumového čerta, ktorý, keď ho stlačíš, vyplázi jazyk, Zuzka si kúpila kožený náramok a ja kožený talizman na krk v tvare kruhu so štyrmi lupienkami zo stredu. Potom sme naďabili na drumble a jednu, ladenú v tónine E sme za 100 Kčs tiež kúpili. Má krásny zvuk, učíme sa na nej hrať... Hneď sme vyhladli, prešli časť „reštauráciu“, kde políhovali či posedávali desiatky opilcov pri pive – a dali sme si tam párky, nakúpili aj ovocie – jablká, broskyne a marhule. Stretol som veľa známych z Hýb, Východnej i Bratislavy (Leščák, Jožo Majerčík atď.). Asi od 11-tej sme sedeli na krásnom detskom programe, Jožo Majerčík mi daroval odznak festivalu. Po programe, cestou k autu, sme sa zastavili pri Vietnamcoch či Kórejcoch, ktorí predávali digitálne hodinky, kalkulačky atď. Kúpili sme dvojce hodiniek po 70 Kčs a jednu súpravu – hodinky, pero, kalkulačka – za 120 Kčs. Lacné tovary z Ázie, ktoré fungujú. Jurko doma namočil jedny hodinky do vody – lebo vraj boli *water resist*, ale hneď bola v nich voda. Otvorili sme ich, vysušili a idú ďalej. Poobede sme sa snili na lúkách pri hybskom moteli.

9. 7. 1990

Bardejov. Áno, v lokálnom nájst' univerzálne a v presne určenom a ohraničenom nájst' vecné – ako hovorí Unamuno – to je možnosť aj slovenského spisovateľa. Táto možnosť ho stavia na úroveň a do jedného radu so všetkými ostatnými a zabraňuje mu nielen vyhovárať sa na provincializmus, ale aj provincionálne tvoriť. Univerzálne a vecné, hoci slovenské, je rovnocenné s univerzálnym a vecným ostatných, hoci Rusov či Francúzov... Napríklad, keď nedávno aj u nás padla karikatúra sprofanovaného ideálu, dotkli sme sa

čohosi univerzálneho a zároveň vecného. Už len toto samo osebe je veľká téma. (Ak nacionalizmus lásku k vlastnému národu preháňa a –internacionalizmus / kozmopolitizmus ju nemá, ja som niekde v strede...) Inak, dnes sme sa premiestnili z Hýb do Bardejova, kde by sme mali vydržať do konca týždňa. Bývame v Domove slovenských spisovateľov na Hlavnom námestí. Krásne stredoveké mesto, ktoré sa opäť prebúdzá k novej ekonomickej aktivite. Aj keď vari v roku 1986 dostalo cenu UNESCO za opravy historickej časti – aj po prvej zbežnej prehliadke človek vidí, že rekonštrukčnej roboty je tu ešte habadej.

10. 7. 1990

Bardejov. Richard, gróf Coudenhove-Kalergi napísal vo svojej autobiografii o Benešovi, že: „... Bolo mi vždy potešením hovoriť s týmto neobyčajne múdрым človekom, ktorého najväčšou chybou bolo, že sa považoval ešte za múdrejšieho, než v skutočnosti bol.“ Čo platí o Benešovi jednotlivo, to možno s istým zjednodušením, ktoré si uvedomujem, povedať o českom postoji k slovenským (a česko-slovenským veciam). Tvária sa mnohí múdro a zároveň s prekvapením, akoby sa čudovali: ako to, že vy Slováci ešte vôbec niečo chcete, veď byť čechoslovákom je vari najväčšie šťastie na svete... Ak sa niečo deštruuje, nie je to prejav nihilizmu, nie je to ničenie, ale skôr potreba istú vec rekonštruovať, znova obnoviť iným spôsobom. O to išlo, či ide Slovákom pri „pomlčke“ v názve republiky, či pri požiadavke decentralizovať republiku a vytvoriť v jej rámci dve samostatné republiky, českú a slovenskú.

Dnes nám (pršalo) dr. Grajchmanová urobila výklad o Kostole sv. Egídia a jeho umeleckých skvostoch, o radnici, aj o Bardejove vôbec. Pred pár dňami tu bol aj Tomáš Baťa, ktorého tiež sprevádzala. Jeho žena sa vraj na všetko pýtala: „Komu to patrí? Kto je majiteľ?“ Akoby to chcela všetko kúpiť...

11. 7. 1990

Bardejov. Aspoň prestalo pršať... Je tu s nami v Domove Marína Čeretková-Gálová s vnukom a pani Božena Trilecová s dvoma deťmi (ktoré mala so Štefanom Moravčíkom) a s kamarátkou ich detí zo Slovinska. Jurko a Kitka majú teda dosť kamarátov.

Doobeda sme navštívili drevený kostolík v Hervartove; pochádza, ten krásny, fascinujúci, transmediálny kostolík v Hervartove (asi 15 km od Bardejova) z 2. pol. 15. storočia, teda ho postavili ešte pred Kolumbovým objavením Ameriky. Je to naša najstaršia drevená gotická stavba, bohato zdobená nástennými maľbami zo 16. a 17. storočia. (Maľba, ako jeden z najstarších výtvarných prejavov, mení plochu na priestor, farbami vie vykúzlíť svetlo – mení ich na svetlo a tiene a hmotu mení na duchovné fenomény.) Sú tam tri rozkošné výjavy: Adam a Eva; Juraj zabíjajúci draka a Ježiš s „pannami“ cnostnými a necnostnými. Je tam aj obraz Poslednej večere z obdobia reformácie (1562). Sú tam aj plastiky a iné drevené obrazy... Sám kostolík je postavený z hrubého dreva, z tisu (?); drevo je také zdravé, akoby ho zoťali včera. Jednoducho, kostolík ma nadchol... Skvost nad skvosty...

Friedrich Nietzsche tvrdil, že ľudský život je bytostne ohrozený, že ho naplňajú beznádej, úzkosť a bolesť, lebo určujúcim základom javového sveta, ktorý človek obýva, je skrytá, slepá, neosobná pravôľa vyznačujúca sa pudením k ničeniu a ukrutnostiam, a že možno jedinou jeho záchranou je umenie (aby vôbec svoj metafyzický údel uniesol). Umeniu, ktoré tlmí hnus nad desom a absurdnosťou ľudského života, verí aj návštevník bardejovského Kostola (gotika) sv. Egídia, ktorý je priam prepchatý nádhernými oltármi. Aj tu sa, v kontakte s tou krásou, človek nad svoj údel povznesie a znáša ho ľahšie.

13. 7. 1990

Bardejov. Každý deň čítame v novinách o nových zvrhlých vraždách, ktorých v poslednom čase pribúda. (Po Havlovej amnestii.) Ľudia sa pýtajú: „Ako je to možné?“ „Je to vôbec možné?“ Fakty sú fakty. Akoby však bolo možné v takých biednych ľudských troskách

prebudiť kantovský mravný zákon? Dá sa to? Myslím si, že dá, ale ako to dokázať, mentálne neviem. Popraviť, to je to najjednoduchšie. Ťažšie a ľudskejšie by bolo zmeniť tieto ľudské bytosti tak, aby si tento mravný zákon v sebe uvedomili a stali sa ľuďmi v plnom zmysle slova... To by bola dlhá cesta, ale stálo by to za to! Obrazne povedané: ak sú k Bohu cesty 1. rozumové a 2. mimorozumové (túžba človeka po Bohu – augustinizmus), svedectvo mystikov (Bergson), existencialistická intuícia (Marcel), túžba po neobmedzenej blaženosti (Blondel), musia byť aj cesty k Človeku 1. rozumové, a 2. mimorozumové... Tie prvé pomáha hľadať veda (psychológia, filozofia atď.), tie druhé práve náboženstvo a možno aj umenie... Vychádza mi to teda tak, že ak nechceme zločincov popravovať, mali by sme im pomôcť nájsť Boha alebo (súčasne?) naučiť ich vnímať (a pôsobiť na nich) umenie... Napísal som to, ale vzápätí pochybujem, či by to stačilo. Viacerí vojnoví zločinci milovali Beethovena... Som teda na rozpakoch. Ale to ešte neznamená, že neverím na obrátenie zločincov. Toto je úloha, nielen zvyšovanie blahobytu.



14. 7. 1990

Hybe. Bardejov je hrdé mesto hrdých ľudí. Každé ráno o šiestej začne zvoniť zvon na neďalekej veži Kostola sv. Egídia tak mohutne a silno, že musím zavrieť okno, aby som mohol z rádia počúvať ranné správy...

Včera, v piatok, sme sa boli doobeda kúpať v Bardejovských kúpeľoch a poobede sme sa zbalili a pohli sa cez Prešov do Hýb. V Prešove sme navštívili galériu, kde práve vystavuje Slavo Brezina prierez tvorbu za posledné roky. Pekná výstava a som rád, že som mu napísal do katalógu pár slov. Ešte sme sa zastavili v novom prešovskom divadle, ktoré práve včera odovzdali stavbári divadelníkom. Nádherné divadlo! V Hybiach sme boli vari o deviatej večer.

Dnes som zaviezol Zuzku k rýchliku do Mikuláša, lebo musí do 15. vyplniť prihlášku a poslať aj svoje veci do Francúzska, kam by mala ísť v novembri na tri týždne.

Poobede som švagrovi Petrovi pomáhal zo záhumienka zvoziť trojku. Potom sme s deťmi posedeli u nich pri krbe a piekli si pstruhy.

15. 7. 1990

Hybe. Príroda je demokratická, dovoľuje rozmanitosť sveta a zároveň drží na uzde chaos. Mnohé sa nemôže stať, lebo iné sa musí zachovať. Svet sa spontánne samoreguluje, samoorganizuje. Na ľuďoch je, aby pochopili tento proces. To však nejde bez spolupráce všetkých, lebo aj v človeku ako súčasť prírody, sa stretávajú priesečníky vývoja. Jeden človek je však málo, jeho rozum je iba časťou, jeho poznanie malé. Preto sa človek musí stať časťou celku – ľudstva pri poznávaní sveta. Vzájomná komunikácia všetkých inšpiruje každého pri postupnom chápaní nového, pri tvorbe nových myšlienok. (Ľudské duševno je taktó transcendované celokozmickou celostnosťou.) Blížime sa k novému kvalitatívnemu prahu celostnosti? Vieme o tom? Alebo už sme v „tom“ a zatiaľ si to neuvedomujeme?

Včera popoludní zomrela otcova sestra Mária, vydatá bola za Brtáňa Sama (zomrel pred 4 rokmi). Tetka sa dožila vyše 84 rokov, mala 10 detí, veselú povahu a až do smrti si pospevovala veselé pesničky, hoci už pár rokov ležala či sedela na posteli, lebo jej už zle slúžili nohy. Pohreb by mala mať zajtra.

22. 7. 1990

Hybe – Bratislava. Podstatná časť výroby a spotreby terajšej spoločnosti nie je potrebná, nepodnecuje kultúrny a duševný rozvoj človeka, len ho, naopak, núti dobývať, získavať, okupovať, zmocňovať sa, závidieť, mamonáriť, konzumovať nezmyselne, a teda aj

nezmyselne vyrábať... Začarovaný kruh, ktorý treba preseknúť zastavením nepotrebných výroby a spotreby. Ale kto to urobí? Kedy budeme schopní urobiť to, dokázať to? Rád by som veril, že už v prvej polovicike 21. storočia.

Treba sa teda odriekať, to sa stáva pomaly veľkou cnosťou. Na čo zbytočne vlastniť spústu nepotrebných vecí a ešte ich k tomu každoročne obmieňať či obnovovať? Pritom netreba byť nevyhnutne askétom, len jednoduchým a prostým obyvateľom Zeme, vzneseným tvorom – človekom, bez egoizmu, v spoložití s prírodou (rastlinami a zvieratami), človekom, ktorý myslí a svoje myšlienky dokáže nielen vypovedať, riecť, ale aj realizovať...

Dnes sme sa šťastlivo vrátili z Hýb do Bratislavy. Stojí hrdo horekoncom...

25. 7. 1990

Keď človek číta našu tlač, rozčúli ho, napríklad, obava, kam nás dovedie naša psovská oddanosť autorite. Opäť ku zlu, nesúdnosti, netolerancii a nakoniec k apatii voči hriechom našim aj cudzím? Vari nevieme žiť, prežívať svoj život bez toho, aby sme sa vstřčili do zadku niekomu „nad nami“? Vari nevieme – a dnes to už je možné – nielen súdne uvažovať, ale aj zodpovedne konať? Ani náš charizmatiký vodca Havel nám nepomôže bez súdnosti našej, bez našej zodpovednosti a pravdivosti. Ak sa začneme opäť klamať a zľahčovať, či dokonca prehliadať a maskovať rozpory, nepravdy, krivdy – z bahna, v ktorom sme až po krk, ťažko vyviazneme. Zasa chce mať niekto monopol na pravdu, ale monopol pravdy je aj jej hrobom. Demokracia je predsa pravý opak.

30. 7. 1990

32 °C v tieni. Právě leto. Z kôlne som vytiahol náš plastický, modrý bazén (asi 2,50 m x 1,50 m), naplnil som ho vodou a deti sa celý deň v ňom kúpali (hĺbka asi 30 – 40 cm). Sám som sa každú pol hodinu, pomedzi varenie a čítanie, sprchoval na záhrade priamo polievacou hadicou. V písaní, kým sú tieto horúčavy, mám pauzu, zato však enormne veľa čítam, denne aj osem hodín, t. j. asi 300 – 350 strán.

Dozrieva bôb v bakinej záhrade. Dala nám do vandlíka, vylúpali sme ho a Zuzka ho uvarila na večeru.

Šíria sa fámy, že dotácie ministerstva kultúry pre Slovenský film prestanú, že sa Koliiba rozpustí, ak sa nedokáže samofinancovať. Tuším, že si asi budem musieť hľadať novú robotu... Uvidíme! Neverím však, že by zanikla jedna (filmová) zložka národnej kultúry. To by bolo barbarstvo a to nemožno pripustiť!

31. 7. 1990

O potrebe Slovákov identifikovať sa.

Budeme mať do konca tohto storočia, ako to v nedávnom rozhovore pre LT tvrdil filozof Ivan Sviták, samostatný Slovenský štát? (Pravdaže, dnes o tom tak či onak hovorí hocikto a na prekvapenie, prebudili sa nielen Moraváci a Slezáci, ale aj Česi, akoby im predstava samostatného Českého štátu boli vrátili Slováci.) Česi však svoju identifikáciu nespájajú so Slovákmí, ale s Nemcami či skôr s Rakúšanmi. Slováci zasa sa chcú identifikovať nezávisle na Čechoch, ale aj na Maďaroch, Rusoch, Ukrajincoch, Rusínoch, Rómoch či Poliakoch, chcú sa identifikovať nezávisle na všetkých. Pohyb (vedomovací) na Slovensku dnes nie je iba, či vyložene nacionalistický, ale je to hlavne pohyb vychádzajúci, prameniáci z potreby sa identifikovať národne aj etnicky, cítiť sa jednotne voči ostatným okolitým národom... (Takýto pohyb síce na inej úrovni, ako je známe, sa deje aj v USA (napríklad) – je to návrat ku koreňom rôznych národností v USA (ethnic revival – etnický návrat). Ak to teda platí aj o Slovákoch, netreba sa tomu brániť, ani im v tom brániť – lebo to je prirodzená túžba aj potreba každého národa... Teda, „vstúpime“ do Európy spolu s Čechmi a potom sa rozdelíme, alebo sa najprv rozdelíme a potom „vstúpime“ do Európy samostatne? Uvidíme!

1. 8. 1990

Rakúšania neprestávajú útočiť proti našim atómovým elektrárnám. Tepelné sú však, pokiaľ ich poháňa uhlie (ropy ubúda!) tiež veľkým rizikom pre životné prostredie, a ako hovoria ekológovia, s globálnymi klimatickými dôsledkami. Atómová elektráreň zasa produkuje odpad, ktorý zatiaľ nevieme skladovať a vlastne už teraz chystáme problémy našim vnukom a pravnukom. Ako teda ďalej? (Vodná energia nestačí!) Odborníci odporúčajú drasticky znížiť spotrebu energie. Napriek rakúskym protestom to bude asi aj naša cesta najbližších 30 – 40 rokov.

8. 8. 1990

Áno, po novembrovej revolúcii už nemusíme žiť vo vnútornej (ani vonkajšej) emigrácii, môžeme sa vyjadrovať slobodne, mali by sme sa však o to viac vedieť vcítiť do postavenia, polohy, názorov toho druhého, mali by sme mať k sebe dôveru aj pri rozdielnosti názorov, mali by sme mať vzájomné porozumenia a lásku k sebe... Nie je toho príliš veľa? Hlavne, keď nás oveľa viac, ako predtým bude ohrozovať materializácia života, boj o mamonu, lebo to všetko vyhraňuje egoizmus a túžbu po hedonizme. Hlavne, keď nám aj teraz, pri vytváraní parlamentnej demokracie, ešte stále hrozí nebezpečenstvo vytvorenia novej oligarchie rovnakého klasického typu, ako bola tá predchádzajúca v červených farbách... Mali by sme teda skutočne vytvoriť parlamentnú demokraciu a nie sa na demokraciu iba hrať, lebo ako sa obáva aj Petr Cibulka, raz-dva tu môžeme mať namiesto parlamentnej demokracie (ako výsledok zamatovej revolúcie) zamatový komunizmus...

Aby sa tak nestalo, po slobodných voľbách sa už nesmie rozhodovať o závažných veciach pri kávičke na Hrade, pri nedemokratických okrúhlych stoloch, či za zatvorenými dverami – ale demokraticky, na základe diskusie a verejnej mienky. Len tak sa zabráni vytvoreniu nových mafiánskych skupín, ktoré si robia „houby“ z vôle ľudí a potrebami ľudí pohrdajú... Bohužiaľ, boj o moc je aj teraz, intolerancia prekvitá, snahy o rafinovaný čechoslovakizmus z českej strany pokračujú, dotácie do kultúry a ekológie tenknú a pomaly vari aj zaniknú, ekonómia víťazí nad kultúrou aj ekológiou, združuje sa, sociálne rozpory vzrastajú, ľži sa opäť vydávajú za pravdu...

Dnes som bol na besede so SAS-istami v internáte Družba (spolu s Ladislavom Ťažkým, Antonom Hykischom, Martinom Šimečkom, Dušanom Kováčom a Ladislavom Čúzym).

10. 8. 1990

Áno, umelec rieši problémy ľudskej integrity v spoločnosti v ktorej žije, ako je dávno známe. Dôležitý je výsledok jeho tvorby, úroveň jeho umeleckého artefaktu. Ak je veľká – umelec je vo vytržení, ak nie a uzná si to – je rozčarovaný sám zo seba, má kapitulantské pocity a najradšej by sa zatratil. Stráca istotu. Ale stráca ju vlastne vždy a stále, lebo proces umeleckej tvorby je často nevyspytateľný. Umelec má teda permanentné obavy o svoju existenciu a má aj existenciálny strach. Aby ho potlačil, nejeden sa rád primkne k moci, berie rôzne funkcie – jednoducho túži podieľať sa na moci – lebo to mu prináša istotu. Vstupuje teda do politiky. Ale politika chce od umenia – tak to bolo vždy a je aj teraz – aby plnilo reprezentatívne funkcie a nezadieralo veľmi pod kožu. Takto platí umelec za istotu, ktorú mu poskytuje politika jej prostredníctvom účasť na moci – sploštením svojho výkonu, kompromisníctvom, kapitulantsktvom... Zabudne rýchlo na to, že hlavne umelec musí o všetkom pochybovať, že musí byť nezávislý, aby pochybovať mohol nahlas a verejne... Po dlhých desaťročiach nekritického myslenia nám teraz pomôže hlavne kritické myslenie. Bez toho sa bojím našej budúcnosti.

11. 8. 1990

Dnes poobede sme boli na výstave SALÓN '90 v PKO (pavilón E a K). Vystavuje tam veľa výtvarníkov a udávajú aj cenu svojich diel (pohybuje sa od 200 – 300 Kčs po 150 000 Kčs a od 100 DM do 15 000 DM). Väčšina diel je pre našinca príliš drahá (priemer asi

5 – 7 tisíc) a málokto si to súkromne kúpi. Inštitúcie zasa ešte nemajú na umelecké diela asi tiež dosť peňazí. Pre výtvarníkov je to neradostná situácia.

12. 8. 1990

Horúčavy na pokračovanie... Zle sa spí aj pracuje, aj oddychuje. Najlepšie je pri vode. Opäť sme sa vybrali do Plaveckého Štvrtka a zobrali sme so sebou aj švagra Tóna Krista. (Vrátili sme sa až večer, pred TV správami.)

13. 8. 1990

Ktosi mi opäť pripomenul, že istí vedci tvrdia, že vo vesmíre vznikajú voľne, z ničoho nič, či doslova z ničoho, z ničoty, atómy vodíka... To by bolo úžasné, keby to bola pravda! Potom je však otázka, čo je to, čo nazývame nič, ničota a či to nič, tá ničota, nie je predsa len niečo, čo však je zatiaľ mimo náš pochop... Žeby práve to bola oná vyššia bytosť, Boh, ktorý je ničím a všetkým zároveň? O týchto veciach sa dá rozmýšľať donekonečna a spôsobuje mi radosť zapodievať sa tým len tak pre seba, bez toho, aby som si to aj zaznamenával.

15. 8. 1990

Udalosti sa valia. Rumuni utekajú z Rumunska, Maďari vraj sťahujú vojská k slovenskej hranici (čo sa ukázalo ako bluf!), Slovensko sa osamostatňuje ekonomicky, chystá sa celoslovenská spomienka na Andreja Hlinku, Maďari spochybňujú Trianon, Rusko je kontra ZSSR, v Poľsku už skoro milión nezamestnaných, v Prahe funguje nová stávková organizácia Fortuna... Zdá sa, že vôbec nie je uhorková sezóna.

Na strednom východe hrozí konflikt s Irakom, ktorý anektoval Kuvajt. Saddám Husajn sa stal pre Arabov veľkým mužom, ktorý hlása: Arabsko Arabom, arabská nafta Arabom, arabský boh Arabom a všetkým atď. Panarabizmus. A zatiaľ sa u nás v nebývalej miere rozrastá zločinnosť, znásilnenia mladých dievčat, krádeže už ani nie v opustených, ale aj obývaných bytoch a domoch... V Prahe už ozbíjajú človeka aj na pravé poludnie... Normálneho občana desí, ako si zločinci vysvetlili demokraciu a slobodu a zároveň, ako zhovievavo im to dovoľujeme! Havlova amnestia bola omylom a výsmechom spravodlivosti.

17. 8. 1990

Čítal som rozhovor s molekulárnym biológom, nositeľom Nobelovej ceny, v ktorom ma zaujali jeho slová o jeho skúmaní vývoja imunitnej odpovede, pričom dôležitou súčasťou je protilátková odpoveď, ktorá je, podľa jeho slov, neuveriteľne zložitá, akési nádherné dielo evolúcie a že nás čaká dlhá cesta za úplným rozuzlením jeho komplexnosti. To je teda program, ktorý sa naozaj môže stať životným cieľom aj šťastím...

18., 19., 20. 8. 1990

Áno, už v noci sprchol teplý dážď. Ale zem je aj tak suchá, hlce vodu nenásytne. Nás však okrem horúčav sužuje aj ekonómia a jej premeny, prechod na trhové hospodárstvo, privatizácia, zdražovanie, inflácia a pod.

(Profesor Erik Lundberg: „... ekonómia sa výrazne rozvinula smerom k matematickej konkretizácii a štatistickej kvantifikácii ekonomických súvislostí...“) Jednoducho, ekonómia sa tvári, že je veľká veda, je už vybavená „matematickou presnosťou, ktorá umožňuje empirickú kvantifikáciu testovania hypotéz“... Našťastie je tu pán ekonóm E. F. Schumacher, skutočný macher, ktorý si z toho robí srandu, podkopáva ekonómiu ako vedu, lebo „spochybňuje všetky jej predpoklady až po jej psychologické a metafyzické základy“. Schumacher je za ekonómiu založenú na platforme mieru, sociálnej spravodlivosti, dobročinnosti a aktivizácie organizácií na podporu tretieho sveta, je za ekonómiu anarchistickú, teda slobodomyselnú politickú ekonómiu, v ktorej merítko organizácie musí byť po-

važované za samostatný a primárny problém; dáva prednosť zmiešaným, ekonomickým systémom, pred „čistými“ a je tak prístupná mnohým formám podnikania vskutku slobodného a súkromného vlastníctva bez odcudzenia medzi ním a zodpovednou osobou, teda nesmú byť súkromné podniky gigantické (o tom píše v knihe: Malé je pekné). Táto tradícia, ako píše aj Theodore Roszak, zahŕňa obecný, remeselnícky, kmeňový, cechový a dedinský životný štýl, ktorý pochádza až z kultúr neolitu. To teda nie je ideológia, ale múdrosť pochádzajúca z historických skúseností. (To je vlastne návod, ako realizovať jednoduchý, slobodný a dôstojný životný štýl uprostred zločinného mrhania a preorganizovanosti spoločnosti.) Odtiaľ a preto jeho záujem o Gándhího ekonomický program.

Západné ekonomické modely

závratne rýchla urbanizácia,
veľké kapitálové investície,
hromadná výroba,
centralizované plánovanie rozvoja,
pokročilá technológia.

Gándhího ekonomický program

začať v obciach stabilizovať a obohatiť ich tradičný štýl života za pomoci manufaktúrnej a remeselnej výroby náročnej na pracovnú silu,
zachovať národohospodárske rozhodovanie čo možno najviac decentralizované, aj keď to spomalí rast miest a priemyslu.

Schumacher o tomto hovorí, že aj keď Gándhího ekonómii chýba profesionálna sofistika, je výtvarom zdravého ducha, ktorý cielavedome kladie dôraz na umiernenosť, ochranu a postupnosť a predpokladá, že cesta k „pokroku“ rozpútaním prevratných sociálnych zmien je len spôsob, ako demoralizovať väčšinu ľudí a urobiť ju závislou na bohatej a skúsenej menšine...

Západ trpí na „posadnutosť rastu“ – to ničí životné prostredie, okráda svet o zdroje, ktoré už nemožno obnoviť (je to zbytočné a bláznivé mrhanie). Takáto ekonómia nemá žiadnu vyššiu ideu existencie ľudstva na zemi (ako hovorí pán Roszak). Ďalej: Takáto ekonómia dúfa, že ľudia sa nepolepšia pri spotrebe, budú ju stupňovať až sa z nich stávajú nenásytní sociálni idioti, ktorí nemajú iný cieľ, ako získať a utrácať a opäť získať a utrácať...

Nuž, to je teda naozaj strašné!

Pán Schumacher má pravdu! Vydesil ma iba na chvíľu, lebo mi otvoril oči a dovolil, dožičil mi pozrieť sa na seba, tiež už čiastočne takto skaličeného. Ale ešte nie je neskoro zredukovať na čo najmenšiu mieru ten spotrebný kolotoč!

21. 8. 1990

Včera od 16.00 hod. asi do 21.00 hod. bola u nás na návšteve Uta Rossloff s mužom Štefanom (stomatológ) a deťmi Danielou (9 r.) a Alexandrom (3 roky) z bývalej NDR. Deťi sa hrali, my sme debatovali nie o literatúre (iba trocha), ale hlavne o politike. Teraz už dostávajú plat v DM v pomere 1 : 1 (Štefan 2 tisíc a Ute tisíc DM). To je však o polovicu menej, ako majú Nemci z BRD. Žije sa im teda ťažšie, lebo potraviny sú všade rovnako drahé. Nájomné (byť 80 m²) ich zatiaľ stojí 150 DM, od budúceho roka však už 500 DM. Štefan sa chce privatizovať (skončil ako MUDr. v Plzni), ale na zariadenie ordinácie potrebuje asi 250 tisíc DM (to by mu požičala banka) a pravdaže priestory, čo je ťažké získať (čakáreň, dvojordinácia, hygienické zariadenie – spolu asi 80 – 100 m²). Už našiel priestory, ale sa ich musel vzdať, lebo majiteľ žiadal nájomné 30 DM za 1 m² na mesiac! Bral by to, keby to bolo 10 DM za 1 m². Ute pracuje aj naďalej na Katedre slavistiky Humboldtovej univerzity.

22. 8. 1990

Obruč neslobody trhá každá tvorivá práca. Preto všetci, čo tu zostali, neodišli a tvorili, trhali obruče našej neslobody. Za to by sme sa mali hanbiť pred emigrantmi, ktorí tam „za kopečkami“ poväčšine síce „nostalgíčili, bolestínčili“, ale hlavne vysrali sa na vlastný národ a blahobytom si utlmovali zahanbené svedomie...?

Taký uprpleny deň... Doobeda nám upratovala pani Mitálová a ja s Jurkom sme učili Kristínku bicyklovať sa, držať rovnováhu. Už prešla sama vari 10 – 15 metrov, ale treba to ešte opakovaním zdokonaliť. Poobede sme (ja a deti, Zuzka bola ešte v robote) zanesli k strýkovi Janovi Jarošovi (býva na Sibírskej) liek pre otca proti zápalu žíl, lebo strýko zajtra cestuje aj so svojím vnukom do Hýb. (Strýkovi, keď sme k nemu prišli, práve padol kľúčik od bytu do výťahovej šachty – ešteže stryná bola doma...) Odtiaľ sme išli na zmrzlinu ku kinu Slovan, lebo práve po tej deti túžili. Dal som si aj ja a chutila veľmi! Dnes som dostal už asi tretí – štvrtý list od Jula Považana, na ktorý som zatiaľ neodpovedal. Ale už si sadnem na riť a odpoviem usilovnému Júliusovi... Predtým mi poslal rozhovor s Kulichom v Smere. Keby tomu človek veril, čo Kulich hovorí, aj by si poplakal (Smer 3. a 10. 8. 1990). A dnes mi zasa Julo píše, ako bol na chalupe pri, či nad Hriňovou pozrieť nášho spoločného priateľa maliara Ruda Krivoša.

24. 8. 1990

Starý pán, sused, ktorý býva pri vnučke, pani Krupovej, ma pozval na pohárik borovičky a rozprával mi o tom, ako 20 rokov pracoval v Prahe a budoval Spořilov. Má už 88 rokov (narodil sa v apríli 1902). Väčšinou je doma sám nielen cez deň, ale aj počas dovoleniek vnučky a jej muža... Žiada sa mu porozprávať sa s ľuďmi. Sťažoval sa mi, že tu nie je nablízku ani krčma a že aj do mesta je ďaleko. V krčme by sa porozprával s chlapmi a dozvedel sa, čo je nového doma aj vo svete...

25. 8. 1990

Večer okolo ôsmej prišiel Vincent Šabík a sedeli sme pri dobrom rozhovore dvanásť a pol hodiny, do pol deviatej rána. Zuzka vydržala asi do piatej, išla si pospať, lebo v nedeľu musela dopísať článok do novín. Prebrali sme kompletne celú nacionálnu, kultúrnu i politickú situáciu, vrátane vlastných šancí v tomto období, keď sa čoskoro bude vydavateľstvom predávať papier za devízy a keď výrazne zdražujú polygrafické služby... Rozhodli sme sa, že skúsime vydávať to, čo sa zatiaľ na našom knižnom trhu neobjavilo a po čom bude iste hlad: Rodokapsy. Preložené a staršie, čo vyšli voľakedy dávno. Oprášime ich, zaktualizujeme atď. Možno pod pseudonymom napíšeme aj vlastné. Rodokaps predsa môže byť aj dobrým dobrodružným čítaním s etickým poslanstvom. Takto by sme si mohli, ak to vyjde, zarobiť peniaze na to, aby sme mohli písať hodnotnú, vážnu literatúru. Nuž neviem, či to nebolo len snívanie zo zúfalstva, prípadne z bezradnosti z nových čias či časov...

10. 9. 1990

Erich Fromm (objaviteľ spoločenského podvedomia, ako S. Freud objavil podvedomie jednotlivca):

Človek má v sebe anjela i diabla –
anjel v človeku – biofília, láska k životu
diabol v človeku – nekrofília, láska k smrti, k násiliu, manipulácii
Tieto dva princípy v človeku bojujú...
Dbajme na mieru vecí!

27. 10. 1990

Politická situácia sa silno rozkolísala. Na oslavách 175. výročia narodenia Ľ. Štúra vypískali aj Dubčeka – slovenskí nacionalisti, ako sa zdá, využili spor o jazykový zákon, na

boj o moc. Žiadajú odstúpiť vládu i SNR, vypísať nové voľby... Zástancovia matičného návrhu zákona žiadajú referendum. V tejto situácii si každý musí určiť svoje miesto.

31. 10. 1990

Na bývalom Zväze slovenských spisovateľov, dnes Asociácia spisovateľov, mal o 14.00 hod. zasadanie Klub nezávislých spisovateľov, lebo sme chceli vydať prehlásenie k súčasnej situácii. Vlado Petřík skoncipoval návrh, ktorý sme pripomienkovali a nový, doplnený návrh predloží začiatkom budúceho týždňa. V návrhu sa chceme vysloviť, že sme za federáciu, demokraciu, vládu SR a SNR, ktoré boli v slobodných voľbách zvolené; že sme proti tomu, aby MS (Matica) spolu so SNS (Slovenská národná strana) rozduchavali národnostné vášne. Sme za demokraciu voči menšinám, v prípade jazykového zákona, ale už málo sme hovorili o tom, že by sme mali byť aj proti majorizácii Slovákov na juhu, ktorí sú medzi Maďarmi na južnom Slovensku v menšine... Dozvedel som sa tam, že študenti rôznych fakúlt držia štrajkovú pohotovosť, že sú proti prijatému jazykovému zákonu (koaličnému) a že môžu kedykoľvek vyjsť do ulíc... Skonštatovali sme, že by sme mali byť aj za demokratické postupy koalície vlády SR, ktorá matičný zákon, ako aj zákon spolužitia vôbec neprerokovala. Mohla hlavne matičný zákon (pretože má v SNR väčšinu) pokojne prijať s „vnútenými“ doplnkami a vyhnúť sa tak dnešnej situácii, kedy asi 50 ľudí hladuje pred SNR. Najbližšie dni ukážu, či sa ich podarí prehovoriť, aby hladovať prestali.

29. 11. 1990

Prišiel Stano Filko a doniesol pre Zuzku materiál o sebe – tri hrubé fascikle. Popíjali sme do rána, rozprávali o politike našej, aj americkej. Stano už žije pár rokov v USA, v New Yorku, má dvojité občianstvo a začínal tam ťažko, kým sa ako-tak uchytil. Najprv bol však rok v Nemecku, kde robil výstavy, potom 4 mesiace vo Francúzsku, 2 či 3 v Anglicku a len potom sa usadil v USA, v New Yorku. Neskôr dostal pár významných cien, ale aj tak sa mu žilo ťažko, lebo napr. len za ateliér platil od 1 000 do 1 500 dolárov mesačne. Sťažoval sa mi, že má smolu na dobrých manažérov...

30. 11. 1990

Celé doobedie študujem tie tri hrubé fascikle. Sú to pozoruhodné veci, ktoré doteraz urobil Stano Filko! Začínal tu spolu s Alexom Mlynarčíkom (konceptualizmus, hepeningy). Ako rozprával, okrem iného sa snaží dávať reálnym predmetom nový význam (vizuálny, metaforický). Výtvarník, majster vizuálnej komunikácie, vyberá nejaké reálne predmety a ponúka ich nové videnie. Napríklad: Stano a Alex chcú teraz urobiť niečo podobné v Žiline, kde je Mlynarčík riaditeľom galérie:

projekt na počesť 17. novembra: natrieť tank na ružovo a nechať ho chodiť po uliciach.
projekt – akoby pocta buržoázii: natrieť celú miestnosť na čierne, na pozlátenom podstavci vystaviť veľké hovno a osvetliť ho lúčom reflektora atď. a pod.

11. 12. 1990

Na výbore filmového zväzu sme vari šesť hodín hovorili o probléme, ktorý vznikol, keď vláda „zabudla“ Slovenskému filmu udeliť dotácie na rok 1991. Slovenský film je momentálne zadĺžený (hovorí sa o 25. mil. korún v rozpracovanosti). Ak by nám dotácie neudelili, jeden z fenoménov slovenskej kultúry by na pár rokov (vari nie naveky) zanikol. Odpor proti takémuto postupu vlády je veľký zo strany nášho podniku, Zväzu, ostatných zväzov...

15. 12. 1990

Prišla ma pozrieť prekladateľka Nina Šulgina – preložila Včelu do ruštiny. Navštívil nás aj švagar Mitana so ženou Evou. Nina zoširoka rozprávala o situácii v Moskve. Hrozí im

krach. Silnie nacionalistické hnutie Pamjať (proti Židom), v ktorom sa angažujú aj takí spisovatelia ako Bondariev, Rasputin, Belov... Proti nim je skupina spisovateľov April' – v ktorej je Nina, Granin a pod. Vážne tvrdila, že ak sa veci rýchlo neupravia, môže armáda urobiť proti Gorbačovovi puč. Vraj ten už poslal dcéru so zaťom do Švajčiarska... Systém je v rozpade a taký nemohúci, že nedokázali z polí zobrať najväčšiu úrodu, akú mali za posledné roky. Polovica zrna sa stratila, či zostala na poli, pod snehom. Mafie kupčia s tovarom, nesmierne ho predražujú, 1 kg mäsa v obchode, kde ho niet, stojí síce len 3 ruble, ale na čiernom trhu, kde ho je dostatok, až 30 rubľov. Ako to skončí, nevie nik!

Ukážky z denníkového románu KVET NA ŠACHOVNICI



Peter Župník: Melondrama, z cyklu Malé veľké veci

anketa 2009

v literatúre: dvadsať rokov po

*(Ako je? Kto je? Čo je? Čo nie je?
A čo by mohlo byť? Čo nemohlo?)*

Romboid sa pýta.

Máme za sebou dve rušné desaťročia od pádu komunistickej diktatúry a cenzúry. Máme slobodu slova, voľby a slobodu podnikania, máme otvorenú Európu, parlamentnú demokraciu aj korupciu aj mnoho bezprávia a zlodejstva, máme posvätný princíp trhu aj súkromného vlastníctva, máme štát, máme čudesné ignorovanie aj dotovanie vlastnej kultúry, mali sme a máme populisticko – klientelistické vlády a ich arogantné správanie. Máme aj krízu. Ako vždy...

V literatúre je sloboda s mizernou podporou. Kvantita aj kvalita. Staré aj nové.

A samozrejme celkom nové problémy. Aké sú Vaše? A vôbec – s neskrývaným záujmom očakávame Vaše názory, úvahy, hodnotenia, analýzy, poznámky, glosy na tému *V literatúre: dvadsať rokov po veľkom PO.*

Po-važujeme každý Váš po-novembrový po-streh za po-zoruhodný a po-trebný.

Dvadsať rokov po a dva roky pred

JURAJ MOJŽIŠ

Dvadsať rokov. Na sídlisku ešte doodpaľovali zvyšky zábavnej pyrotechniky, keď sa mi letkom o sluchy obtrelo, že rovnako dvadsať rokov bolo priestorom času prvej republiky. A do tejto chvíle zo mňa nevyprchali následky toho direktu. Ani nemohli, dennodenne vyberám **z** alebo zakladám **do** knižnice to či ono. Určite však je tam toho z onej prvej dvadsiatky raz toľko ako z (našej) druhej. Mňa arogancie vlád ostatných „20“ bohvieako netrápia. Brutalita móresov Vladimíra Mečiara nepochybne premerala každý rôčik z našej dvadsiatky, ale nie je to jediný smrad, ktorý zamoril koalíčné podávanie si rúk do kríža, do kruhu, do riti. Veď straníckí nominanti v rýchlom slede obsadzujú aj opúšťajú kšeftové ministerstvá, na ktorých rovnako plných 20 rokov začínali po exámene z predmetu: cap zahradníkom.

Hrôžička, že? No a teraz by som mal – do skicky jednou čiarou – zakresliť voľajaké šperky literatúry a umenia, čo ráčili vzniknúť DVADSAŤ ROKOV PO. Nie, nemusím byť naivný, aby sa pragmatici mohli nado mnou uškŕňať, keď sa furt nazdávam, že v spoločnosti slušných ľudí by tých šperkov meňavých farieb bolo viac. Bolo-nebolo. Nezvyknú rásť ako hriby po daždi. Napokon, spoločnosť slušných ľudí predsa odmietame s volebnou pravidelnosťou a sem-tam aj pri mimoriadnych voľbách. Nazdávam sa, že František Mikloško si ešte aj v prezidentských voľbách najviac uškodil tým, že je slušný človek.

Neviem, či pred zmienku o kultúre a umení patrí zvolanie: čuduj sa svete; ale ozaj: čuduj sa svete, Slováci majú umenie a kultúru, ktorú aj Slováci potrebujú.

Nasledujúci krátky súhrn toho, o čom som presvedčený, že potrebujú, však nepíšem vzhľadom k dvadsiatim rokom POčas, ktorých sme si (aj) na súhrn nahonobili, ale napíšem ho vzhľadom k dvom rokom pred druhou dekadou 21. storočia. Mám aj jeden návrh: aby sme si ich vytúžili čo najspravodlivejšie, mali by sme sa dohodnúť na tom, čo určite nepotrebujeme. Tuná nepotrebujeme odporne zažratú hrdzu antisemitizmu a netolerantnosti voči každej inakosti. Totiž, keď sa od tej sloty nevyčistíme, čoskoro márne budeme zhladávať ešte voňavejšie záplaty, aby preboha nebolo vidno, že hrdza – farby sračkovej – sa nám zažrala nielen do gatí.

Angličania, ktorí sa v novodobej histórii hrdia najdlhším pitím whisky a volenou demokraciou, vymysleli, že zo 100% volíme takto: Po 20% je v stovke to najlepšie aj najhoršie. Na týchto 40% jednoducho treba zabudnúť. Zostane nám 60%, ktoré sa zhrčia do (vypečených) strán a strany zasa do (ešte vypečenejších) koalícií. Vlastne nuda. Whisky je lepšia.

S touto mriežkou – neviem či žiaľ, alebo naopak – dá sa vojsť aj do virtuálnej výstavnej miestnosti a začať tam rozkladať exponáty a pritom slzy neroniť nad tým, čo z oných 40 % dobrozých „naj“ sa na stojanoch neuplatní. Ozaj dôležité bude to, čo bolo ochotné – aj dosť silné – vziať na seba trpký údel seriózne odvedenej práce. (Vážení, viem o čom hovorím. Stojím pred knižnicou svedčiacou dvoma tretinami jej obsahu ešte z čias prvej Československej republiky.) Slúbil som však, že sa potrápim s krátkym súhrnom. Tu je:

Úctyhodný projekt Ústavu slovenskej literatúry SAV v spolupráci s Kalligramom a z neho po(vy)chádzajúce zväzky KNIŽNICE SLOVENSKEJ LITERATÚRY; knižná edícia časopisu Fragment, ktorá by bez neústupnej naivnosti Olega Pastiera ani hlások nevydala; minuciózna práca Tomáša Janovica na rodných hručkách presnej slovenčiny, jedinom lieku proti prasacej chrípke vulgárneho trepania zdanlivo tým istým jazykom; písanie Daniely Kapitáňovej a Jany Beňovej, spomínanie Alty Vášovej; predumávanie sa Stanislava Rakúsa; trvákove ohmatávanie koreňov a písanie po okrajoch; pozoruhodná zaťažosť Valéra Mikulu; zrkadlo Vladimíra Petríka nastavené mýtu nového človeka z produkcie pokolenia „50“; občianska publicistika Petra Zajaca; prekvapenia (milé): poézia „rozprávania“ Kataríny Kucbelovej, krásne finále Ivana Žuchu, Zoltán Rédey, a aj to, ako si pán Branko hlavu postavil proti slovgličtine, a prekvapenia (nemilé): nemám, keď sa v texte nedostanem za siedmu vetu, na šesť predchádzajúcich aj autora zabudnem, na podozrivé výstavy nevkráčim, na televízore máme aj gombík na vypínanie, vlastnime obsažnú videotéku a DVD knižnicu. Vďakabohu a obom autorom máme Dejiny slovenskej kinematografie, Martin Šulík si overil, že so ctou postojí aj na vratkej pôde zalúbene masírovaneho ega protagonistov zlatých „60“ a Peter Kerekeš skvele varí dejiny aj filmy. Napokon z výtvarného umenia určite viac ako dvadsať rokov oceňujem to, k čomu ma viažu ozaj veľmi zložitý vzťahy, ale o tom už istý čas voľným okom rozprávam práve v tomto časopise.

Mám ešte otázku: vznikli tie diela vďaka tomu, že furt jestvuje voľajaká „kultúrna politika“, alebo napriek tomu? Je to hlúpa otázka? Ukážte mi ukazovák, kto tu „kultúru“ nepovažuje za súčet takej či onakej politiky na ministerstvách takých či onakých nominantov? Potom ale platí, že taká „kultúra“ sa zaobíde bez umenia a pokiaľ bude televízia vysielateľ, málokto si to všimne. Hrôza, ktorú šíri kultúrny narcisizmus všeobjímajúcej Matice slovenskej však stačí, aby ani tá hlúpa otázka nebola až taká hlúpa. Napokon, umenie je predovšetkým celý rad otázok, zato „kultúra“ sa na nič nemusí pýtať, ona zodpovedá a odpovedá. Takú „kultúru“ máme dvadsať rokov PO a ešte aj trochu umenia. Preto túžim, aby sme si o dva roky vyskúšali už raz aj v spoločnosti slušných ľudí, či toho umenia nebude viac. Nebolo by to ľahké, veď „kultúrna politika“ (pri)veľmi dbá na to,

aby jej (masy) rozumeli, umenie však (niekedy) vôbec nie. Tak či onak umenie aj kultúru tu máme kvôli povedomiu, kvôli – ťarbavo povedané – tradícii. Keď však tradíciou má byť kultúrny narcisizmus „istého typu“, potom hneď a zaraz začnime smútiť, lebo PO dvadsiatich rokoch veľkej zmeny s malými dôsledkami furt platí parafráza obľúbeného výroku neobľúbeného Antonína Novotného, ktorou Ludvík Vaculík začal svoj príspevok na IV. zjazde československých spisovateľov: *Ačkoliv jsme „chytli býka za rohy“ a držíme ho, kdosi nás zatím pořád kope do zadku a nepřestává.*

Z blata do kaluže alebo z dažďa pod odkvap

IVAN KADLEČÍK

Kdesi som už napísal, že sloboda je tam, kde sa múdri neboja žiť. Tento bonmot je síce elegantný, ale nie celkom presný. Veď tu sa už bojí takmer každý každého. Ale čoho sa mám báť? Veď po uliciach našich miest len pokojne pochodujú mladé neoperené a pobožné neviniatka so zástavami a transparentmi za slobodu, ľudské práva, demokraciu... Vraj Za národ! Za Boha! Je to veľmi ušľachtilé a slobodné, iba niektorí somári ako ja cítia v starých kostiach strach z nacizmu, rasizmu a fašizmu namiesto toho, aby plesali z faktu, že si môžu voľne zaskočiť do Viedne na kávu.

V kaviarni aspoň nevidia naše rómske getá, tisíce bezdomovcov, žobrákov, nezamestnaných, chorých dôchodcov. Vševedúci ideológovia najdokonalejšieho spoločenského systému, teda kapitalizmu či čo je to, sú takí opití slobodou a voľným trhom, že zľahčujú problém, vraj je to len nevyhnutná daň za slobodu a vedľajší produkt, akýsi derivát šťastia a blahobytu, povedzme ako zabíjanie v Iraku alebo Guantanámo.

A tak môj strach je oveľa väčší než moja múdrosť. Z dôvodov necenzúry a slobody slova a tlače sa bojím zapnúť si rádio či televíziu, otvoriť noviny. Pravda je dnes povolená, nie je zakázaná. Mnohí tomu veria, aj keď to nefunguje. Pravdu sme totiž zrušili, pretože relativistická ideológia konzumu a zisku zotrela hranicu medzi lžou. Nezakazuje pravdu, ale ani klamstvo, ktoré sa stáva cnosťou a obdivom.

Informácie sa konzumujú ako párky v rožku alebo jogurt, ktorý vlastne s jogurtom nemá takmer nič spoločné. Rovnako mlieko, párok, kultúra, viera, informácia. Informácia z médií a internetu väčšinou nie je vedomosť, poznanie, skúsenosť, ale len povrchný, tendenčný, selektovaný a manipulovaný klip, ktorý nazvať pravdou možno len v nadrogovanom stave. Kritériom nie je objektívna realita, ale „sledovanosť“, teda politicky pragmatické a závislé preferovanie oškľivosti, hnusu, perverzity, zločinu a krvi, katastrofy, choroby. Aby sa ľudia báli, treba ich denne strašiť. Mocipáni a kšeftári potrebujú náš strach.

Väčšina našich intelektuálov, vrátane spisovateľov, zatvára pred tým oči. Stačia im obchodné reťazce preplnené zbytočnosťami a nekvalitou a podvodníctvom. Veď sloboda im umožňuje tárať dve na tri, hocičo bez etiky a estetiky, len nech to zaujme čím viac čitateľov, tých znudených bachrošov, ktorí sa chcú zabávať, užívať si.

Človek by mohol spätne povedať, že sladká novembrová opereta na námestiach pred dvadsiatimi rokmi so špinavou vodou z vaničky vyliala aj dieťa, ktoré sa v nej malo okúpať. V dobrom úmysle akoby otvorila všetky žumpy, stoky, kanály, v ktorých sa dusíme.

Demokratické šťastie a sloboda sú len tam, kde sa nekradne a neklame. Ako ľudská bytosť sa v tejto krajine, v tejto Európe ani len trochu necítim slobodný.

RUTTKAYOVÁ

Alenky a ich zrkadlá

V RÍŠI DIVOV

*Meno Alenka sa mi nepáči,
ale
nepáči sa mi ani meno Alica.
Ani na jednu z nich
sa nepodobám,
pozrite sa ,
nepodobám sa
na nikoho z vás...
Prechádzam zrkadlom.
Opakujem donekonečna
tie isté chyby,
na konci chodby
čakám ja
a bežím si v ústrety.*

BUDHISTICKÝ MECHANIZMUS ALENKA

*Tak teda,
niečo medzi výdychom
a nádychom,
tá podstatná medzera,
čo je za tým...
Je potrebné zistiť,
čo to je
a definitívne
sa prestať báť.*

ŽIARLIVOSŤ

*Myslíš, že ma pozoruje
anjel?
Môj strach?
Tú nečitateľnú
správu?
Pozoruje ma
zo zrkadla,
keď si češem
vlasy?
Strácaš ma.
Každým pohľadom
ma strácaš
viac...*

POČET NOCÍ JE KONEČNÝ

*Borges miluje zrkadlá.
Zdvojuje v nich
samotu.
Aj to je jeden spôsob.
Jednoduchšie však bude
sediť
o polnoci
na parapete
a sledovať hviezdy.
Možno to Borges
nepochopil,*

*pretože postupne
prestal vidieť.
Zrkadlá zdvojujú.
A počet nocí
je konečný...*

VYNÁRANIE

*Perly prinášajú slzy.
Predovšetkým pomalé vynáranie...
Šikmá plocha vody.
Bledá tvár, po ktorej steká
zrkadlo
Siahaš a vyberáš jej
z úst mliečnu
morskú perlu.
Ukladáš ju do
lastúry
uprostred tela.
Vo vode,
v sne zrkadla
mních hovorí -
pozri,
spálím papier
a báseň zostane...
prikývnem
a odpovedám -
Tá báseň sa začína vetou -
Perly prinášajú slzy.
Je dôležité naraziť
na okraj,
 prestať pociťovať
a naučiť sa necítiť.*

CESTOVNÝ PORIADOK ANJELOV

*Odvracajú sa od teba zrkadlá...
Ako keď sa vo vlaku
na chvíľu
začítaš do knihy.
Zdvihneš hlavu
a oproti tebe
sedí už niekto
iný...
Ten,
kto tam bol,
zmizol...
Je ti do plaču
a pýtaš sa
toho druhého -
Kedy už,
preboha konečne,
vystupujeme?*

RODINNÁ FOTOGRAFIA

*Zarazila ma predovšetkým
tá
obsedantnosť výpovede.
Nepatriť.
Rýchlosť vzdáľovania.
Biela rozmazaná
škvrna.
Podliehajúca
absolútne
odlišnej jurisdikcii.
Zrkadlo.*

Modifikácie fikčnej reality v poviedkach Pavla Vilikovského

(Telovka a Modré obdobie Kúčanského-Smitha, 2004)

Peter Darovec vo svojej recenzii zbierky poviedok Pavla Vilikovského *Čarovný papagáj a iné gýče* poukazuje na inovatívnosť Vilikovského poetiky v kontexte jeho tvorby, za ktorú považuje nadľahčené rozprávanie a „*elegantne ironický tón rozprávania*“, čo sa podľa neho prejavuje v tých poviedkach, ktoré sú voľne poprepájané prostredníctvom postavy Kúčanského (Darovec). Vo väčšine poviedok zo zbierky *Papagáj a iné gýče* však dominuje viacmenej tradičné psychologizujúce rozprávanie vyúsťujúce na niektorých miestach do chladnej rétorizujúcej slovnej ekvilibristiky. Z takejto ekvilibristiky sa vymykajú dve poviedky, v ktorých autor zdôrazňuje fiktívnosť fikčnej reality. V rámci teórie možných svetov sa fikčná realita považuje za autonómny svet literárneho textu, v ktorom sú zobrazené rozličné modifikácie nielen aktuálneho, skutočného, ale aj fantastického, imaginárneho a iných svetov (Doležel, 1988). Napriek tomu, že literárny text vo svojom fikčnom priestore zobrazuje takéto rozličné svety, Lubomír Doležel hovorí o jeho ontologickej homogenite, ktorá je podľa neho prejavom autonómnosti fikčného sveta (Doležel, 1988, s. 483). Podobne významná literárna teoretická zaoberajúca sa teóriou možných svetov – Ruth Ronenová – považuje fikčný svet literatúry za autonómny systém, na ktorý nemožno mechanicky aplikovať pravdivostné hodnoty a poznatky z aktuálneho, skutočného sveta, a to aj napriek zobrazeniu skutočných historických postáv, udalostí, či geografických lokalít z reálne existujúceho sveta. Takéto postavy, lokality, či udalosti vyjadrujú pravdivostnú hodnotu len v rámci fikčného sveta literatúry a nie mimo neho, čím mu zaručujú ontologickú nezávislosť v tomto svete. Napriek podobnosti so skutočným, aktuálnym svetom, podľa Ronenovej „*Systém fikčného sveta je nezávislý systém, ať je jím konstruován jakýkoli typ fikce a ať tato fikce čerpá z našich znalostí aktuálního světa v jakémkoli rozsahu. Poněvadž fikční světy jsou autonomní, nejsou víc nebo míň fikční v závislosti na stupni příbuzenství fikce a reality: fakty aktuálního světa nepředstavují pro fakty fikce konstantní referenční body.*“ (Ronenová, 2006, s. 21).

Ronenová ďalej tvrdí, že „*možné světy jsou vskutku neaktualizované, ale 'aktualizovatelné'..., zatímco světy fikční jsou nejen neaktualizované v tomto světě, ale také 'neaktualizovatelné', neboť náleží k veskrze odlišné oblasti možnosti a nemožnosti. Možná výstavba nějakého fikčního světa nemá tedy nic do činění s abstraktními logickými možnostmi výskytu.*“ (Ronenová, 2006, s. 64).

Aj teória možných svetov pripúšťa v rámci zobrazenia mimotextovej reality (napr. aktuálneho, alebo fantastického sveta) existenciu rozličných spôsobov a modifikácií jej zobrazenia, ktoré generujú rôzne významové možnosti textu, a to aj napriek jeho ontologickej homogenite a autonómnosti fikčného literárneho textu. Napríklad podľa Lubomíra Doležela „*Nemožno nijako dokázať, že*

KUSNIR

JAROSLAV

platí dvojaká sémantika fikčnosti – jedna pre prózu 'realistického' typu a druhá pre 'fantastickú prózu'. Svety realistickej literatúry nie sú o nič fikčnejšie ako rozprávkové svety, či svety vedeckofantastickej prózy.“ (Doležel, 1988, s. 483, preklad citátu J. K.).

S týmto tvrdením možno súhlasiť, avšak je súčasne potrebné poukázať na rozličné spôsoby zobrazenia mimotextovej reality, ktoré neprispievajú len k významovej rozmanitosti fikčného sveta a nepoukazujú len na jeho autonómnosť, ale aj na nejednoznačný, nepriamy vzťah medzi aktuálnym a fikčným svetom. Pavel Vilikovský práve v uvedených dvoch poviedkach využíva rozličné naratívne postupy na zdôraznenie tohto nepriameho vzťahu.

V poviedke *Telovka* na zdôraznenie autonómnosti fikčného sveta využíva autor rozličné manipulatívne naratívne postupy a motívy, v kontexte ktorých dominuje tajomstvo (identita rozprávača, hlavných postáv, situácia), nejasnosť naračnej situácie a intertextuálne vzťahy súvisiace s motívom Boha. Všetky tieto naratívne postupy a motívy zneisťujú a zahmlievajú rozdiely medzi aktuálnym, imaginárnym (v kontexte rozprávačovej schizofrenickej, rozpoltenej identity), ale aj nadprirodzeným (Boh) a fantastickým svetom (telovka vo funkcii rozprávača). Tieto postupy súčasne na jednej strane zdôrazňujú relativnosť ľudskej existencie, na strane druhej relativnosť možnosti stvárnenia aktuálneho sveta prostredníctvom jazyka. Autor týmto spôsobom súčasne naznačuje záujem o ontologické otázky týkajúce sa fungovania a zmyslu existencie tak aktuálneho, ako aj fikčného sveta. Všetky aspekty autorových hravo-manipulatívnych naratívnych postupov sa prejavujú už v úvode poviedky, kedy sa čitateľ ocitá priamo uprostred naratívnej situácie bez vysvetlenia príčinnno-následných vzťahov. Táto naratívna situácia je kombináciou dialógu hlavného aktéra príbehu pripomínajúceho rozpoltenú osobnosť schizofrenického a pravdepodobne sexuálne deviantného vraha s fragmentmi reči obete, ako aj s vrahovými a rozprávačovými úvahami. Identitu týchto „postáv“ však rozprávač odhaľuje až v následnom procese narácie. Poviedka začína priamym zobrazením nejednoznačnej situácie: „*Ten pot až trúbi, a ona nepočuje. Kyslý... splesnivená kapusta, kyslý pach. Ruka ako skapínajúca ryba, na dlaniach smrteľný sliz. 'Videla som u Marksa a Spencera taký obrus, hodil by sa Vám sem na stôl.' Mačka by sa dávno naježila, pes by vrčal... Čo už, ľudia. 'Sandy sa stretol s jedným známym, majú spolu niečo vybaviť, a keď potom začalo pršať, povedala som si, vy tu bývate blízko, že sa k vám zájdem skryť. Minule sme si u Vás tak príjemne posedeli.'“ (Vilikovský, 2004, s. 41).*

Tento úryvok zobrazuje nielen nejednoznačné identity rozprávača a postáv, ale súčasne relativizuje rozličné stavy bytia medzi životom a smrťou, existenciou a neexistenciou, keďže prvá časť úryvku v priamej reči zobrazuje pravdepodobne súčasný stav obete (smrť) pozorovanej vrahom, a dialóg pravdepodobne odkazuje na stav existencie, a síce na život obete pred spáchaním vraždy. Túto skutočnosť však rozprávač/ka odhaľuje až v procese následného rozprávania. Autor pokračuje vo využívaní takejto relativizujúcej poetiky aj pri následnom odhaľovaní vrahovej identity: „*Tento sa volá John. Oni si dávajú mená. Nie, volá sa vlastne John Reginald, a ešte má aj tretie (42)... 'John Reginald už chrčí. John Reginald Halliday, a má ešte jedno meno, ale kto by si ich všetky pamätal. Kto vlastne chrčí, John alebo Reginald? Ktorý z nich jej teraz bude stísať rukami hrdlo, až kým nevytlačí všetok vzduch? (43)... Tí s viacerými menami sú najhorší. John, Reginald, a niekedy ešte aj Halliday! Myslí si, že ho je trikrát toľko, a zatiaľ je stále jeden, ibaže sám nevie ktorý. Nemá tri telá, ba ani tri mozgy, len jeden zmätený.'“ (s. 44).*

Meno John Reginald je intertextuálnou alúziou na masového vraha Johna Reginalda Hallidaya Christieho, ktorý bol v 50-tych rokoch minulého storočia odsúdený na trest smrti za sériu vrážd viacerých žien vrátane svojej manželky, a ktorý bol popravený v roku 1953 („John Reginald“). V kontexte Vilikovského poviedky schizofrenická identita a postava vraha nepoukazuje len na existenciálnu úzkosť, morbiditu a psychológiu zmyšľania schizofrenickej osobnosti, ale aj na nemožnosť rozlíšenia medzi aktuálnym, fyzickým svetom a svetom predstáv a imaginácie, ktorý sa protagonistovi javí ako svet aktuálny. Tri

vrahove mená takto súčasne naznačujú nielen jeho tri identity, ale aj tri svety a kontexty, v ktorých sa ocitá tak vrahova, ale aj všeobecne ľudská identita v súčasnom svete, na charakteristiku ktorej používajú niektorí kritici práve metaforu schizofrénie a paranoie (Flieger, 1997). Jedno z vrahových mien – Reginald – poukazuje na základnú-vonkajšiu identitu protagonistu, ktorú ľudia v aktuálnom, fyzickom svete používajú ako masku voči vonkajšiemu svetu sociálno-kultúrnych vzťahov na zahalenie skutočnej, vnútornej identity osobnosti individua. Táto identita vonkajšej masky sa u Johna Reginalda Hallidaya prejavuje určitým potláčaním nesmelosti paradoxne prostredníctvom agresívnych sklonov vyúsťujúcich pravdepodobne v rolu a identitu vraha, ktorá potláča iné protagonistove roly a identity a ktorá je agresívnou kompenzáciou Johnových komplexov z detstva, na čo poukazuje nasledujúci úryvok: „*John je, myslím ten, čo ešte vždy chodí do školy a bojí sa otca. Bojí sa aj žien, dymu, húkania sirén a doporučených listov. No a Halliday potom asi bude ten zúriviec, ktorého Johnov večný strach privádza do nepričetnosti a raz za čas vybuchne. Obaja, on i John, pomáhali Reginaldovi, aby prežil medzi ľuďmi: aby si mohol nájsť ženu, kupovať noviny, zdravieť sa so susedmi, vysypať smeti a nosiť pred dverí flašu s mliekom. Keď tá žena zmizla v jame na dvore, stratil sa s ňou aj Reginald.*“ (Vilikovský, s. 46).

Ako možno vidieť z tohto úryvku, John a Halliday predstavujú extrémne póly ľudského bytia a identity, medzi ktorými sa ocitá rola a identita Reginalda, ktorú používa protagonista na verejnosti a vo vzťahu tak k rodine, ako aj k iným ľuďom. Táto identita pôsobí ako identifikačný znak Johna Reginalda Hallidaya ako verejnej osoby v rámci sociálnych vzťahov. Reginaldova identita sa takto nachádza v konflikte a vzájomnej interakcii s inými identitami (John, Halliday), ktoré odhaľujú jeho existenciu v priestore nielen iných stavov, ale aj svetov, pričom každá z nich súperí o rovnoprávne postavenie. Na túto skutočnosť poukazuje aj vyjadrenie rozprávača týkajúce sa jeho manželky manželke: „*Tá žena si myslela, že žije s Reginaldom, tak ho aj oslovovala, Reggie, a Johna s Hallidayom vôbec nebrala na vedomie.*“ (Vilikovský, 2004, s. 47).

Ako vyplýva z úryvku, Reginaldova oficiálna identita, maska, ktorú musí nosiť v sociálno-kultúrnom prostredí svojej existencie, súperí s jeho ďalšími protikladnými identitami – na jednej strane so svetom strachu, nesmelosti, na druhej strane s priestorom agresivity a potláčaných pudov (Halliday) vyúsťujúcim v morbidno-vražedné sklony protagonistu. Reginaldove tri identity nie sú len freudovskou metaforou potláčaných nesplnených želaní poukazujúcich na nestálosť existencie človeka v modernej dobe, ale súčasne poukazujú na nemožnosť jednoznačného zobrazenia skutočnosti prostredníctvom jazyka. Reginaldove tri identity vyjadrujú neurčitost', nestálosť a nejednoznačnosť tejto postavy podobne ako jazyk, ktorý nie je schopný presne zobrazíť nielen túto identitu, ale ani fyzickú skutočnosť. Týmto spôsobom autor súčasne implicitne rozkrýva inú významovú rovinu poviedky – rovinu metafiktívneho príbehu o nemožnosti jednoznačného zobrazenia skutočnosti prostredníctvom jazyka. Túto významovú a súčasne parodicko-hravú rovinu poviedky určitým spôsobom potvrdzuje aj záverečné odhalenie rozprávačovej identity, ktorou je skriňa nazvaná telovka, do ktorej hlavná postava devianta uskladňuje mŕtvoly obetí: „*Keď ma Boh vnukol na svet, pokúšala som sa uhádnuť, aké má so mnou zámery. Priznám sa, že som závidela iným skriniam, ktoré mali vyrezávané ozdoby na dvierkach a nožičkách, alebo sklené okienka, aby sa mohli pýšiť starostlivo poukladaným náradím – myslela som si, že ony sú tie vyvolené... Trvalo dlho, kým som pochopila, že Božiu podobu nemožno prikrásliť, že to si ju len ľudia krivia na svoj obraz, aby mi bola znesiteľná.*“ (Vilikovský, 2004, s. 47).

Nielen identita skrine vo funkcii rozprávača, ale aj persiflážno-travestický kontext, v ktorom sa skriňa ocitá prostredníctvom svojich vznešených úvah o filozofických otázkach smrti, o Bohu a existencii poukazuje tak na absurdnosť naratívnej situácie, ako aj na hravo-parodickú a metafiktívnu líniu príbehu. Táto línia potvrdzuje relatívnosť zobrazovanej situácie a ontologickú manipuláciu s rôznymi svetmi, z ktorých sa každý stáva

súčasťou autonómneho fikčného sveta. Samotná podstata identity rozprávača – skrine – upozorňuje jednak na fiktívnosť autorovho príbehu, a jednak na autonómnosť fikčného sveta literatúry, ktorú zdôrazňujú uvedení predstaviteľia teórie fikčných svetov. Na túto fiktívnosť upozorňuje nielen tým, že rozprávačom je nehmotný antropomorfizovaný objekt (skriňa), čo je v reálnej situácii aktuálneho sveta nemožné, ale aj prostredníctvom parodicko-ironického a groteskného odstupu, v rámci ktorého tento objekt (skriňa) predstavuje deformovanú verziu filozoficko-reflexívnych úvah o existencii a zmysle života. Vilikovský pritom nevyužíva tradičnú priamu paródiu, ktorej cieľom je výsmech parodovaného diela, štýlu, či žánru, ale skôr *pastiš*, ktorú Jameson chápe ako postmodernú vyprázdnenú paródiu. Podľa Jamesona „*Pastiš je podobne ako paródia imitáciou konkrétneho, či unikátneho idiosynkretického štýlu, ktorá má lingvistickú masku, reč v mŕtvom jazyku. Avšak tieto mimikry sú neutrálne, bez skrytých úmyslov, aké má paródia, pričom je zbavená satirického impulzu a smiechu.*“ (Jameson, 1991, s. 17- preklad J.K.).

Tieto hravo-parodické a metafiktívne roviny príbehu sú zdôraznené aj rozprávačkinými travesticko-burlesknými meditáciami o Bohu, jej nejednoznačnou existenciou vo fiktívnom aj v aktuálnom hmotnom svete, ako aj rekontextualizáciou symbolického významu Boha. Boh tu nie je chápaný len z teologického hľadiska ako predstaviteľ najvyššieho ideálu dobra, lásky a šťastia a ako stvoriteľ dokonalého sveta, ako ideálna skutočnosť, ale aj ako tvorca v inom slova zmysle – ako tvorca skutočnosti, ktorá je nedokonalá a tvorca zmyslu, ktorý je nejednoznačný. Rozprávačka tvrdí: „*Nechcem sa rúhať, nepoznám Božie zámery, ale myslím, že pri človeku sa pošmykol. Boh je obrovský, objíma v sebe celý svet, ohraničuje ho, ale nemá ruky ani nohy: keby sa niekto naňho mohol pozrieť zvonka, z diaľky, myslím, že by sa podobal skrini. My, čo sme dnu, nemôžeme vidieť, ale tak si Ho predstavujem: obkolesuje prázdnotu, a keď sa mu zdá veľmi prázdna, pomyslí si: tráva. Alebo: strom. Stačí, že si ho pomyslí, a už je... A niekedy Boh rozmýšľala len tak ledabolo, z nudy, alebo v polospánku. Vtedy si iste pomyslel človeka.*“ (Vilikovský, 2004, s. 42).

V tomto úryvku na jednej strane v parodicko-ironicko-hravom rozprávačskom kontexte rozprávač vyvracia tradičné predstavy o Bohu ako o dokonalom tvorcovi života a sveta, na strane druhej ho súčasne predstavuje samotného ako výtvor ľudskej imaginácie. Boh je teda chápaný nielen ako tvorca, ale aj ako výtvor ľudskej imaginácie, ktorá si na potvrdenie svojej (fiktívnej) existencie potrebuje vytvoriť symbolickú sústavu zobrazovacích systémov – obrazy, ikony, sochy, ale aj samotný jazyk. Rozprávačka tvrdí, že Boh ju „*vnukol na svet*“ (s. 47), čo naznačuje určitú neistotu súvisiacu s fyzickou existenciou skrine (ale aj iných vecí, zvierat, či bytostí), ale aj pochybnosť o overiteľnosti a jednoznačnosti aktuálnej skutočnosti, ktorú je možné stvárniť len prostredníctvom symbolov a symbolického systému jazyka, ktorý rozprávač/ka využíva. Táto neistota vyúsťuje v ďalšie rozprávačkine-skrinine pochybnosti o dokonalosti tak Božej existencie, ako aj jazyka ako systému schopného stvárniť mimojazykovú skutočnosť, čo sa prejavuje aj v nasledujúcom úryvku: „*Trvalo dlho, kým som pochopila, že Božiu podobu nemožno prikrásliť, že to si ju len ľudia krivia na svoj obraz, aby im bola znesiteľná. Aby si mohli namýšľať, že Boh je ako oni, ibaže väčší, silnejší a neviditeľný ako tá ich vnútornosť, duša.*“ (s. 47).

Boh je takto predstavený ako symbolické stelesnenie ideálnej skutočnosti, ktorú však nevytvára on, ale samotní ľudia prostredníctvom symbolov a jazyka. Tento systém však nie je hodnoverným a jednoznačným vyjadrením aktuálnej skutočnosti, ale ľudským výtvorom zobrazovacieho systému, ktorý predstavuje symbolický ideál nie božských, ale ľudských predstáv. V tejto významovej rovine potom autor upozorňuje nielen na nemožnosť ideálneho a jednoznačného zobrazenia skutočnosti prostredníctvom jazyka, ale aj na ontologické otázky bytia aktuálnej skutočnosti aj literárneho textu a na autonómnosť fikčného sveta, na ktorý poukazujú uvedené teórie možných svetov. Týmto spôsobom poviedka nadobúda metafiktívny charakter, keďže sa stáva aj poviedkou o zobrazovaní skutočnosti prostredníctvom jazyka. Metafiktívne, intertextuálne prvky a prelínanie rea-

lity a fikcie súčasne poukazujú na postmoderný charakter poviedky. Hravo-parodický a ironický odstup narúša predstieranú vážnosť naratívnej situácie, čím neguje možnosť priameho vzťahu medzi aktuálnym a fikčným svetom. V zmysle uvedených teórií možných svetov potom takýmto spôsobom zdôrazňuje autonómnosť a nezávislosť fikčného sveta od sveta aktuálneho, ktorý zobrazuje. V inom význame chápe Peter Darovec pozíciu rozprávača a jeho vzťah k aktuálnemu svetu a fyzickej realite ako metaforické vyjadrenie vzťahu medzi telom a dušou, pričom poukazuje na groteskno-parodický kontext zvýznamňovania telesného a „svedomia“ skrine (Darovec, 2007, s. 155-157).

Na rozdiel od poviedky *Telovka*, v poviedke *Modré obdobie Kúčanského-Smitha* sa výraznejšie prejavuje využívanie paródie, pastíše, metafikcie, intertextuality a iných postmoderných naratívnych postupov, prostredníctvom ktorých autor vytvára, deformuje, modifikuje a narúša vierohodnosť a jednoznačnosť stvárnenej reality, zdôrazňuje autonómnosť fikčného sveta a upozorňuje na rozdiel medzi aktuálnou a zobrazovanou skutočnosťou. Základnú naratívnu situáciu v tejto poviedke tvorí Kúčanského písanie detektívneho príbehu s postavou pripomínajúcou postavu Sherlocka Holmesa zo známych detektívnych próz A. C. Doylea. Prostredníctvom Vilikovského zobrazenia dialógu Kúčanského-Smitha s postavou z jeho románu – s inšpektorom Collinsom – dochádza k stieraniu hraníc medzi aktuálnym, fyzickým svetom autora a fiktívnym svetom jeho postáv. Tento naratívny postup je známy už z divadelnej hry Luigiho Pirandella *Šesť postáv hľadá autora* z roku 1921. Podobne ako v tejto hre, aj Vilikovského autor – hlavná postava jeho príbehu – Kúčanský-Smith, je zobrazený v parodicko-ironickom hravom kontexte absurdnej situácie, v priestore ktorej komunikujú postavy z aktuálneho, fyzického sveta s postavami z fikčného sveta. Samotný tento svet sa súčasne stáva predmetom meta-fiktívnych úvah a dialógu medzi autorom a jeho postavou, čo napokon vyúsťuje v „tradičný“ postmoderný diskurz o podstate literárnej tvorby a literárneho zobrazovania. Vilikovský uvádza svoju poviedku pastišovou imitáciou anglických detektívnych príbehov v štýle A. Conana Doylea, avšak fikčný svet detektívneho príbehu následne prirodzene splyva s aktuálnym svetom postavy spisovateľa Kúčanského-Smitha. Prostredníctvom Vilikovského naratívneho triku Kúčanský-Smith necháva inšpektora Collinsa vo fiktívnom svete svojho príbehu dvíhať telefón z literárne zobrazeného svojho aktuálneho sveta. Motív telefónu takto predstavuje nielen spojenie, ale aj zrovnoprávenie oboch svetov (aktuálneho a fikčného) v priestore literárneho fikčného sveta. V týchto svetoch Vilikovského postavy spravidla neriešia problémy aktuálneho sveta (kriminalita, vraždy, vyšetrovanie), ale fikčného metasvetu literatúry a umenia. Takýmto prelínaním a zrovnoprávením dvoch svetov dochádza k „ontologickému škandálu“ v zmysle chápania Briana McHalea (McHale, 1987), kedy postavy z rozličných ontologických rovín a svetov komunikujú v priestore fikčného diskurzu. Do oboch svetov však navyše vstupuje ďalší metasvet Kúčanského autorského filmu a súčasne aktuálny svet Kúčanského minulosti ako študenta filmovej réžie. Prostredníctvom zobrazenia tohto sveta Vilikovský vo fikčnom svete svojho príbehu poukazuje na aktuálny, fyzický svet Kúčanského minulosti. Možno teda tvrdiť, že Vilikovský vo svojom príbehu rozohráva dve línie týkajúce sa dvoch odlišných svetov a ontologických priestorov – na jednej strane je to priestor aktuálneho sveta, ktorý sa paradoxne odvíja nielen prostredníctvom spomienok Kúčanského-Smitha, ale aj prostredníctvom metasvetu jeho autorského filmu a komentárov fikčnej postavy z iného Kúčanského príbehu. Tento aktuálny svet Kúčanského minulosti zobrazuje Kúčanského ako neúspešného študenta filmovej réžie a súčasne poukazuje na rolu autora v súčasnom období komercializácie umenia. Na strane druhej Vilikovský zobrazuje metasvet Kúčanského príbehu, ktorý táto postava píše a ktorý sa zaoberá vzťahom a podstatou umeleckého zobrazovania a umeleckej tvorby.

Prelínanie oboch svetov, aktuálneho sveta a sveta umenia sa prejavuje už v úvode poviedky, kedy postava inšpektora Collinsa z poviedky Kúčanského-Smitha Najťažší prípad hlavného inšpektora Collinsa kritizuje neporiadok v aktuálnom svete Kúčanského izby.

Podobne takéto prelínanie oboch svetov sa prejavuje v snahe Kúčanského-Smitha o autorské ovládanie svojej literárnej postavy: „Pozrite, Kúčanský-Smith naposledy lútosť vo fľochol na monitor a obrátil sa tvárou k hosťovi, aby bolo medzi nami jasno: vy ste moja predstava a budete robiť to, čo si predstavím. Keď si raz predstavím, že ste v nepremokavom plášti...“ (Vilikovský, 2004, s. 51).

Toto prirodzené, nenásilné a hravo-parodické prelínanie dvoch zrovnoprávnených svetov (umenia a aktuálneho sveta) prostredníctvom dialógu autora s postavou z jej príbehu poukazuje na dva rozličné spôsoby literárneho zobrazovania reality, čo je naznačené už metaforickým vyznením druhého Kúčanského mena – Smith. Toto meno vyvoláva dojem umelosti, vykonštruovanosti a násilného poangličtiného doplnku prirodzene znejúceho slovenského mena. Podobne postava inšpektora Collinsa z Kúčanského poviedky pripomína klišéovité postavy z anglických detektívnych príbehov. Do popredia sa takto v metaforickom kontexte dostáva umelosť, vykonštruovanosť a klišéovitosť, ktorou trpí tak postava autora Kúčanského, ako aj príbeh, ktorý píše. Takáto umelosť a vykonštruovanosť sa prejavuje v priestore zobrazeného aktuálneho sveta (Kúčanského druhé meno), čo následne implikuje kritiku umelosti a klišéovitosti tradičného postavenia autora ako autoritatívneho tvorca jednoznačného významu, čo sa však už týka priestoru meta-sveta umenia a literárnej teórie. Na túto skutočnosť poukazuje aj nasledujúci úryvok, v ktorom sa Kúčanský zamýšľa nad svojou predchádzajúcou literárnou tvorbou: „Kým bol ešte obyčajným Kúčanským a o Smithovi sa mu ešte ani nesnívalo, nemal so svojimi postavami nijaké problémy, a pritom ich často poveroval neľahkými úlohami. Napríklad v poslednom predprezratovom výtvore, rozhlasovej hre *Begónie starency Blaškovičovej*, museli členovia prírodovedného krúžku preporodiť zaprisahanú odporkyňu všetkého mladého a nového, najmä nových poriadkov, v optimistickú vyznavačku mestskej zelene a svetlej budúcnosti.“ (s. 53).

Po Kúčanského autoritatívnom výroku „aby bolo medzi nami jasno: vy ste moja predstava a budete robiť to, čo si predstavím“ (s. 51) hlavná postava jeho príbehu, inšpektor Collins, vstupuje do dialógu vetou: „Hovno, prerušil ho nedžentlmensky hlavný inšpektor Collins. Po prvé, Sherlock Holmes bol amatér, a navyše strelený. Taký si môže, keď sa mu zachce, chodiť aj v tureckom feze. A po druhé, vaša predstava som, kým som vo vašej hlave. To je štádium, ktoré sa ma nijako netýka. Prepáčte úprimnosť, vaša hlava mi môže byť ukradnutá. No len čo ma hodíte na papier alebo na ten váš monitor, už vystupujem na verejnosti, a potom musím dodržiavať isté pravidlá... Jednoducho musíte ma brať takého, aký som, aj s chlpmi.“ (Vilikovský, 2004, s. 51-52).

Kúčanského-Smithova postava inšpektora Collinsa sa týmto jednak vzpiera svojej vlastnej klišéovitosti postavy z detektívneho príbehu, a jednak explicitne naznačuje príklon k postštrukturalistickému chápaniu literárneho textu ako textu, ktorého význam neurčuje, nedefinuje a nevysvetľuje autor, ale aktívnym zásahom tvorenia významu čitateľ. Prejavuje sa to aj vo využívaní parodicko-absurdných situácií, jednou z ktorých je napríklad požiadavka Kúčanského postavy detektíva Collinsa, aby Kúčanský uzatvoril oficiálnu „zmluvu o diele medzi dvoma zúčastnenými stránkami“ (s. 63), na základe ktorej by autor mal možnosť zobrazovať postavu a jej vlastnosti vo vlastnom diele len so súhlasom tejto postavy (s. 63-64). Tvorcom významu sa tak už nestáva len autor, ale aj jeho postavy, ktoré sa stávajú nezávislými od jeho autorských zámerov a ktoré tvoria význam v procese tvorivej interakcie s čitateľom. Tento princíp aktívneho dotvorenia textu môže poukazovať na barthesovský koncept „smrti autora“ (Barthes), v rámci ktorého sa význam textu nechápe ako konečný výsledok autorského zámeru, ale ako verejný a otvorený literárny diskurz, ktorého význam neurčuje tento zámer, ale čitateľ v procese aktívnej recepcie diela. Spor Kúčanského-Smitha s vlastnou postavou nie je len sporom medzi chápaním autora ako tradičného tvorca významu s postštrukturalistickým autorom, ktorého text a význam je aktívne dotváraný v procese čitateľskej recepcie a interpretácie, ale aj sporom medzi komerčne zameraným a esteticky hodnotným umením.

Kúčanský-Smith píše klišéovité, tradičné, ba až gýčové príbehy, z ktorých posledný má byť sponzorovaný firmou na výrobu prezervatívov, čo v prostredníctvom tohto motívu v metaforickom kontexte implikuje neprirodzenosť, umelosť, či nedokonalosť komerčne zameranej literárnej tvorby. Na túto skutočnosť poukazuje priamo samotný Kúčanský-Smith v rozhovore so svojou postavou. Kúčanský-Smith vyčíta inšpektorovi Collinsovi, že „... kým sa ja budem pasovať s opisom zapadajúceho slnka nad Hyde Parkom, odrazu sa mi vymknete z rúk a budete si žiť vlastným životom, čo? Ale to ste na veľkom omyle, milý pán inšpektor! S umením sa môžete rovno rozlúčiť, tu sa robí poctivé remeslo, a tým to hasne!“ (s. 55).

Kúčanský-Smith tu explicitne zdôrazňuje remeselnú rutinu písania literatúry, ktorá sa chápe ako komerčný produkt, komodita (Jameson) bez umelecko-estetických ambícií, teda literatúra, ktorej je samotný Kúčanský autorom. V závere poviedky však Vilikovský odhaľuje ďalší textový priestor a svet, a síce svet a priestor predstáv a imaginácie, v ktorom sa, ako sa ukazuje, odohráva metafiktívny dialóg autora Kúčanského-Smitha s postavou z jeho príbehu. Táto ontologická rovina a svet poukazujú na literárnu tvorbu chápanú ako tvorivý a estetický proces, ktorého sa vlastne nevedomky zúčastňuje aj samotný Kúčanský-Smith v úlohe tvorivého autora v závere románu, čím popiera svoju predchádzajúcu rolu netvorivého a gýčového autora. Na tento naratívny a sémantický obrat poukazuje samotná Kúčanského-Smithova ochota viesť dialóg o podstate literárnej tvorby v priestore imaginárneho sveta s postavou zo svojho príbehu. Kúčanský však napokon túto rolu následne zavrhuje, keďže po zmiznutí imaginatívneho príbehu, ktorý rozvíja v procese dialógu so svojou postavou, a ktorý by sa mohol stať základom experimentálnej hravo-parodickej postmodernej poetiky jeho príbehu, napokon začína písať príbeh úvodnými slovami: „Súkromný detektív Bill Harlow si rukávom pokrčeného saka zamyslene pošúchal neoholenú bradu a znechutene si uhol z poloprázdnej fľaše whisky skrytej v najspodnejšej zásuvke, keď tu zrazu...“ (Vilikovský, 2004, s. 64).

Takýto príbeh predstavuje návrat k tradičnej komerčne orientovanej gýčovej literatúre pripomínajúcej imitáciu amerických detektívok tzv. „drsnej školy“ autorov z minulého storočia, avšak následná Kúčanského neschopnosť dokončiť príbeh naznačuje jednak metaforické vyznenie záveru ako ukončenia Kúčanského pozície komerčného autora, a jednak náznak možnosti zmeny autorovho zmýšľania o literatúre (príbeh ostáva neukončený, otvorený rôznym interpretáciám). Rozprávač tvrdí, že „Kúčanský-Smith si ďalej písať netrúfol“ (s. 64), keďže sa dostal do „modrého obdobia“ tvorivej krízy. Modré obdobia a kríza tak môže implikovať metaforické konotácie naznačujúce obrat Kúčanského-Smitha z komerčného a gýčového autora populárnej literatúry na autora inovatívnej a tvorivej nekomerčnej literatúry, pričom jeho tvorivú krízu možno chápať ako metaforické vyjadrenie kritiky komerčného a gýčového umenia, ktorého bol doposiaľ sám predstaviteľom. Pri určitej interpretačnej nadsádzke potom možno chápať záver poviedky ako symbolické vyjadrenie ukončenia Kúčanského komerčného umenia. Za zmenu metaforického statusu postavy Kúčanského-Smitha z postavy komerčného a gýčového spisovateľa na postavu tvorivého autora možno potom považovať Kúčanského-Smithovu imagináciu tvoriacu metafiktívny hravo-parodický príbeh o podstate literárnej tvorby, o rozdiel medzi životom a umením a medzi komerčným a esteticky hodnotným umením.

ZÁVER

Pavel Vilikovský vo svojich poviedkach *Telovka* a *Modré obdobia Kúčanského-Smitha* prostredníctvom využitia viacerých postmoderných naratívnych postupov poukazuje na rozličné modifikácie fikčnej reality, ktoré generujú rôzne významy. Poviedka *Telovka* nie je len psychologickou modernistickou poviedkou o rozpoltenej osobnosti choromyseľného človeka, ale aj hravo parodickou poviedkou o podstate zobrazovania sveta prostredníctvom umenia. Autor v tejto poviedke prostredníctvom prelínania rozprávačských hlasov, zahmlievania identity rozprávača a rozdielov medzi aktuálnym a imaginárnym svetom po-

ukazuje na fikčnosť a autonómnosť fikčného sveta, v ktorom môžu existovať rozličné světy a ontologické roviny bez ohľadu na logicko-sémantické súvislosti s vonkajším, mimotextovým, aktuálnym svetom. Tieto naratívne postupy súčasne poukazujú na relativnosť a nestabilitu ľudskej existencie, ale aj na nemožnosť dokonalého stvárnenia sveta prostredníctvom jazyka na základe mechanického mimetického princípu. Na túto skutočnosť upozorňuje využitie pastišovo-parodických prvkov súvisiacich predovšetkým s motívom Boha. Skriňa narúša svoju funkciu autoritatívneho rozprávača prostredníctvom parodicko-groteskných úvah o Bohu. Práve tento parodicko-groteskný moment rozprávačkej pozície vyjadruje kritický postoj voči možnosti priameho a jednoznačného zobrazenia sveta prostredníctvom jazyka, keďže skriňa sa vo funkcii rozprávača neocitá v úlohe najvyššieho ideálu, v inom zmysle dokonalého, vážneho a autoritatívneho „tvorca“ skutočnosti, v tomto prípade prostredníctvom jazyka. Prostredníctvom metakomentárov a parodicko-groteskného tónu relativizuje svoju pozíciu a poukazuje skôr na nemožnosť dokonalého stvárnenia skutočnosti prostredníctvom jazyka.

Na zdôraznenie autonómnosti a fikčnosti fiktívneho sveta v poviedke *Modré obdobie Kúcanského-Smitha* Vilikovský explicitne využíva zaužívané postmoderné postupy, v rámci ktorých dominujú metafiktívne prvky, prelínanie fikcie a reality, intertextualita, postmoderná paródia a pastiš. Spisovateľovo (Kúcanského) písanie príbehu pripomínajúceho tradičné komerčné detektívne romány (napr. A. C. Doyle) vyúsťuje do metafiktívneho dialógu medzi autorom a jeho postavami pripomínajúcom známu Pirandellovu hru *Šesť...* o podstate literárneho zobrazovania, o vzťahu medzi realitou a fikciou. V základnej významovej rovine možno poviedku chápať ako poviedku o tvorivej kríze komerčného spisovateľa, ktorá však generuje ďalšie významy. Prostredníctvom uvedených postmoderných postupov sa poviedka stáva aj poviedkou o rozdieloch medzi esteticky hodnotným a komerčným umením, na čo upozorňuje predovšetkým dialóg medzi autorom a postavou jeho detektíva z Kúcanského poviedky. Táto postava narúša ontologickú homogenitu rôznych svetov (aktuálneho, fyzického sveta Kúcanského života a svet poviedky, v ktorej postava detektíva existuje) a v hravo-parodickom kontexte protestuje voči svojej pozícii tradičného detektíva. Okrem uvedených významov potom tieto metafiktívne, parodické a pastišové postupy neupozorňujú len na autonómnosť a fiktívnosť fikčného sveta, ale aj na postštrukturalistické chápanie literárneho textu v zmysle chápania Rolanda Barthesa, kedy sa text vymyká autorskému zámeru a otvára sa rôznym významovým interpretáciám nezávislým od úmyslu, či životnej skúsenosti autora podobne ako sa Kúcanského postava detektíva vymyká jeho kontrole a autorskému zámeru.

LITERATÚRA

- Barthes, Roland. „The Death of the Author“. Barthes, R. *Image-Music-Text*. London, Fontana Press, 1977, s. 142-148.
- Darovec, Peter. *Pavel Vilikovský*. Bratislava, Kalligram, 2007.
- Darovec, Peter. „Skrytý, o to silnejší cit. Pavel Vilikovský: Čarovný papagáj úspechu a iné gýče. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2005.“ *Iliteratura*. 9.7. 2009. <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17179>>
- Doležel, Lubomír. „Mimesis and Possible Worlds.“ *Poetics Today*. 9, 3, 1988, s. 475-496.
- Flieger, Jerry Aline. „Postmodern perspective: The paranoid eye“. *New Literary History*. Vol. 28, 1, 1997, s. 87-110.
- Harsaw (Hrushovski), Benjamin. „Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework“. *Poetics Today*. V, 2, 1984, s. 227-251.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- „John Christie (murderer)“. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. 8 Jul 2009, 23:40 UTC. 8 Jul 2009<[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Christie_\(murderer\)&oldid=30108937](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Christie_(murderer)&oldid=30108937)>.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno, Host, 2006.
- Vilikovský, Pavel. *Čarovný papagáj a iné gýče*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 2004.

Arunmozhi **SIVA**

Nirvána je aj názov môjho filmu

Neinvazívnu prítomnosť tamilského režiséra na Slovensku mediálne prekričali smutné udalosti ako návšteva čínskeho prezidenta, skon Michaela Jacksona a podobne. Arunmozhi Siva počas svojho hostovania jednoducho čosi natáčal na kameru. V Bratislave predstavil pozoruhodnú snímku o transvestitoch. Rovnako otvoreným spôsobom potom hovoril aj o sebe, aj o našich svojráznych predstavách ohľadom indickej kultúry, o jej minulosti i živej súčasnosti.

Z akého prostredia pochádzate?

Môj otec pochádzal z kasty brahmanov, bol ôsmy z dvanástich bratov. Nepriechádzalo do úvahy, aby si vzal za ženu dévadasi, chrámovú tanečnicu. Tak spolu s mojou matkou ušli a usídlili sa v Madrase. Mám ešte dve staršie sestry. Môj otec je básnik, aj vo veku 84 rokov píše poéziu pre deti. Matka vyučuje tanec.

Ste ženatý?

Mám dohodnuté manželstvo. Dohodli mi sobáš, keď som mal dvadsaťšesť rokov. So ženou máme dve deti.

Navštevujete rodičov?

Ja žijem u rodičov, a završene navštevujem manželku s deťmi.

Čo je dôvodom vašej vzácnej návštevy na Slovensku?

Prišiel som sem dokončiť definitívny náčrt filmového scenára, ktorý píšeme posledné dva roky spolu s Martinom Repkom. Okrem toho som pracoval na podrobnej štúdiu vizuálnej antropológie marionet s umelcami z južnej Indie. Štúdiu chcem porovnať s výsledkami z Bratislavy, Viedne a Ukrajiny. Som dokumentarista. Zapodieval som sa výtvarmi bábkarov, ktorí tak ako Cigáni neradi zotrvávajú na jednom mieste. Tiež ma zaujíma porovnanie indického a slovenského života na dedine. Navštívil som Detvu, okolie Poľany, kde som strávil približne týždeň. A veľa som toho natočil. Vďaka Martinovi.

V Bratislave ste predstavili pozoruhodnú snímku o transvestitoch.

V rokoch 1996 až 1998 som medzi transvestitmi robil rozsiahly výskum. Spomedzi nich sme vyseletovali 20 pre účely natáčania. Pätnásť transsexuálov bolo z Bombaja, Tiruvanmalaj, z Karuru a Madrasu.

V diskusií po premietaní v bratislavskej čajovni Biela ľalia ste hovorili o nich veľmi bezprostredne ako o priateľoch.

Dodnes sú mojimi dobrými priateľmi. Po ekonomickej stránke sú títo ľudia chudobní, ale ich nadanie je výrazné, najmä v oblasti hudby, tanca a performance.

aktuálny rozhovor Romboidu

Ich malou výsadou je, že môžu cestovať po Indii zdarma. Nedostanú však pas a nemôžu vycestovať do zahraničia. Mnohí transvestiti napokon podstupujú zmenu pohlavia.

Je táto časť vášho filmu, ktorá znázorňuje operáciu, tiež autentická?

V mojom filme operáciu Šarady uskutočnila dajama, je to čosi ako náboženská lekárka. Nemá skúšky z medicíny uznané štátom. Volá sa Suločama. V snímke vidíme, že pred operáciu nepodáva Šarade injekciu, ale uvádza ju do stavu, ktorý sa nazýva nirvána. Nirvána je aj názov ďalšieho môjho filmu. Deväťdesiat percent transsexuálov podstupuje zákrok týmto spôsobom. Šarada štyridsať dní zostala v ošetrovni dajamy Suločamy. V snímke vidíme aj to, že dajama obdržala 5000 rupií od Xaviera, ktorý je opatrovateľom či akousi adoptívnou matkou Šarady.

Ako vyzerala vaša spolupráca s týmito ľuďmi počas natáčania?

Spolupracovali veľmi dobre na základe našich dlhodobých kontaktov. Boli to predovšetkým: Xavier z Dindugalu neďaleko Maduraja, Šarada z Karuru, Noorie, Prija a Aša, Bharati z Madrasu.

Ktorá z európskych kinematografií je vám najbližšia?

Zo súčasných tvorcov ma najväčšmi oslovil španielsky režisér Pedro Almodóvar. Potom maďarskí režiséri ako István Szabó a Zoltán Fábri. Miklós János so snímkom Červený žalm. Deväť mesiacov od Mártý Mészárosovej. Zo staršieho obdobia ma oslovil Francúz Robert Bresson. Česká režisérka Věra Chytilová. No a Poliaci, Wajda – Všetko na predaj, alebo Zanussi, Kieslowski. Podobne ako Kieslowski, natočil som veľa dokumentov o básnikoch.

O ktorých tamilských básnikoch?

Natočil som napríklad dvojhodinový film o Nakulanovi. Ďalej to boli La. Sa. Ramamirtham, Ci. Su. Chellappa, Pasavaiah, potom žijúci básnik Inqulab a ďalší žijúci Kovai Gnainai, básnik, kritik, spisovateľ.

Zaujali vás aj niektoré naše práce reflektujúce vašu kultúru?

K lepšiemu poznaniu tamilskej kultúry a reči významnou mierou prispel napríklad Kamil Zvelebil.

Naše vnímanie súčasného indického života je veľmi skreslené. Dokonca i vzdelaní ľudia u nás sú hlboko presvedčení, že India je budhistická krajina.

Asi to bude preto, že títo ľudia čítali zväčša knihy o budhizme, ktorý tu vznikol. No dnešná India je viac-menej hinduistická. Žije tu veľa moslimov. Ostatné náboženstvá ako džinizmus sú menej početné. Dokonca i keď India prestúpi na iné náboženstvo, tak prechádzajú na kresťanstvo, nie na budhizmus. Samozrejme, aj v tamilčine máme práce, ktoré dokladajú niekdajší silný vplyv budhizmu. Napríklad rozsiahlu epickú báseň Manimekalai. Natočil som šesťdesiatpäťminútový dokument o tejto pozoruhodnej epickej forme. Alebo napríklad revolučný básnik Inqulab vynikajúcim spôsobom interpretoval Budhovu filozofiu. Je to skvelá práca. Budhizmus je zvláštny tým, že ho vyznávajú prevažne muži.

India nazerajú na zmysel života aj na mystérium smrti diametrálne odlišne ako my. Počas vášho hostovania na Slovensku skončil pop-idol M. J. Je to skutočne také tragédia, ako sme počúvali zo všetkých spravodajských kanálov?

Myslím, že by už mal niekto konečne povedať, aké veľké šťastie je, že Michael Jackson umrel.

Zhovárať sa JÁN LITVÁK.

Ajgiho cesta tichom

GENNADIJ AJGI: OBDARENÁ ZIMA (Lyrika, eseje, memoáre, rozhovory).
Zostavil Ján Zambor. Preložili Ján Zambor, Valerij Kupka, Ivana Kupková, Miroslav Válek. Knižná edícia časopisu Fragment 2008

Začnem celkom neliterárne: k Ajgimu ma priviedlo „ticho“, „ticho“ ako fenomén, ktorý je čoraz ohrozenejší a ktorého hodnotu si začíname čoraz dôraznejšie uvedomovať v súvislosti s rastúcou zahlučenosťou súčasného (individuálneho aj spoločenského) života. Aby som bola presnejšia, a teraz už aj literárnejšia: k Ajgimu ma priviedol okľukou Ján Zambor svojimi esejami a štúdiami reflektujúcimi spôsob, akým tento čuvaško-ruský poet tematizuje a básnicky stvárňuje spomínaný, mňa osobne už dlhší čas oslovujúci a inšpirujúci fenomén. Najmä v očakávaní stretnutia s jeho ajgiovským spracovaním som siahla po *Obdarenej zime* – a najmä pod vplyvom zážitkov z tohto stretnutia píšem nasledujúce riadky.

Ajgi je u nás už dostatočne (a nepochybne zaslúžene) známy – najmä vďaka prekladom a štúdiám o jeho tvorbe z pera Jána Zambora, Valerija Kupku, Ivany Kupkovej či ešte spred niekoľkých desaťročí Miroslava Válka. Hoci by si celá kniha – výber z básnikovej lyriky, esejistiky, z jeho memoárov a rozhovorov či spomínania naňho (pozoruhodný počín vydavateľstva F.R.&G.) zaslúžila pozornosť, vo svojom uvažovaní sa sústredím na tie texty v slovenskom výbere, ktoré približujú práve ono ajgiovské chápanie ticha – nielen ako eticky, esteticky, ale aj ontologicky významnej dimenzie ľudského bytia. Je očividné, že takýto postoj sa viaže na istý typ chápania človeka, jeho prežívania, na koncepciu osobnosti ako ustavične sa dotvárajúcej, zvnútorňujúcej, nie však odklonenej od vonkajšieho diania, nie samolúbo zahľadenej iba do vlastného centra.

Symptomatické je už to, ako Ajgi pri uchopovaní podstaty ľudského života siaha po paralele s mlčaním/ tichom, podobne ako mnohí veľkí filozofi a umelci v minulosti aj súčasnosti odmieta hlasitosť – v zmysle premiery hluku, plyvania slovami a devalvácie ich významov ako čosi znehodnocujúce, vyprázdňujúce zmyslotvorný potenciál človeka. Život ako mlčanie, a zároveň mlčanie ako život – oboje berie básnik rovnako vážne, ticho (mlčanie) pritom chápe nie ako čosi dodatočne pripojené, ale ako podstatnú súčasť života; básnikovi ide o ticho, „čo je ako srdce nepočuteľné v chode/ako to čo aj život...“ čiže ticho, ktoré by malo byť samozrejmosťou, niečím, čo si ani neuvedomujeme, a čo predsa tvorí podstatu nášho jestvovania, vďaka čomu jestvujeme...

Poet ukazuje (presviedča textami), že až takéto ticho nás môže priviesť k chápaniu toho, aké krehké sú hranice medzi životom a smrťou, ako je smrť blízko života, takže žijeme „niekde v susedstve smrti“, prítomno-nepřítomnej, v nás aj mimo nás. Ticho je uňho na jednej strane symbolom istého typu žitia, na druhej strane zatíchanie naznačuje smerovanie od života, k jeho strate, k miznutiu, k smrti... ale nie je to až také nezmieriteľné protirečenie, pretože podľa Ajgiho život a smrť sú si blízke, akoby jestvovali v príbuzenstve...

Len v tichom sústredení, nerušení hlukom sveta (priam citeľné sú rezonancie Nietzscheho myšlienok o svete – hlasitom trhovisku) si dokážeme uvedomiť, že podobne blízko ako od života k smrti je od najzložitejších vecí k veciam jedno-

FARKASOVÁ

ETELA

duchým, že napríklad „rozlúštenie nesmrteľnosti / nie je viac ako rozlúštenie / kra osvieteného zimnou nocou...“ (pochopiteľne, zimná noc sa tiež spája so stíšenosťou, ktorá dovoľuje hlbší ponor do vecí, pripísanie zmyslu, ktoré majú pre človeka-umelca; ktoré mu ich on dodáva).

„Estetika ticha“, ako som si pomenovala tú ajgiovskú, si podáva ruky s metafyzikou, aby tomu však tak bolo, je potrebné naplniť isté predpoklady, k najhlavnejším patrí zachovanie ticha/stíšenosť ako dimenzia života, ticho preto netreba narúšať, netreba ho zviditeľňovať ani spočuteľňovať. Ako tvrdí Ajgi v básni *Ticho*, v ktorej akoby formuloval svoj estetický (aj etický) program, ozajstnosť sa hľadá práve v tichu, nerušenom, precítenom, múdrom; ak ho narušíme, „nikto nezačuje/ naše ozajstné hlasy...“ – a ako to vyplýva z básnikových názorov, počúvať hlasy, ktoré nie sú ozajstné, autentické, je strácanie času. Zaujímavé je sledovať, ako básnik spája „ticho“ s inými kvalitami, ako sa uňho spríbuzňujú zmyslovo vnímateľné veci, prelínajú zmyslové určenia, vynikajúce na pozadí stíšenosť, ticho sa spája so svetlom. V básni *Rozlúčkova* jemne napovedá: „Tvoje ticho ti rozsvietilo zrak...“, ticho, ktoré je potrebné, aby človek dovidel aj na to, čo bolo ešte pred zrakom, pred možnosťou uvidenia..., u tohto básnika ticho otvára oči a rozširuje horizont viditeľného, je podmienkou poznávania, no predovšetkým sebazpoznávania.

A v tichu možno oveľa zreteľnejšie precítiť napríklad aj túžbu po celistvosti, vnútornými zmyslami zachytiť úryvok nemého zboru, ktorý túži po spievanej modlitbe, po náboženskej piesni; každý úryvok, každý fragment potrebuje veľa, veľa ticha, aby dosiahol svoje naplnenie, aby dospel alebo aspoň našiel svoje smerovanie k celku (*Báseň – Hra*)... Ticho má v tomto zmysle blízko k prázdnu – nie však prázdnu ako ničote, ale ako potenciálu, ako zdroja kreativity (akejkoľvek, predovšetkým umeleckej). Ajgi upozorňuje na ešte jednu silu ticha, a to na jeho liečivé pôsobenie. Ticho, stíšenosť či zatíchnutosť – môžu sa stať prostriedkami terapie, ba aj prostriedkami záchrany pre toho, kto sa prepadáva „do akejkoľvek priepasti“, – „daj/ zachrániť sa v mizierke“, vraví „svojou vlastnou zatíchnutosťou...“, či ako prosí v básni *Dva epilógy*, „... daj nám Bože liečiť sa týmto tichom...“

Chápanie ticha ako hodnoty, ktorú neslobodno narušiť, ktorej uchovanie znamená dať okamihu (životu) zmysel, váhu, zblízuje Ajgího estetiku napríklad s estetikou K. S. Maleviča, ktorému básnik venoval niekoľko básní, nie je ťažké vycítiť, že „prázdno“ Malevičových obrazov je vnútorne spríbuznené s Ajgího stíšenosťou, s mlčaním ako výnimočným prostriedkom komunikácie. Azda najvýraznejšie dokumentuje túto spríbuznenosť *Báseň-názov: Biely motýľ prelietajúci ponad pokosené pole*, v ktorej sa „mlčanie“ na bielom liste papiera naširoko roztvára obrazotvornosťou toho, kto sa začítal do textu (názvu)...

Myšlienky o význame mlčania, ktoré Ajgi vyjadril napríklad v esejistickom texte *Poézia – ako mlčanie*, sú prítomné aj v tejto básni, pri ktorej po názve nasleduje biela nepopísaná strana... Tak ako pri skladbe Johna Cagea, pri Malevičovom obraze, aj pri Ajgího básni cítime, že „prázdne miesta“ vôbec nie sú prázdne, že „pauzy“ – povedané s poetom, sú „miestami skláňania sa: pred – Piesňou“, sú „miestom Boha, miestom Najvyššej Tvorivej Sily“...

Ako na to upozorňuje Zambor v (inde publikovanej) štúdiu *Ticho a mlčanie*, ticho sa u Ajgího spája „priam s posvätnou hodnotovosťou a s citlivosťou v medziludskej komunikácii,“ nielenže je ukazovateľom cesty k „ozajstnosti“, zdrojom svetla, ale je aj zdrojom „skrytej fascinácie“. Dialóg s Absolútnom sa u Ajgího môže uskutočňovať preto len prostredníctvom ticha, básnik je presvedčený, že kozmu v takomto vzácnom dialógu možno odpovedať len mlčaním. Autentickosť slova mieriaceho k onomu absolútnemu, božskému či vesmírnemu predpokladá tak jeho spojenie s mlčaním, so zmĺknutím, stíšnením, pretože „tiché miesta sú opory najvyššej sily spevu“, poézia sa rodí v miestach, kde sa tíchnutie spája s netíchnutím.

V spomínanej básni venovanej Malevičovi sa „aktualizuje maliarov postup: biela na bielej“, a možno v nej identifikovať isté paralely medzi maliarovou prácou s „bielobou“ a medzi básnikovým stvárňovaním „miest ticha“. V oboch prípadoch nevnímame „prázd-

no“ ako bezobsažný priestor, naopak, u oboch umelcov plnia tieto, ako by som ich nazvala, „neprázdne prázdna“ z významňujúce funkcie, obaja umelci disponujú nesmiernou senzibilitou voči „tichu“ ako miestu, kde sa generujú inak nezachytiteľné významy. Oprávnené možno hovoriť o tomto básnikovi ako o „básnikovi ticha“, je to vskutku básnik, ktorý má dar významňovať mlkve očakávanie okamihu, keď sa zjavia slová... Básnik, ktorý cez ticho bielej strany smeruje k vnútornému, podstatnému, cez nedopovedané, prerušované, pretkávané medzerami mieri k jadrú básne, dokáže z nej vylúčiť všetko nadbytočné a zachovať nevyhnutné: cez eliptické fragmenty, povedané opäť so Zamborom, Aigi evokuje celistvosť, vesmír, univerzum, alebo ešte inak vyjadrené, aj mlčaním a jeho variáciami tento poet dosahuje, že všetko nadobúda zmysel. To, čo azda na prvý pohľad vyznieva ako paradox, je tak vlastne prehĺbením pohľadu na fenomén mlčania, stíšenia: ticho („mlkvota“), ako tieto fenomény chápu umelci, sa s „hlasnými“, počuteľnými jednotkami nevyučujú, nemusia znamenať negáciu hlasu, a už vôbec nie negáciu „prítomnosti“, ale naopak, môžeme v nich vytušiť miesto, kde sa môže číriť podstata toho, čo (o čom) chceme vypovedať, kde sa môže zhromažďovať obrovský tvorivý potenciál, utvárať sa žriedlo nesmiernej energie, ktorá sa potrebuje koncentrovať, očistiť od rušivých vplyvov; až po tejto koncentrácii, až po tejto očiste môže dôjsť k vyvrcholeniu vnímavosti, k erupcii kreativity, sebaoslobodzovania.

Možno práve pochopenie účinku (a tajomstva) mlčania je zároveň jedným z tajomstva procesu, v ktorom vzniká umenie, veď ako vraví Ajgi, „veľkosť básnika sa najskôr odkrýva tam, kde mlčí, aby sa nevyslovené samo vyslovilo v mlčaní“. Samovypovedateľnosť je daná viac mlčaniu ako slovám, a platí to azda o to viac, čím je umenie danej doby uvravenejšie, ba čím je aj celá doba utáranejšia, čím viac plytvá slovom. Je očividné, že básnikov výrok o „nepočuteľných dielach veľkých spisovateľov“ presahuje vo svojej platnosti územie literatúry a možno ho vzťahovať na akýkoľvek druh umenia (Ajgi sa vyjadruje napríklad o Beethovenovi, že „mocne mlčí“, a v súvislosti s Dostojevského románmi hovorí o „bezslvej hudbe bolesti“, o „hudbe mlčania“, prekračujúc tak hranice medzi dvoma druhmi umenia).

Básnik je presvedčený, že tak ako sa k podstatám dá priblížiť len v stíšení, tak sa o podstatnom dá len šepkať: šepkajú brezy, šumí strom, šumením a šepotom sa dá vypovedať o najtajomnejšom, neviditeľnom, nehmatateľnom. Preto zrejme nie je náhoda, že v Ajgiho poetických textoch sa objavuje veľmi často „tichý strom“, že z nich započujeme šumenie bielej briezky, šumenie lesa... Príroda je u Ajgiho stále prítomná, no je to najmä tichá či stíšená príroda – stromy, kríky, polia, borovice, jazmín..., ich šumenie utvára „amplitúdu duševného chorálu“, ktorá uchvacuje, zasahuje, vstupuje do tých, čo dokážu načúvať chveniu ticha, pokoja, jasú.

Ticho je nevyhnutným pozadím, zmäkčujúcim kontúry horizontu, na takom pozadí vyniká obraz vtáka na vysokej skale, mávajúceho, trepotajúceho krídlami, ale nevzlietajúceho... takáto túžba po vzlietnutí, po vertikále sa môže udiť jedine v tichu vysokej skaly... Ticho je akýmsi sprostredkovateľom medzi prírodou a chrámom, nie chrámom ako pompéznou stavbou, ale vnútorným chrámom, ktorý si človek môže vystavať sám v sebe, a tak sa nachádzať v tichu prírody, v priestore poľa-krajiny a zároveň v tichu katedrály... Ticho je tak na jednej strane komunikačným prostriedkom s prírodou, no na druhej strane je kľúčom ku komunikácii so sebou, tak ako to naznačuje autor v básni *November a mlčanie*: „Kto som ja / v mlčaní – ako vo Svetle priamom?“, opytuje sa, zdieľajúc posolstvo, ktoré je veľmi prosté: v tichu sa možno modliť, uskutočňovať rozhovor so sebou, ktorý patrí azda k tým najvzácnejším...

Neprekvapuje, že básnik, ktorý našiel v tichu či mlčaní jeden zo svojich základných leitmotívov, a zároveň jednu zo svojich kľúčových metafor, ktorými postihuje podstatné príznaky ľudského, ba aj vesmírneho bytia, tematizuje či už v básňach alebo v esejistických textoch aj fenomén sna, v niektorých aspektoch nesporne spríbuznený s fenoménom ticha. Sen je situovaný do času ticha, alebo aspoň stíšenia, spať možno aj v hluku, nie

však snívať, sen je svojou podstatou vnútorne prepojený s ríšou ticha... Táto spríbuznosť sa však neredukuje len na fakt, že sen sa (spravidla) „odohráva“ v tichu, ale tkvie aj v tom, že sám je akýmsi tichým odbleskom bytia, a možno ešte presnejšie: odbleskom tichého, stíšeného, denného zhonu a hluku zbaveného, a tým aj v istom zmysle slobodného momentu bytia...

V „nesúrodých poznámkach“ nazvaných výrečne *Sen-a-Poézia*, ktoré tvoria druhú kapitolu slovenského výberu, nachádza Ajgi mnohé príbuznosti medzi snom či snivosťou a poéziou, fenomén sna pokladá za dôležitú súčasť ľudského života, za špecifický, s dennou logikou nesúladiaci spôsob situovania v čase aj priestore, za nemenej špecifický spôsob usúvzťažňovania postáv, vecí, udalostí, a napokon za jedinečné žriedlo poézie. Motív sna, tak často tematizovaný vo filozofii, pretože poskytujúci nezvyčajný uhol pohľadu na otázky života/smrti, vedomia/nevedomia, skutočnosti/výmyslu, reflektuje Ajgi najmä v kontexte umeleckej tvorby. Snu pripisuje poet privilegovanú pozíciu v celku ľudského prežívania, sen je preňho zdrojom svetla, ale aj osvietenia, v zmysle rozšíreného horizontu viditeľného a pochopiteľného, hlbšieho vhladu. A sen je pre poeta aj prostriedkom očisty, možnosti, ako načúvať lepšie a citlivejšie vlastnému svedomiu, celému vnútru, a tak aj prostriedkom duchovnej sebaobnovy.

Ďalší zaujímavý moment v Ajgihu interpretácii sna súvisí s chápaním tohto fenoménu ako akéhosi mosta spájajúceho dve, videné dennou logikou racia ako oddelené, práve vo sne však ako vzájomne si blízke ríše: je nimi ríša živých, a ríša tých, čo už zo života odišli, „... v hĺbinách sna“ nachádza poet „spoločenstvo živých a zomrelých...“, sen stiera podľa neho ostré hranice medzi svetom živých a mŕtvych, smrť už nie je v takomto chápaní nijakým zásadným predelom, ani ako udalosť sama osebe nie je nič, čo by negovalo život, predstavovalo k nemu radikálny protiklad. Sen akoby spájal, zjednocoval bytie s ne-bytím, realitu s fikciou, je v ňom všetko, čo bolo, mohlo byť a ešte bude... Sen je podľa básnika takou významnou súčasťou žitého času, že dokonca podľa postoja k spánku možno, ako vraví, tušiť aj postoj daného človeka k životu a smrti.

Ajgi si všíma viaceré ontologické aspekty sna-spánku, medzi iným otázku „stratenej identity“, straty svojho ja, ak však podľa neho sen predstavuje do istej miery interval sebazabudnutia, sebastrácania, na druhej strane je (môže byť) cestičkou k sebanachádzaniu, jeho špecifickou podobou je nachádzanie seba, svojej identity cez poéziu. Sen-spánok je naklonený „poetickej práci“, on sám akoby pracoval pre poéziu, akoby vykonával „poetickú prácu“, Ajgi sa priznáva, že najlepšie veci píše „takmer na pokraji spánku“, isteže, ide o zvláštny druh spánku, o spánok-snenie, otvárajúci priestor pre dotyky s fantáziou, a cez ňu, aj s poéziou...

Básnik verí na zvláštnu sféru „snového bytia“, v ktorej sa možno ponoriť do sebaaprežívania hlbšie ako v stave vedomého prežívania, moc takéhoto ponoru nespočíva iba v samom sne, ale – a možno s ním súhlasiť – v atmosfére sna-spánku, „neviditeľnej“, a predsa umožňujúcej uvidieť... A možno aj kvôli tejto *atmosphere* precitujeme po prebudení ľútosť, uvedomujeme si, že sa vraciame, nevieme však presnejšie identifikovať ani miesto, odkiaľ sa vraciame, ani to, „kto“ sa vlastne v nás vracia. Ľutujeme, že sme „stratili“ kúsok zo svojho času spánkom, teda bytím, v ktorom sme neboli celkom „pri sebe“ – alebo že sme sa vrátili do vedomého bytia a opustili priestor neznáma, ktorý si niekedy – v súlade s dávnou tradíciou – spájali prví ľudia so smrťou? „Možnože podvedome smútime 'za materiálom' života, ktorý zhorel – bez nášho vedomia – počas tej noci – už po tisíckrát – v čiernom, mlčanlivom ohni Spánku?“

Odvolačiac sa na Schopenhauera sa Ajgi pýta, či sen-spánok môžeme chápať – ako čas „vzatý od Smrti na úver.“ a vzápätí upriamuje pozornosť na metafyzické rozmery sna, úvahy o povahe a význame sna rozvíja už nielen v rámci individuálneho či ľudského bytia, ale aj v rámci celého vesmíru, skúma, čo to je „Sen-Svet“, „Sen-možno Vesmír“, naozaj, v jeho chápaní sa do sna ako metafyzickej kategórie zmestí celé bytie, so všetkými zložkami a dimenziami. Sen nie je pre Ajgihu iba témou poézie, ale aj formou bytia

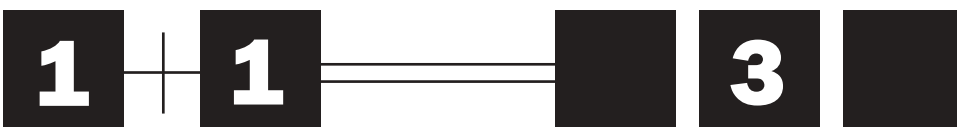
generujúcou poéziu a našepkávajúcou (v tichu) poetické vnímanie sveta...

Poet sa pridáva k tým, ktorí hluk pokladajú za kaz sveta, „Hluk-Svet“ sa podľa neho začína javiť ako „Lož-Svet“ a básnik si kladie otázku, ktorá ho znepokojuje nie menej, ako podobná otázka znepokojovala Schopenhauera, Nietzscheho či ďalších filozofov. Je symptomatické, že na otázku „kto očistí svet od hluku?“, tento hlbokomyseľný poet naznačuje v odpovedi možnosť, že to bude práve umenie. Umenie, ktoré nielenže vie zaobchádzať s tichom, ale ktoré je ho schopné tvoriť; umenie, v ktorom si slovo podáva ruku s tichom, takýmto umením by mohla byť podľa Ajgího poézia, ktorá by smerovala k „ozajstnému Slovu“, k predslovným priestorom. Naopak, znesvätenie ticha, jeho degradácia povedie, ako tvrdí básnik, nielen k strate autentickosti jazyka, ale aj k narušeniu autentickej medziľudskej komunikácie, k odcudzeniu...

V rozhovore s Jánom Zamborom nazvanom *Pohľad z Eiffelovej veže* vyjadruje básnik – takpovediac – svoju „filozofiu ticha/mlčania“, v súlade s ktorou oba tieto fenomény predstavujú jediné prostriedky schopné napomôcť oslobodeniu od zanešvárenia, zahlučnenia sveta, pretože, ako Ajgí verí, sila mlčania je väčšia ako sila kriku. Čuvaško-ruský básnik vie to, čo vedel náš Rúfus: že povedané s ním, básnik, ktorý chce uchopiť podstatné, musí spoznať „ticho hlbín“: pripomína, že to, „čo vieme, / vieme potichu“ a že „to podstatné je mlčanie“. Obaja títo poeti vedeli, že dozrievanie a zdokonaľovanie sa môže diať iba v tichu, iba v (zvnútorňujúcom) zmlknutí, no obaja vedeli aj to, že tichom možno revoltovať voči chaotickému, bezcieľne sa rútiacemu povrchnému svetu. Je to jedna z múdrostí, ktoré nám odovzdávajú básne veľkých poetov – filozofov, niet pochyb, že patrí k nim aj Gennadij Ajgí.



Peter Župník: Štart, 1984 - 1986



PALO MACHO / SKLENENÉ OBRAZY. FILM LUBORA DOHNALA

Film a sklo jako jiný úhel pohledu



Plátno se může stát projekční plochou myslí, která do něho promítá to, co „má před očima“, chce-li rozpoznat, co se jí takto ukazuje. Namalované, nakreslené, načrtnuté chce být průhledné k tomu, čím bylo podníceno. Ale plátno je neprostupné, obraz se o ně opírá a stojí sám na sobě; odkazuje k sobě a ztrácí průhlednost. Snění, jež je cestou k tomu, co obraz ukazuje, se mění v prohlížení. Ne vždy sice tomuto svodu podléháme, ale i tak možná až příliš často.

Zcela jiné a velmi nečekané je to tehdy, jestliže obrazy nevznikají na plátně, nýbrž ve skle. Ano, ve skle, předložka je správně: není totiž možné něco namalovat na sklo, protože sklo vzápětí obraz přijímá do sebe, podržuje jej v sobě a přenechává mu spolu s tím i svou průhlednost. Sklo nebrání snění, protože jeho zářivá průsvitnost je sama sněním hmoty, do něhož nakonec vstupuje i ten, kdo se před obrazem ve skle zastaví. A snění je velmi zvláštní stav duše: svět v něm ztrácí svou (zdánlivou) stálost, nehybnost a neměnnost, vytrhuje se ze svého setrvačného spočívání v jednoznačném tvaru, mění se, jeho povrch je najednou prostoupen různými přísliby hloubky, jakoby se vymanil ze zaje-tí plochou, hloubka je změna, jež neustále vystupuje na povrch, rozdíl mezi „uvnitř“ a „vně“ se stírá. Avšak sklo je průsvitností *hmoty*: proto se proměny nerozplývají, proměňování trvá, protože – jakkoli prchavé a unikavé – je stále hmotné, hutnost hmoty je jeho živlem.

Je třeba sledovat obrazy, jež vystávají v nás samých a žijí v našich snech, obrazy s bohatou a hutnou snovou hmotou, která je nevyčerpatelnou potravou pro materiální obraznost. (Gaston Bachelard, Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty, Praha 1997, str. 28)

Plátno a sklo. Ale kam potom patří filmový obraz, film jako obraz, obraz-film? A jak se to má s filmovým plátnem? Zjevně patří právě doprostřed mezi obojí: brání světlu, aby se rozptýlilo v prostoru, protože mu do cesty staví překážku, na které se zhmotní, na kterém se podrží tvary v pohybu; divák, který toto vše sleduje, se ocitl na hranici mezi světlem a tmou, mezi dnem a nocí. Tedy: je ponořen do snění, ale současně je součástí obrazu. Film se dožaduje účasti, díky níž se svět rozvíjí nikoli na plátně, nýbrž mezi plátnem a divákem tak, že máme pocit, jako bychom pronikali za hranici projekční plochy filmového obrazu. Plátno je svým způsobem sklo.

Film Lubora Dohnala je pozoruhodný právě proto, že skleněné obrazy Palo Macha jsou nejen jeho téma, nýbrž skrze ně je tématem i možnost filmového obrazu sama, a v této reflexi na médium zrcadlí cosi, co běžně na artefaktech Palo Macha nevidíme. Jedno umocňuje druhé. Zachycování řádu ve hmotě, která mu dává viditelnost, která je dokonce jeho *materiální příčinou*. Ale tento řád povstávající při svém zachycování, je jak řádem obrazu, tak i řádem tvorby a řádem světa. Klíč k této jednotě je prostý: souhra různých

ných živlů. Avšak ve skutečnosti je složitější, protože Dohnalův film kříží živly tak, že vzniká jakoby jejich synestézie. Světelný blok (to jsou právě obrazy Palo Macha), který je vypálený v peci, v sobě zadržuje nejen energii ohně a světla, ale jako průhledný obraz světa má v sobě i vodu kolem ateliéru, přírodní zvuky a zemitost zatavenou v nerovnostech skla. Voda má tvar nehmotného světla, světlo je hutné jako zem. Díky sklu, ve kterém se toto vše znovu a znovu rozehrává podle prostředí, do něhož je právě začleněno. Ale také díky filmu: Lubor Dohnal toto dění totiž ještě umocnil tím, že filmový obraz pochopil nikoli jako prostředek předvádění skleněných obrazů, nýbrž jako jejich další možné *prostředí*. Proto jsou všude, i když třeba nejsou právě vidět: jsou mezi kamerou a zahradou, mezi kamerou a městskou ulicí a jsou i ve slovech umělce, protože jsou neviditelnou projekční plochou světa, jenž se v nich neodráží, nýbrž zachycuje a poté z nich znovu vyzařuje.

Má-li sklo něco z krystalu, pak v tomto případě máme před sebou novou možnost toho, co banálně nazýváme *úhlem pohledu*. Světlo se však v tomto případě nelomí a realita se neukazuje z té či oné perspektivy: tím, co vede pohled, je průhlednost, v níž se látka světa jeví jinak, než když ji pozorujeme skrze malbu anebo skrze text. Filmový obraz je *jako* obraz ve skle. Ale právě proto je film schopn předvést obrazy Palo Macha způsobem, který je pro diváka v galerii nedosažitelný: neochuzuje, nenahrazuje, je rovnocenný, protože nenahraditelný čímkoli jiným.

Miroslav Petříček

Dielo ako slobodné hľadanie nevyhnutnosti

Umelec vo svojom ateliéri. Táto stará téma pred nami znovu oživa a nadobúda ďalšiu konkrétnu podobu. Ateliér, to je v tomto prípade prostredie haly, ktorej vzhľad okamžite prezrádza, že jej pôvodným účelom bola služba priemyslu a obchodu: obdĺžnikový pôdorys, vysoké ošarpané múry, veľké zamrežované okná, plechová brána, plechová strecha, skrátka, jedna z tých štandardizovaných stavieb, čo pod diktátom funkčnosti vznikali bez ohľadu na prírodné a spoločenské prostredie, aby svoje priestory na nejaký čas poskytli výrobe a uskladneniu tovarov. Keď ich potom ustavične napredujúci duch moderného sveta opustil, keď vypadli z kolobehu produkcie, transportu a predaja tovarov, ostala z nich len strohá konštrukcia obklopujúca prázdno. Tieto múry, tieto okná, tieto dvere, táto strecha – to všetko ešte stále uzatvára vnútorný priestor pred rozkladným pôsobením prírodných síl, no v chránenom vnútri je len prázdny priestor, zbavený akýchkoľvek kultúrnych znakov, škrupina otvorená pre čokoľvek a kohokoľvek. Je úplne zbytočné pýtať sa na históriu, je tu len minulosť, ktorá sa bezo zvyšku minula v tej chvíli, ako zmizla funkcia. A pokiaľ ide o budúcnosť, je táto konštrukcia absolútne receptívna: nič ju nepredukuje k tomu, aby pretrvávala ako pripomienka osôb a činov, nič ju vopred nevylučuje z prijatia nových funkcií.

Ako vidíme, jednu z takýchto nových funkcií môže tejto konštrukcii prepožičať umelecká produkcia: stal sa z nej sklársky ateliér. Toto, pôvodne industriálne prostredie Palovi Machovi poskytlo všetko, čo potrebuje pre svoju prácu so sklom. Našiel tu priestory, ktoré sklársku pec prijali s rovnakou pohostinnosťou, ako kedysi prijímali veľké stroje a transportné vozíky. Našiel tu svetlo, ktoré diskkrétne preniká sklom a otvára jeho vnútorné dimenzie. Našiel tu dvere, ktoré nemajú prahy, a tak dovoľujú bezpečne prenášať

sklenené obrazy. Skrátka, našiel tu priestor, ktorý mohol utvárať podľa vlastných potrieb. Hala sa premenila na sklársky ateliér.

Je to anonymný priestor, môžem s ním zaobchádzať podľa svojich potrieb, konštatuje sklár so zrejmým uspokojením. Naozaj, v tomto priestore nezostali nijaké posolstvá, nič tu nevyzýva k pokračovaniu práce, ktorá sa začala kedysi dávno. Z tejto zeme nevystupujú odkazy predkov, ktoré by usmerňovali pozornosť a ponúkali dedičstvo štýlu. Po evakuácii histórie ostal anonymný priestor, kde vládne vegetácia. Hluk technologických prevádzok utíchol a vystriedal ho ranný spev vtákov.

Všetko potom nasvedčuje, že sme sa ocitli v priestore, ktorý neprítomnosťou kultúrnych znakov poskytuje priam ideálnu príležitosť predstaviť činnosť umelca ako kreáciu *ex nihilo*. Zo stromov sa stala kulisa, z budovy prístrešok, zo svetla služobník, všetky rušivé zvuky stíchli a ostala len samota naplnená očakávaním – očakávaním, že na tejto scéne nám umelec s plnou intenzitou predvedie mystérium tvorby. Nedá sa povedať, že by tento film takéto očakávanie úplne sklamal. V istom zmysle ho naplní, veď nám ukazuje výtvarníka, ktorý sa zmocňuje matérie skla a formuje ju do tvaru, ktorý nechce byť napodobnením nijakej z predchádzajúcich podôb tohto sveta, ani bytostí, ani krajín. Sme naozaj svedkami zrodu niečoho nového a v tom zmysle je slovo „tvorba“ úplne opodstatnené. Ani na chvíľu nepochybujeme, že sa pozeráme na film o sklárovi ako tvorcovi nových objektov a tomuto základnému určeniu je podriadené všetko ostatné. Sklárova minulosť, jeho učítelia, jeho priatelia, jeho postoje a názory tu vystupujú len do tej miery, do akej sa podieľajú na utváraní sklenených obrazov a iba cez ne ich z času na čas zahliadneme.

O Dohnalovom filme sa dá povedať niečo podobné ako nám v ňom Palo Macho hovorí o svojich obrazoch: otvárajú priezor do sveta. V jednom i v druhom prípade nám tento priezor umožňuje vidieť novú skutočnosť, no zároveň vylučuje z poľa videnia celý svet dôverne známych vecí, osôb a prostredí. Chápeme, že pri nakrúcaní sa všetko podriadilo požiadavke priblížiť sa filmovým obrazom k procesu, ktorý nás unáša k vzniku naozaj nového objektu a s ním aj k novému pohľadu cez priezor, čo poskytol.

Macho otvorene prijíma nárok stať sa pri utváraní skla určujúcou silou a formotvorným princípom. Hovorí, že sklár musí zvládnuť sklo, pretože ak sa mu to nepodarí a sklo zvládne jeho, vznikne len dekoračný objekt. Práve po tomto priznaní sa k úlohe tvorcu sa však vo filme objavujú obrazy a slová, ktorá v nás vyvolávajú pochybnosti o tom, či sme naozaj svedkami toho slobodného aktu tvorby, aký tradičná predstava rada pripisuje umelcom.

Najskôr nás zaujme dôraz kladený na remeselnú stránku celého procesu. Zhotovenie nového skleneného objektu si vyžaduje práve tak fyzickú silu, ako manuálnu zručnosť, je to sled úkonov, ktoré majú povahu remeselnej práce a vyžadujú si vhodné nástroje, okrem iného aj špongiu, handru a portfíš. To všetko by ešte nemuselo protirečiť predstave tvorivého procesu, veď v prípade výtvarného umenia je táto predstava často späť s remeselnou zručnosťou a fyzickou námahou, ktoré, pravdaže, vedie idea diela. Ide skôr o to, ako sa toto vedenie pri pretváraní sklenenej hmoty presadzuje a kam dospieva. Pohľad na sklára „pri diele“, nám sugerujú podozrenie, že vôbec nejde o činnosť slobodného umelca, predpisujúceho hmoty od prvej chvíle až do konca svoju ideu diela. Je v tom bezpochyby hľadanie, a teda slobodná voľba medzi otvárajúcimi sa možnosťami; gestá, pohľady a slová, čo túto činnosť sprevádzajú, však prezrádzajú smerovanie, ktoré od slobodnej experimentátorskej hry s možnosťami vedie k prijatiu čoraz prísnejšej nevyhnutnosti. Ako sa k jednej vrstve pridáva druhá, aby prijala a zároveň posunula jej pôsobenie, tak sa krok za krokom presadzuje jedna z možností a ostatné sa vyradujú. Činnosť, čo bola na svojom začiatku otvorená k priam neobmedzenému spektru pokračovaní, premieňa sa sledovanie jedinej línie, predpísanej požiadavkami poriadku.

Tvorba ako postupnosť aktov, ktoré vyradujú možnosti v prospech jedinej z nich, ktorá je napokon nielen skutočnosťou, ale aj nevyhnutnosťou. Vo filme o tom Palo Macho sám

hovorí, keď svoj postup predstavuje ako také sčítavanie vrstiev obrazu, pri ktorom sa zo slobodnej hry stáva prijatie nevyhnutnosti. Idea diela teda nie je daná hneď na začiatku, aby z pozadia viedla všetky kroky a z tvorby urobila napíňanie vopred daného účelu, ako si to predstavovala teleológia umeleckej tvorby. No ak ju z umenia vyradíme, neznamená to ešte, že by sme sa mali vzdať akejkoľvek záväznosti a premeniť celý proces na nikdy nekončiacu hru s náhodnými spojeniami. Palo Macho nás upozorňuje, že umelecká tvorba má svojim postupom od náhodného k nevyhnutnému bližšie k reálnemu životu ľudí než by sme si mohli pri pohľade na tzv. abstraktné umenie myslieť. Ako sa na obraze pri sčítavaní vrstiev eliminujú možnosti, tak sa v živote zratávajú činy, aby zo svojho súčtu napokon vydali jedinou, nevyhnutne sa presadzujúcu skutočnosť.

O tom všetkom tu Palo Macho hovorí, na to všetko nás svojimi slovami priamo alebo nepriamo upozorňuje. Ale nielen slovami. Dohnalov film nám tento prechod od slobodnej voľby možností k prijatiu nevyhnutnosti ukazuje ako proces tvorby. Do filmového obrazu, do jeho pohybu sa dostala premena náhody na nevyhnutnosť, k akej pri vznikaní Machových sklenených obrazov dochádza. A dostalo sa tam aj pokračovanie tohto procesu, pretože hotový obraz nikdy nie je posledným článkom tejto postupnosti. K jednému obrazu pribudne druhý, pri tvorbe ktorého sa nielenže zopakuje otváranie a zatváranie možností, ale navyše sa do nového kontextu dostáva ten predchádzajúci obraz a jeho uzavretosť sa ukáže relatívnou.

Do stuhnutého skla, v ktorom sa sčítali všetky vrstvy, vstupuje svetlo, rozohráva jeho možnosti, otvára ich k novým súčtom a novým nevyhnutnostiam. Jednou z nich je aj tá, ktorú skleneným obrazom ponúkol filmový obraz. Obraz ako hľadanie nevyhnutnosti, film ako otváranie možností. Film, Dohnalov film ako otváranie možností pre sklo Machových obrazov.

Miroslav Marcelli



Peter Župník: Z cyklu Čarovný les

Na križovatke

Zdanlivo bezcieľne som chodil po meste a opovrhoval ľuďmi. Tento životný postoj som úspešne praktizoval už od čias mladosti, počas ktorej som zažil sériu traumatizujúcich sklamaní. Začas som si namýšľal, že chyba je vo mne, že jedno-ducho nie som stvorený pre tento svet, že som odsúdený na samé neúspechy a nedorozumenia, lebo nemám v sebe to, čo má väčšina ostatných ľudí, onú spontánnu dravosť a samozrejmosť myšlienok i činov, ktoré sú samy sebe cieľom a preto nepotrebné nijaké potvrdenie zvonku ani znútra. Ľudia, ktorí sú obdarení takýmito vlastnosťami, sa cítia na tomto svete doma, netrápia sa ani pre svoje životné prehry, iba sa zakaždým otrasú a žijú si ďalej ako keby sa nechumeli-lo, skôr či neskôr si na nich počká nejaké to šťastie a oni po ňom dychtivo siahnu, pritom zabudnú na všetko ostatné, na bolesť i únavu, na celý ten ukrutný boj všetkých proti všetkým, ostávajú si pokojne vo svojom malom svete, vo svojej škrupinke, a prispievajú tak svojim mikroskopickým podielom k tomu, že rod, spoločnosť a ľudstvo pokračujú ďalej vo svojej púti, ktorú už kedysi v pradávne vytýčili zdanlivo neotrasiteľné sily vesmíru.

Ja som však opak tohto všetkého a som – nech to čert vezme – na to hrdý. V zajatí svojho mladistvého zúfalstva som odrazu prišiel na to, že nie ja, ale všetci ostatní sú neschopní úbožiaci, že to, čo mi pripadalo ako moja slabosť, je vlastne mojou prednosťou, že som v zásade neporovnateľne lepší ako iní ľudia, nie preto, že by som nad nimi niečím mimoriadnym vynikal, ale jednoducho preto, že sa na rozdiel od nich odvažujem byť inakší, sám sebou, jedincom nezávislým od ich úcty a uznania, odludom, ktorý sa dobre cíti aj v osamelosti, či už je táto vedome zvolená, alebo nanútená vonkajšími okolnosťami..

Je nevýslovne sparno, pomaly kráčam po chodníku, ľudia ma neustále predbiehajú, naozaj nechápem, kam sa tak všetci ponáhľajú, chcú si azda uhnáť nejaký ten infarkt, aby čo najskôr urobili koniec svojmu trápeniu, alebo sa boja, že nestihnú záverečnú hodinu v škôlke a ich milované dieťaťko im nedajbože vysotia rovno na ulicu, a či chcú zachytiť aspoň kúsok svojej obľúbenej volovinky v televízii, nejakého nezmyselného futbalového zápasu, či podvečerného detektívneho seriálu?... Nech už mám akékoľvek chyby – áno, dobre si niektoré z nich uvedomujem –, predsa len nie som otrokom zvyklostí, ktoré väčšine ostatných nanucuje neviditeľná päšť spoločenského mechanizmu, pud stádnosti a absurdná sila zotrvačnosti. Hľa, tu oproti mne sotva kráča zhrbený starček, malý a vychudnutý, na hlave obdrtý slamený klobúk, v ruke prázdna vtáčia klietka, jeho prižmúrené oči a pootvorené ústa priam prosia o súcit. Aký to nevkus! Aká úbohosť! Popri mne prechádza zaľúbený pár, nie sú už najmladší, držia sa však křčovito za ruky, zrejme si týmto stiskom sľubujú nespĺniteľné a potvrdzujú nepotvrďiteľné. Či možno nimi neopovrhovať? Mám chuť zaškeriť sa im do tváre, ovládnem sa však, zotriem si pot z čela a posúvam sa ďalej. Prídem ku križovatke, netrpezlivo čakám na zelenú, a zdá sa mi, že z náprotivného chodníka na mňa vehementne kýva postaršia žena, druhou rukou zvierajúc prsty asi päťročného dievčaťka... Prechádzam cez križovatku a ako sa bližim k tejto osobe, zrazu zisťujem, že je to ona, áno, jediná žena, ktorú som v živote naozaj miloval,

práve tá, ktorou sa celá moja kalvária, moja bolesť, zatrpknutosť, ale aj moje vytriezvenie, môj prerod, áno, ktorou sa celá moja vnútorná premena začala. Keď ma kedysi, vari pred tridsiatimi piatimi rokmi, odmietla a zakrátko nato sa vydala za iného, pocítil som to ako nepochopiteľnú, donebavolajúcu nespravodlivosť, lebo som bol presvedčený, že sme si navzájom súdení, že nikto ju nikdy nebude milovať tak vrúcne a nezištne ako ja a že ak to ona nechápe, zaslúži si to najhlbšie opovrhnutie.

Onedlho po vydaji sa presťahovala kamsi do Košíkoviec a odvtedy sme sa nevideli. Teraz sa však usmieva na mňa, má krátke, prešedivené vlasy, napriek pokročilému veku je však stále príťažlivá, áno, tá istá štíhla, vzpriamená postava, tie isté zmyselné pery, ten istý krátky, dohora vysadený nosík ako kedysi, pri pohľade na ňu sa ni zvieria hrdlo a zrýchluje dych, cítim sa rovnako pokorený ako vtedy pred tridsiatimi piatimi rokmi, najradšej by som sa zvrtol a schoval sa v najbližšej pasáži, to by však bolo nedôstojné, tak sa teda nadýchnem, nasadím si masku nevlúdnosti a chcem prejsť povedľa nej, ona však drgne do mňa a povie:

Aký namyslený. Či sa ku mne nepriznávaš?

Zastanem, premeriam si ju zdanlivo ľahostajným pohľadom, srdce mi ide vyskočiť z hrude.

Čím vám môžem poslúžiť, dobrá ženička? poviem.

Vari ma nespoznávaš?

Nemám to šťastie...

To som ja. Johana.

Jolana?

Uprene sa jej zahľadím do tváre a zbadám, že moja protihráčka znervóznieva. Nič iné som si ani neželal.

Toto je moja vnučka, povie a zatrasie rukou dievčatka, ktorého sa vari tiež zmocňuje nepokoj.

Je akási bledá, vravím. Mali by ste s ňou zájsť k doktorovi.

Johane sa od úžasu otvorila ústa, ustarostene sa pozrie na vnučku a pritúli si ju k sebe.

Mamfás, preceďí nakoniec pomedzi zuby.

Druhý raz radšej neobťažujte neznámych ľudí, poviem. Pohnem sa ďalej, mám veľkú chuť obzrieť sa, no neurobím to. Svoju úlohu som zahral dokonale, nie som však so sebou spokojný. To vnútorné chvenie! Je mi jasné, že som do Johany stále beznádejne zaľúbený, že všetko moje opovrhovanie ľuďmi, i moja zatvrdnutosť voči avetu, všetko to bolo motivované zúfalou láskou k tejto žene, uvzatou nádejou, že sa takým či onakým spôsobom dozvie o mojej nepodkupnej hrdosti, ktorá bola vlastne istým druhom vernosti voči nej, a príbehne ku mne, kajúcne sa mi vrhne okolo krku a možno aj vybozkáva prach na mojich tuláckych topánkach. Žil som ako stroskotanec na pustom ostrove, dúfajúci, že ho raz príde vyslobodiť loď, ktorá sa mu kedysi pred jeho očami potopila. Aké je to nezmyselné. A aké ponížujúce!...

Šálka kávy

Keď nebol syn doma, bývalo jej v byte otupno, na druhej strane však bola aj trochu rada, že má viac pokoja na domáce práce. Bývali na prvom poschodí vo frekventovanej štvrti a zdalo sa jej, že sa u nich neustále usadzuje prach, vysávala byt aj viackrát do týždňa, čo ju sice unavovalo, no súčasne jej to prinášalo úľavu, ba svojím spôsobom aj pôžitok. V chlapcovej izbe sa kade-tade povaľovali veci najrozličnejšieho druhu, všetko bolo treba poukladať na svoje miesto. Chlapec jej občas vyčítal, že sa priveľmi kutre v jeho veciach, ona mu na to väčšinou odpovedala, že to robí kvôli nemu, aby sa naučil poriadku, v duchu sa však pýtala, či je to naozaj pravda, či všetkou touto prácou neuspo-

kojuje predovšetkým svoje nutkanie po mechanickej činnosti, potrebu zaháňať nudu a zabúdať na svoju osamelosť.

Začínala sa obávať prichádzajúcej synovej puberty, ktorá so sebou určite prinesie trucovitosť a rebelantstvo, a ktovie, možno aj otvorené úsilie prevziať moc v domácnosti. V poslednom čase nosil domov čoraz viac haraburdia, športových potieb, remeselnického náčinia, kadejakých elektronických hračiek, pomaly bolo ťažko nájsť pre všetky veci miesto, najradšej by to bola odpratala niekam do pivnice, bála sa však, že by to syna nielen zronilo, ale aj rozčúlilo a nakoniec azda aj oslabilo jeho priazeň a náklonnosť voči nej.

Podráždená a znechutená takýmito myšlienkami vyšla zo synovej zby, sadla si v prítmí obývačky do fotela a niekoľkokrát si zhlboka vzdychla. Pod oknami zúfalo brechal akýsi pes, po ulici neustále frčali autá. Pokúšala sa upokojiť si myseľ sústredeným počúvaním tikania nástenných hodín, ktoré zdedila po starých rodičoch, no akosi sa jej to nedarilo. Vstala s úmyslom, že začne pripravovať večeru, na ceste do kuchyne ju však prekvapilo krátke zacenganie zvonca. Zvrtla sa, prešla krátkou, tmavou predizbou k dverám a pootvorila ich.

Dobrá podvečer, ozval sa známy hlas. Bol to Vilo, jej muž, ktorý od nej a od syna pred rokmi odišiel a odvtedy takmer nedával o sebe vedieť. Bol chudý a neoholený, na očiach mal tmavé okuliare, na hlave nakrivo posadený klobúk, spod neho mu trčala kader dlhých čiernych vlasov.

Ty? povedala a cúvla.

Pravdaže ja. Pustíš ma ďalej?

Obrátila sa mu chrbtom, dvere však nechala otvorené. On vošiel ticho dnu, zavrel dvere a potľapkal ju po pleci. Striaslo ju, ako keby ňou prešla elektrina.

Neplaš sa, povedal. Prišiel som iba na kus reči. Reku, ako sa máš.

Pomaly išla smerom do kuchyne, on ju nasledoval svojou kolísavou chôdzou. V kuchyni zažala svetlo a prvýkrát sa mu poriadne pozrela do tváre. Vôbec sa za tie roky nezmenil, stále z neho vyžarovala tá tvrdá živočíšna sebaistota, ktorá ju očarila kedysi pri prvom vzájomnom stretnutí.

Sadni si, povedala ticho.

Odtiahol stoličku od steny, zložil z nej igelitové vrečko s nakúpenou zeleninou a sadol si.

Vidím, že stále žiješ zdravo, zaškeril sa.

Dáš si šálku kávy?

Ak ti to nedá veľa námahy... Nech sa trošku zohrejem.

Postavila na sporák konvicu s vodou a opatrne, s ostentatívnou štítivosťou, si sadla naproti nemu.

Na chlapca sa ani len nespýtaš? povedala.

A kadeže sa túla?

Je... v kostole, povedala a sklopila zrak. Každú stredu podvečer nacvičuje s detským spevokolom.

Ešte stále chceš mať z neho anjelička? Aby ste sa raz navždy stretli v nebičku...?

Začervenala sa, a nepovedala nič. Načo len prišiel, pomyslela si. Za chrbtom jej vytrvalo drnčala mraznička. Vilo si podvihol klobúk a odhrnul si vlasy z čela.

Čím sa teraz zaoberáš? spýtala sa ho po chvíli.

Všeličím.

Bývaš tu v meste?

Neodpovedal. Jeho strohosť a málovravnosť ju zneisťovali. Prialo si, aby čo najskôr odišiel, na druhej strane ju však čosi v jeho prítomnosti blažilo, cítila sa menej osamelá ako inokedy, jeho ostro rezaná tvár, dlhé, tenké prsty i šlachovitá postava akoby stelesňovali čosi z jej najnútornejších túžob, tú neodmysliteľnú súčasť jej bytosti, ku ktorej sa ináč neodvažovala priznať. Zahryzla si do hornej pery a vreckovkou si pretrela

zvlhnuté oči. Bez slova vstala, položila pred neho šálku, nasypala do nej dobrú lyžičku kávy a zaliala ju vriacou vodou. On po celý čas sústredene pozoroval jej pohyby.

Hodíme si jedno rýchle číselko? povedal zrazu. Tak ako za dávnych čias?

Nie, odpovedala a odvrátila sa. To v nijakom prípade...

Naozaj? spýtal sa s potmehúdkym úsmevom.

Naozaj.

Vilo vstal, podišiel k nej a čiastočne proti jej vôli ju zodvihol zo stoličky. Pobozkal ju na vlasy, na hrdlo i na obidve uši, rukou jej vošiel pod košeľu. Prebehla ňou príjemná triaška, pochopila, že by bolo zbytočné skrývať, ako mocne po ňom túži.

Pod' teda, povedala.

Nasledoval ju do spálne. V rýchlosti odostlala posteľ, vyzliekla si nohavice i spodky a rozopla si košeľu. Vilo si stiahol nohavice po kolená, ľahol si k nej a začal ju bozkávať po celom tele.

Mám dávať pozor? spýtal sa.

Prikývla a pootvorila ústa. Zalial ju pocit intenzívneho, už dávno nezakúseného šťastia, keď do nej vošiel jeho mocný úd a pomaly, pravidelne sa začal trieť o hladké steny jej rozťúženého pohlavia. Vilo bol, tak ako si ho pamätala, nežným a ohľaduplným milencom, neprivalil sa na ňu celou svojou váhou, ako to robievala väčšina iných mužov, ale dovoľoval jej telu pohybovať sa v ľahkom, oslobodzujúcom rytme, akoby sa kolísalo na jemne rozčerenej hladine oceána.

Môj drahý, šepkala. Môj najdrahší...

Pocítila, že aj u neho dochádza k vyvrcholeniu. Opatrne vyšiel z nej, niekoľkokrát prudko zavzdychal a vypustil semeno do vreckovky.

Ty potvora, povedal. Zase si ma dostala...

Zasmiala sa, blažene, úprimne, celou svojou bytosťou, ako už dávno nie. Vilo ju bozkal na líce a niekoľkokrát pohladil jej plavé, nakrátko ostrihané vlasy. Ona mu rozopla košeľu a položila mu dlaň na jeho úzku, stále chlapčenskú hrud'

Nemala by si sa zanedbávať, povedal. Uživaj života, zakiaľ je čas.

Vošli jej slzy do očí. Tak tento človek má stále o mňa záujem, pomyslela si. Len keby nebol taký odroň. Taký ničomník... Pozrela sa na hodinky.

Mali by sme vstať, povedala. Chlapec tu môže byť každú chvíľu.

Vilo sa zamračil. Ach, tieto decká, povedal. Vždy všetko pokazia.

Prekvapilo ju, že tieto slová ju ani veľmi nepopudili. Veď či nebolo v nich aj kus pravdy? Isteže, pomyslela si, máme radi svoje deti, keď ich už máme, čo však má pokračovanie rodu a každodenná práca v domácnosti spoločné s ozajstnou láskou? Rodinný život je najskôr iba nanútená povinnosť, otroctvo, kým čistá láska je slobodná ako tropický víchor. Decká nám padnú na krk ako trest za našu nenásytnosť, spôsobia nám množstvo bolestí, a keď sú raz tu, už sa ich nikdy nezbavíme...

Vilo si pred zrkadlom učesal vlasy a znova si starostlivo nasadil klobúk i okuliare. Ona už bola oblečená a náhlivo upravovala posteľ.

Tak ja teda pôjdem, povedal Vilo. Tvár mu znova bola zahalená tvrdosťou a neprístupnosťou.

Nepočkáš na chlapca? spýtala sa.

Nie.

Mám ho od teba pozdraviť?

Pokrčil plecami a pomaly sa pohol smerom k východovým dverám. Keby bol práve teraz povedal, aby išla s ním, urobila by to. Uvedomovala si, že s jeho osobou odchádza od nej čosi nenahraditeľné, až priveľmi hmatateľný kus jej života, predmet jej nekonečných snov. Dni pôjdu zase jeden za druhým ako predtým, pomyslela si, jednotvárne a mechanicky ako obrazy v televíznom spravodajstve, a ja sa im budem poddávať bez odporu, so sklonenou šíjou, ibačo si občas ticho zarepcom proti poriadkom tohto sveta.

Príd zase niekedy, povedala.

Nič nesľubujem, odpovedal s badateľným opovrnutím v hlase. Som často na cestách...

Vyšiel na schodište, chytil sa zábradlia a vyzývavo sa pozrel na ňu. Druhou rukou si siahol do vrečka a podišiel ešte raz k nej. Azda ma chce pobozkať na rozlúčku, pomyslela si takmer s dojatím. On však vytiahol z vrečka päťeurovú bankovku a podal jej ju.

Kúp za to chlapcovi nejakú čokoládu, povedal. Nech si aj on užije dačoho sladkého.

Bola jeho gestom zhrozená. Čo je toto? prebehlo jej myslou. Almužna? Alebo azda odmena za trochu rozkoše? Neodvážila sa však peniaze odmietnuť.

Keď vošla do kuchyne, prvé, čo si všimla, bola šálka nedotknutej kávy. Odraz svetla vytváral na jej povrchu zvláštne obrazce, akoby v nej plával roj miniatúrnych žubrienok. Vyliala kávu do výlevky a šálku starostlivo umyla. Hodila si na seba zásteru a vysypala obsah igelitového vrečka na stôl. Vytiahla zo zásuvky najostrejší nôž a začala zlostne sekať na kusy veľký, žltkastý karfiol. Zakrátko nato zaštrkali vo dverách kľúče.



Peter Župník: Z cyklu Malé veľké veci

t m a v á k o m o r a

List Milanovi Lasicovi a Júliusovi Satinskému

Milí priatelia Milan a Julo,

každý národ, štát, politický systém, historické obdobie má svoj humor. Ba aj každá choroba, čo som zistil ležiac v nemocnici (zistil som tiež, že humor lieči!). Humor chráni človeka a dáva mu sebavedomie. Keď sa nakrúcal dokumentárny film o slepoch, navštívil som školu pre nevidiacich v Levoči. Cez prestávku sa po chodbe prechádzali slepci. Nielen poslušne a opatrne, ale v behu sem-tam do seba narazili. Prekvapil ma slovný komentár k zrážke: – Čo si slepy! – Pochopil som neskôr filozofiu tohto „grobianstva“.

Údel profesionálneho humoristu je neľahký, lebo musí byť často podobný „grobian“. Keď ste pred 30 rokmi začínali, humor bol u nás zmrazený. Žil iba ako ľudová tvorivosť (ľud je vôbec skvelý, keď ho nikto nevidí). A vy ste navyše stavali základy slovenského inteligentného humoru (nehovorím intelektuálneho, lebo dodnes sa pri vyslovení tohto termínu podvedome otáčam a stišujem hlas – intelektuál je vždy kolísavý, prehnutý a zákerný!). V dobrých tradíciách Osvobozeného divadla ste začínali slovenský politický kabaret. V tých časoch vrcholom satiry bolo kladivo nad hlavou kapitalistu s cylindrom na stránkach Roháča. Veľký Zoščenko bol vylúčený zo Zväzu spisovateľov, živoril a keď napokon po mnohých rokoch biedy dostal prvú penziu (za Chruščova) – zomrel. Il'f-Petrov boli utajení a Charmsa dodnes nepoznáme. Nemali to ľahké ani Hašek, Werich a nad koncom Tilla Eulenspiegla mi vždy bolo do plaču, keď som počúval symfonickú báseň R. Straussa (nemalujme však čerta na stenu).

Moji sovietski priatelia vymysleli novú stavebnú hmotu – mikrobetón, t. j. panel s integrovanými mikrofónmi. Možno už nefunguje, ale pre istotu pozor: Niekto je za dverami. Ale to všetko už máme za sebou! Verím prestavbe! Máme za sebou i Radosnú správu a Deň radosti. Čo k tomu dodať: iba fučíkovské Lidé, bděte!

Gratulujem Vám L + S k Vášmu 30-ročnému jubileu prestavby. Ak by som Vám dal niečo zahrať v relácii „Hráme jubilantom“, bola by to beethovenovská Eroica.

Váš Ilja Zeljenka

Áno humor je vážna vec

Humor je vážna vec. Alebo si aspoň uvedomme, že tak ako všetky umenia sa delí na „drahý“ a lacný, ako je trebárs kvalitný film vedľa kasového „ľaháku“, vážna hudba popri komerčnej pesničke, beletria pri lacnej kriminálke (treba iba uhádnuť, kto je vrahom). „Drahý“ humor sa občas i draho platí, najmä ak je kritický. Ale priznajme si, že takmer všetko vážne a angažovane myslené i urobené je spojené s istým rizikom. V hudbe, literatúre alebo výtvarnom kumšte môže to byť iba riziko nepochopenia, pri humore (a to je horšie) – neadekvátneho pochopenia. Mnohoznačnosť hudby mátie niekedy v tom, či ide o smútok, skepsu, alebo „konštruktívnu“ zasnenosť (tá sa cení). O humore sa rozmýšľa – koho

ZELJENKA a humor

ILJA

postihol výsmech – a samozrejme – podľa toho sa ozývajú „trafení“. Nedajbože, aby išlo o nekonštruktívnu kritiku. Dovoľte mi vysloviť smelý názor: kritika sa stáva konštruktívnu, ak je pádna, ba až bezohľadná. Autocenzúrou stiahnuté hrdlá sa ťažko vyslovia k „ožehavým“ problémom. A tak sa často u nás ohľaduplne hovorí o typických chybách, lajdáctve i kiksoch termínom: „máme rezervy“!

Áno, humor je vážna vec a často je najpôsobilnejší v situáciách vážnych, ba i tragických. Keď sa nebožtík Varlam Aravidze vo filme Pokánie po druhý raz objaví na dvore opretý o strom, alebo sediaci na lavičke, publikum sa schuti zasmeje, netušiac, aká dráma začína touto humornou expozíciou. Keď Zoščenko píše o elektrifikácii, v izbe osvieti silné svetlo žiarovky prach, pavučiny a špinu. Sklamany obyvateľ bytu si zasmúti za ohľaduplným šerom petrolejky (aká to nevnučujúca sa metafora gласnosti).

Pamätný je Švejkov výrok na bojisku: Nestrieľajte, veď sú tu ľudia! Čitateľovi hrozí smiech cez slzy, veď vie, že vojensky povedané ide o „ničenie živej sily nepriateľa“. Negatíva kapitalistickej priemyselnej revolúcie parafrázuje Chaplin strojom-automatom na rýchle kŕmenie robotníkov, keď mu pokazený robot neutiera servítkou ústa, ale facká nič netušiacu obeť.

Varlam Aravidze z Pokánia po prekrásnom speváckom výstupe v štýle talianskeho belcanta vyskočí z okna i so svojimi hudobnými pritakávačmi – divák sa smeje pochopil metaforu, že niekto si môže dovoliť všetko a nič sa mu nestane.

Lasica so Satinským organizujú masový deň radosti, aby veselie bolo takpovediac uskutočnené usporiadane („na doby“), bez chaosu, anarchie, alebo podľa svojvoľných individuálnych chutíok pobaviť sa hocikedy a hocikde. Feldek v Umení neodísť šetrí naše lesy výrobou trojnohej stoličky. Keď sa zistí, že je veľmi vratká a neistá na sedenie, prominentným odberateľom sa ponúka vo vyhotovení de luxe s dvomi pridanými nohami, dodávanými v púzdrach. Werichova knižnica odporúča zakladať knihy, rozhodujúce o kádrovom profile do výšky očí a klasikov na najnižšiu policu (inteligent sa rád zohne).

Ani ľudový humor neškodne neštekli. Napríklad slovenské porekadlá: „Po predku platia, po zadku bijú!“ Alebo: „Ploty páliť a popul predával.“

Často sa ma pýtajú na humor v hudbe. Málokto ho totiž predpokladá vo „vážnej“ tvorbe. Je ho však riedka dávka napr. v Scherzách Beethovenových symfónií. Ibaže koncertné publikum sa prenáša väčšinou ponad tieto veselostou a vtipom hýriace časti (scherzo = žart) s tvármi stuhnutými úctou ku géniovi tragédie a osudu. Ale humor s tragédiou vodia sa za ruky ako milenci ozajstnej reality. Ctia sa navzájom a pomáhajú si. Humor vzniká i za najtragickejších situácií. Svedčia o tom „koncentračnicke žarty“ – vrchol čierneho, šibeničného humoru, vtipy žobrákov, proletárov, nezamestnaných a hladných ľudí minulosti. I keď máme zábrany vtipkovať o smutných veciach, predsa sa v ľudovej tvorivosti oddávna rodí množstvo anekdot a žartov tohto druhu. Zdá sa, že práve humor vytvára nevyhnutnú imunitu voči nepriazňam rôznych katastrof, spoločenským gordickým uzlom, pocitom nespravodlivosti i naštrbeným ľudským vzťahom. Veď i ľudia, čo si už takmer nemajú čo povedať, častujú sa vtipmi na ceste do práce a nazad, alebo pred schôdzami a po nich, ba i „tichá domácnosť“ sa zachráni vďaka slovu. „Kukta“ (papiňák) každodenných medziludských zmätkov, osobných prehier či sklamaní má ventil. Tlak sa vyrovnáva, guláš sa varí ďalej a napokon nielen nasýti, ale aj zachutí. Humor je jeho soľou i korením.

Sonata euforica Stanovi Štepkovi

Vyġumuj a napíš Stana Štepku dostáva dnes po nežnej revolúcii miliónov našich občanov nový význam. Najmä preto, že teraz všetci gumujeme s chuťou, spontánne, s odvahou i radosťou. Náš štátny dotazník s poznámkou „nevhodné prečiarňte“ stáva sa čierňavou

prečiarknutého. A čaká nás ono „napíš“! Tá ohromná energia, ktorá sa naakumulovala a zahrievala nás na námestiach, uliciach a mítingoch, sa tu nezjavila zrazu. Počas dvadsaťročného strachu sa zdalo, že všetci sa vtiahli do ulít bojzlivosti a nik neprehovorí, iba ak doma v úzkom kruhu za zavretými dverami a spustenými roletami. Dnes, keď odvaha zlacnela úmerne s počtom hláv na námestiach súhlasne skandujúcich duchaplné heslá, keď Václavák, námestie SNP a Letenská pláň sa zmenili na pódium vynaliezavých a kultúrnych ľudí, nemožno zabudnúť na avantgardu progresu a obrody: na pesničkárov, malé divadlá a iných. A dnes, keď mnohí volajú po „hlbokej analýze“ minulosti (už bez rizika), Stano Šteпка ju napísal, vyslovil a zahral spolu s Radošincami s rizikom mnohokrát v minulosti a azda najodvážnejšie v hre *Vygumuj a napíš*. Jeho divadlo bolo miestom prvých demonštrácií za myšlienky dnes vyslovované už slobodne a bez strachu. On udržoval vo svojom divadle (vždy preplnenom) nádej, pahrebu viery, on sa nebál nazývať veci pravým menom. Za to mu patrí i moja vďaka – jemu i jeho publiku. On isto, tak ako ja, nemá rád rády a vyznamenania. I tak by som mu navrhol Veľkú, trebárs vianočnú hviezdu za statočnosť 1. stupňa, alebo cenu „Humorom proti násilii“!

V Bratislave, 3. 12. 1989

Helmu si neber, lebo ťa budú volať Helmut...

hovorí sa v jednom z predstavení Radošincov. Neviem, prečo mi práve to stále chodí po pamäti. Helmu si nikdy neberiem, ani keď chcem hlavou preraziť múr.

Keď prišiel nedávno za mnou Janko Melkovič a požiadal ma, aby som niečo napísal pre Radošincov, povedal som mu: Prečo? Nie som ani divadelný kritik, ani spisovateľ. Som skladateľ takzvanej vážnej hudby, píšem elégie, balady, symfónie, kvartetá (ba aj kvintetá). A všetky moje skladby sú zväčša smutné (v päťdesiatych rokoch sa označovali za pesimistické!). Janko odpovedal: Napíš hocičo! A doniesol mi lístky na premiéru *Vygumuj a napíš*. Toto predstavenie som si pozrel s veľkým pochopením, lebo celý život píšem ceruzkou a gumujem. Vymíňal som už veľa gúm, ale z pamäti nie a nie všeličo vygumovať...

Som teda smutný skladateľ a asi preto milujem humor. Keby som bol primár na psychiatrii, zamenil by som liečbu prácou alebo muzikoterapiu za liečbu humorom, vtipmi a anekdotami. Po raňajkách záhorácke, po obede esenbácke a pred spaním čítanie dennej tlače. Politické len na uzavretých oddeleniach. Milujem smiech cez slzy. V *Dvanástich stoličkách* Ilfa a Petrova visí na stene starobinca heslo: Vzorným prežívaním stravy urýchlíte budovanie socializmu. Koľko smútku je v *Radostnej správe* alebo v *Dni radosti* L + S (a ľudia sa смеjú), koľko je ho vo vašich hrách (a nie je to „hrách na stěnu házeti“). Ako mi je ľúto, že som nevidel skvelých V + W, z ktorých potom ostal iba W a časom iba +, z ktorého sa v istej dobe stalo mínus. Politický kabaret v dobách „různých“, ba i „hrůzných“ (ako hovorí Werich) možno predvádzať iba ako psychodrámu na uzavretých oddeleniach. Mám rád Cimrmana, toho skvelého českého všegénia, ktorého znalci prirovnávajú k vulkánu, ktorý sám seba zasypal.

Podobný vulkán je i pán Šteпка. Kdeže Radošinské naivné – to je Štepkovo intelektuálne divadlo. A pritom maximálne slovenské! Ak by som mal poradiť cudzincovi, čo chce poznať slovenské, neposielal by som ho do Tatier alebo Piešťan, ale do Radošinského divadla. Štepkove hry sú okrem iného aj diagnózou intelektuálneho dozrievania Slovákov. Pýtam sa: Kto vie v Európe o tom, že Kubo vynašiel slovenský kubizmus? Radošinci nehrajú iba divadlo, hrajú seba a nás. To je naša spoločná psychodráma.

A pritom si spievajú. A ako dobre! Pesničky Janka Melkoviča na Štepkove texty sú výborné. Vulkanológovia, skúmajúci doteraz iba Cimrmana, by mali obrátiť svoju pozornosť i na

Štepku a Melkoviča. Čo všetko chrlia tieto naše slovenské vulkány? Štepka hry, texty k piesňam, slovný humor, absurdity i smutno-nežnú poéziu, pritom je skvelý herec, ba i spevák kantát, tenor všetkého diania. Melkovič chrlí hudbu, pesničky, hrá na klavíre, harmonike, flaute atď. Nieкто by mohol oponovať: Lahko im je tvoriť, keď majú talent, oveľa ťažšie je tvoriť bez talentu! Súhlasím. Sú nedokončené symfónie (lebo autor zomrel) a sú i také nedokončené, keď autor nevie, ako ďalej. Sú v histórii prípady, že autor nesmel ďalej.

A Melkovič je aj výborný herec. Akoby ani nehral – on je taký! Iba prechádza zo života na scénu a naopak. Ako skladateľ vo *Vygumuj a napiš*, ležiaci na peci ako Kubo, ako Adam zvädzaný čertom, ako alkoholik, klavírista, alebo manžel hrajúci na harmonike serenádu pod oknami onkológie. Hrá za syna pre budúcu nevestu, ktorá medzitým zomrela. A hrá i pre nás, čo ešte žijeme! Jeho pesničky sú výborné a čudujem sa, že nie sú hitmi – veď dobrá pieseň s inteligentným textom chýba ako soľ. Ale je krajší pocit pre skladateľa, ako keď sa k jeho melódii pridá publikum a spievajú i tí, čo nemajú sluch?

Rád by som poďakoval celému súboru od najmladších po najstarších (skvelú pacientku dr. Weisa) za ozajstné zážitky. Milí Radošinci (alebo Radosťšinci), ako som už povedal, nie som teatroológ ani spisovateľ. Som skladateľ a ešte sa mi nestalo, že by po skončení môjho kvarteta alebo sonáty pre organ začalo publikum spievať „hlavnú tému“ (a ani sa to nestane). Keď mi minule Janko Melkovič dal návrh, aby som mu prehral svoje organové skladby – že by mohli zaznieť v Radošinskom divadle cez prestávku, bol som skeptický. On to ale vyskúšal a nemýlil som sa. Zavolať mi: Nevyšlo to! Vznikla nálada ako v krematóriu! Daj nám niečo iné!

Neviem, či mám niečo iné. Mám samé smutné skladby a túžbu po humore. Myslím si však, že hneď po hudbe je túžba najkrajšia vec na svete (a možno i v opačnom poradí). Rozdiel je iba v tom, že hudba ostáva i po realizácii, túžba nie.



Peter Župník: Pocit, 1990 – 1992

Stanislav Štepka a nová dráma

Tvorba Stanislava Štepku je bohatá. Nemyslím teraz na počet hier, ktoré napísal, a nemyslím v číslach ani na jeho javiskové postavy. Ale na to, či je obšiahtuteľná. Len sa pokúste zadefinovať naivné, ktoré sa dostalo do erbu divadla uvádzajúceho dramatikove hry. Pred časom som bola presvedčená, že naivné sa stalo prostriedkom štylizácie pre Radošinské naivné divadlo. Dnes sa mi skôr zdá, že som súčasťou štylizácie skôr ja samotná, a to, s čím RND pričádza, je naozajstné, s Nietzschem povedané „prírodzený život“. V Štepkových postavách sily života nadväzujú na to, čo je najprírodzenejšie a najpodstatnejšie. Možno som k tomuto poznatku dospela aj vďaka tomu, že ma unavili tie dôsledne umelé svety, ktorým som sa na druhej strane nemohla vyhnúť, lebo celok spoznávať aj prostredníctvom častí. Je iná vec, ak sa vám stratí z dohľadu, čo sa neraz stalo aj mne. Umelý svet vie aj učariť. Obrazne povedané, moje nohy v ňom načas uviazli, urobili zo mňa tuláčku jeho zákutiami, ale srdce pútničky ma zakaždým z neho vyviedlo. Niekedy k novému bludisku, inokedy na cestu, ktorá vedie k vytúženému cieľu. Ak by som hľadala v slovenskej dráme a divadle skutočného pútnika, je ním pre mňa Stanislav Štepka. Niežeby v jeho hrách chýbali tí, ktorých Zygmunt Bauman označuje za turistov, či „zberáčov“ zážitkov, „čumilov“, ktorí spoluvytvárajú škálu typov, ako ich tento poľský sociológ vymedzil. Ale sila je vždy v pútnikoch, ktorých život je taký plný, že priam „praská vo švíkoch“. Nimi preteká láska k iným, k človečenskému, prírodnému, nebeskému i pozemskému.

Hľadám príčinu, prečo časť slovenskej divadelnej kritiky ohríňa nos nad tvorbou Stanislava Štepku aj Radošinského naivného divadla. Napokon je to pohodlné, akceptovať len vlastnú predstavu sveta, umenia a nekonfrontovať sa s inými. Lebo tak ako bol spravodlivo „krutý“ Nietzsche k svojmu súčasníkovi i k sebe, musíme sa správať podobne, aby sme spoznali svoje chyby, ktoré nás v konečnom dôsledku limitujú a robia hluchými i slepými. Patríme k atomizovanému svetu a rozbilo sa aj čosi v nás. Srdce už nepočúva rozum a rozum srdce. Ak nám niekto pripomína, že prináležíme k celku, aby sme sami boli celiství, paradoxne sa v tej chvíli meníme na hluchých a slepých. Ak by sme tvrdili opak, repertoár divadiel nás presvedčí o opaku. Vytráca sa to, čo spája s realitou, všetko je len interpretáciou interpretácie. Ako je to vzdialené od názoru Jeana Baudrillarda: „Realita ostáva neotrasiteľným postulátom, voči ktorému môžeme zaujať vzťah buď nepriateľstva alebo zmierenia.¹ Skôr by sme mohli pokračovať v duchu toho, čo Baudrillarde vyslovil v iných súvislostiach, ale platí to aj pre realitu. „... my nevieme, v čom sa nachádzame.“² Divadlá reflektujú predovšetkým túto stránku nášho bytia. Pripomína nám to Radošinské naivné divadlo, ktorého kmeňovým autorom je Stanislav Štepka. Ak máme pocit, že sa s jeho postavami neidentifikujeme, evokuje nám to život, od ktorého sme sa vzdialili. „Smrť je niečo, čo sa už stalo.“³ Aj tento názor je súčasťou Baudrillardovej teórie, hoci podľa neho všetky veľké teórie už skončili. Ale nepripomínajú nám Baudrillardove slová aj stav nášho divadelného organizmu? Rovnako ako stretnutie tohto francúzskeho mysliteľa s Williamom Burroughsom, ktorého označil za šťastne mŕtveho človeka?⁴

BOŽENA
CAHOJOVÁ-BERNÁTOVÁ

Alebo je to tak, že: „Človek hovorí veci, ako by im veril, akoby myslel, že sú skutočné a pravdivé a súčasne predpokladá, že mu budú protirečiť. Dúfa, že skutočnosť mu bude odporovať, že niečo sa vráti a udrie ho do tváre.“⁵ V hrách Stanislava Štepu tieto návraty nachádzame. Ale prichádzajú bez úderov. Je to skôr porozumenie s tulákom, ktorý opustil krajinu skutočného, plnohodnotného života a ocitol sa na území, kde sú ľudia, ale my ich prehliadame, ignorujeme alebo nimi „hýbe“ naša vôľa, kde sú cesty, ale zabudnute, kde je chlieb, ale nezasýti. Stanislav Štepa, povedané s Lyotardom, zoštíhľuje nekonečnú vôľu, odvodenú od predstavy individuálnej slobody. Tá dáva vôli také rozpätie, že celkom zaberie priestor, megalomansky sa v ňom rozpína len vlastné „ja“. Je naozaj pozoruhodné, že s týmto poznaním prišiel práve Jean-François Lyotard, ktorý sa usiloval popularizovať postmodernizmus a definovať individuálnu slobodu ako jeden z jeho symptómov. Ak domýšľame ich pôsobenie v živote človeka, výsledkom je prázdno. Prázdno ako filozofia, spôsob myslenia. Kam len oko dovidí, všade je iba on a prejavy jeho nekonečnej vôľe.

Bolo by zaujímavé v týchto súvislostiach sledovať postavy Štepkových hier. Nazdávam sa, že u nich na rôznom stupni možno pozorovať zoštíhľovanie vlastnej vôľe. Každá z postáv má svoj vlastný svet, prejavuje sa slobodne a nikto ju v tomto jej úsilí neobmedzuje. Skôr všetko reguluje vlastná vôľa, jej zoštíhľovanie⁶ (Lyotard to pomenoval veľmi presne), aby bolo okolo človeka miesto aj pre iných, pre lásku, radosť, bolesť, trápenia. Pojmy, ktoré nepohltilo prázdno, práve naopak. V Štepkových hrách nachádzame to, po čom volal Lyotard v *Hrobke intelektuála* a iných článkoch. Dospel k bodu, ktorý sa stal centrálnym pre tohto postmoderného filozofa po zložitej ceste k postmoderne i od nej. V tom má Štepa nesporne bližšie k nemu ako k Baudrillardovi, ktorý sa s postmoderným myslením viac identifikuje, hoci na druhej strane jej význam popiera, nehovoriac už o Gillesovi Deleuzem a jeho teórii možnosti transmutácie, či foucaultovskom účinku sexuality. Muž sa nemení na zvieru ani na ženu, aby tak prejavil svoju slobodnú vôľu, a sexualita v štádiu obscénnosti (stala sa výzbrojou viacerých v oblasti divadla uznávaných diel) už nemá váhu.⁷ Nie tie sú v Štepkových postavách rozhodujúce. A paradoxne, jeho postavy nevnímame ako neslobodné, či dokonca podliehajúce vôli iného. Inak povedané, vôľa ostáva slobodná, aj keď zoštíhľená, regulovaná rozumom a srdcom. Lebo – a tu sa dostávame k podstatnému – štepkovský človek tvorí celok. Pravda, aj keď nie dokonalý.

Mohlo by sa zdať, že Štepkove postavy sa ocitajú mimo moderného sveta, egocentizmu s jeho dôsledkami: vykorenenosťou, odcudzenosťou, neschopnosťou komunikovať, izolovaním sa od reality. Na rôznych stupňoch podľahli jeho postavy tejto chorobe 20. storočia. Ak sa ocitajú mimo reality, má to aj svoju príčinu, motívy. Na rozdiel od drvivej väčšiny diel moderny a postmoderny, ktoré po nich nepátrajú. Ved' napokon, ide im o zaznamenávanie či zobrazovanie stavu, nie procesu. V diele dramatika sú tieto motívy rôzne – od malicherných až po závažné. Tie prvé vyvolávajú smiech, druhé „vychýľujú“ Štepkove hry k smutnému. Čím malichejšie motívy, mohli by sme ich nazvať malosťou v človeku, tým siláckejšie reči, gestá. Postavy si svoju malosť nevedomujú – inak by ju možno neprezentovali v takej šírke. Nikto ich za to ani netrestá. Jednoducho sú súčasťou sveta, ako tí, ktorých život Nietzsche spájal s prirodzenosťou. Ak hovorí v súvislosti s neprírodnosťou o nevzdelanosti, Štepkove hry nielen konkretizujú nevzdelanosť, ale aj vzdelanosť. Pripomeňme si jeho hru *Lod' sveta*, na ktorej sa ocitajú ľudia, ktorí sú symbolmi múdrosti. Konfrontujte si ich hoci s postavou Tatu z rovnomennej hry. Predstavuje múdrosť srdca, ktorú neprevýšia tituly ani postavenie, hoci si ich spravidla identifikujeme s múdrosťou, vzdelaním.

Vzťah k realite je veľkou témou Štepkových hier, ktorá sa stala ústrednou napríklad vo *Včele v zime*. Je metaforou života človeka, ktorého sen sledujeme, a hľadáme príčiny, prečo sa odsúdil na život v telerealite, nie v realite. Alebo ho naň odsúdil niekto iný? Jeho žena Francka, ktorá odišla za milencom? Nemá jeho únik z reality dávnejšie motívy? Čo narušilo prirodzený chod jeho života?

Štepka konfrontuje modernitu mestskú s dedinskou. Obe sú rovnako zlé. Aj keď si ju Lojzo vo svojej dedinskej izbe prispôsobuje, podriaďuje svojej vízii. Prezентuje sa tak ďalší fenomén modernity. Postavy z televíznej obrazovky strácajú svoju identitu. Nie preto, že z televíznej obrazovky vstúpili do dedinskej izby. Ale sú také, akými ich chce mať Lojzo, nie také, aké v skutočnosti sú. Aj keď ich „očisťuje“, presnejšie, robí človečenskejšími, prispôsobuje si ich svojej vôli, stenčuje tú „televíznu“ a násobí svoju. Je to o svete, aký by chcel mať, nie aký v skutočnosti je. Predstavuje únik zo života. A zdá sa, že paradoxne preto, aby prežil. Ale on skôr pretrváva, ako skutočne žije.

Včela v zime je jedinou zo Štepkových hier, z ktorých realita vyprchala, ostala len jej ilúzia, náhrada, možno chcená a možno vnútená okolnosťami. Štepkovo majstrovstvo je v tom, že vnímame ohrozenie prirodzenosti, človeka. Ak je vykorenený z reality Lojzo z *Včely v zime*, znamená to aj narušenie vzťahov človeka k človeku a ich nahradenie fiktívnymi, v ktorých je zdanlivo prítomná plnokrvnosť a plnohodnotnosť. V *Tatovi* mačka supluje to, čo v nenarušenom svete dáva človek človeku: lásku, porozumenie, pocit užitočnosti. Má zástupnú funkciu. Ak sa najbližší od *Tatu* z rôznych príčin vzdalujú, dokonca sa vzdialenosť meria smrťou (manželka), reálnu vzdialenosť sprevádza aj vzdialenosť citová.

Včela v zime je zaujímavá aj tým, že Lojzo hovorí o veciach a javoch ako o skutočných, pravdivých, nie fiktívnych. Jean Baudrillarde nazval tento problém simulakry, simulácia.⁸ V *Tatovi* sa šíri smerom ku všetkému. Možno len manželka je výnimkou, ale už patrí do sveta mŕtvych. Vo *Včele v zime* táto simulácia zdanlivo, ale naozaj len zdanlivo pomáha žiť. V *Tatovi* zjasňuje kontúry osihotenosti, sebeckosti vo svete ľudí. Neobyčajne smutnú podobu nadobúda simulácia v *Človečine*. Matke jej najbližší simulujú život plný slávy a úspechov, hoci pre ňu v skutočnosti tvoria svet prázdnoty a zabudnutia. Nie Matka je stredobodom simulácie, ale jej syn, nevďačná rodina.

Aj Štepkov dramatický svet postihol stav rozpadu celku, atomizácia. Ale nevymizli ani sily súdržnosti. Majú hodnotu puta človeka k človeku, realite, hodnotám. Postavy sú s nimi neustále konfrontované. Rovnako ako so pseudohodnotami, ktoré sú spravidla produktami ľudského egocentrizmu. Ak Štepka sleduje vo svojej tvorbe postupujúcu atomizáciu človeka a sveta, dopracoval sa aj k postihnutiu tohto javu, jeho podstaty, ktorý priam zachvátil 20. storočie. Pravda, po predohre, ktorú v umení komponoval už romantizmus. V našich končinách sme uviazli v osídlach modernity, ktorá je o rozpade celku, odpútavaní sa jeho častí od pevného bodu. Tým je Boh. Nemožno Ho obísť, lebo o tom to celé je. Nerobia to veľikáni moderného či postmoderného umenia, ale ani myslenia. Mám podozrenie, že v našich podmienkach nie je obchádzanie témy Boha ani tak spojené s modernitou, ako s neumičnaným totalitným, socialistickým spôsobom myslenia. Kým v modernom svete vzťah k Bohu bol prejavom individuálnej slobody, u nás kolektívnej neslobody. V tomto smere u nás kolektívny duch pretrváva. Nemáme odvahu, možno niekto presvedčenie Carla Gustava Junga: „Zisťujem, že všetky moje myšlienky krúžia okolo Boha ako planéty okolo Slnka a sú Ním ako planéty Slnkom neodolateľne priťahované. Musel by som to pociťovať ako najťažší hriech, keby som mal tejto sile klášť odpor.“⁹ Ale uviesť by sme mohli aj francúzskeho mysliteľa Jeana Baudrillarda, ktorý sa usiloval pomenovať štruktúru moderných systémov. Podľa jeho názoru: „... teória je jednoduchá výzva reálnemu. Výzva svetu, aby existoval. Veľmi často výzva Bohu, aby existoval.“¹⁰ Problém nie je v Bohu, ale v človeku. Vstupuje aj do Štepkovho triptychu: *Desatoro*, *Sedem hlavných hriechov* a *Stvorenie sveta*. Ak dramatik vo svojej doterajšej tvorbe okolo Boha krúžil ako planéty okolo Slnka, v triptychu je pevným bodom, ku ktorému sa postavy približujú, vstupujú do Jeho sveta, aby sa odhalilo to, čo nenesia na sebe, ale v sebe, o čom sú ich životy, myšlienky, skutky.

Na Slovensku sa novej dráme venuje veľký priestor a veľká pozornosť, uznanie. Problém je v tom, že to nová dráma nie je. Oživuje sa niečo, čo patrí do sveta prázdnoty – postmoderny, ktorá sa už dávno „vyprázdnila“ – nielen ako pojem, ale aj prvoplánovo.

Divadlo sa vo svete rýchlo vyvíja. A to, čo bolo u nás aktuálne začiatkom 80-tych rokov, čo rezonovalo v totalitnej spoločnosti – a vo svete v polovici 50-tych rokov – ma už nemôže osloviť a vonkoncom ohúriť. To nové predstavuje Karvašova, Horákova a Štepkova dramatika. V nej nachádzame to, po čom volal Baudrillard, u ktorého ešte nachádzame stopy postmoderného myslenia, ale ostro sa dištančuje od označenia za postmodernistu. Pri spomínaných autoroch netreba mystifikovať, že patria k novej dráme. Oni ju skutočne tvoria a tvorili. Lebo nová dráma už nie je o prázdnote, ničote, ale o tom, čo ich priviedlo k životu. Nie je freudovsky jednostranná, ale eliotovsky dvojpolová – so širokým registrom daností a možností, ktoré sú medzi pólmi. Nie je o rozpade, ale o sceľovaní. Eliot sa ho v umení i v živote dovoľával. Aj preto ho nazvali pápežom umenia 20. storočia. Baudrillard by pravdepodobne povedal, že je to simulácia, že človek hovorí veci, akoby veril v ich skutočnosť a pravdivosť, a zároveň dúfa, že sa mu bude odporovať.¹¹ Ale u nás sa za protagonistov novej drámy skôr považujú tí, ktorí odporovať nebudú. V tom sme celkom ne-noví. Kdesi a v niečom sme uviazli. Naisto si bez väčších problémov tieto neurčité slová skonkretizujete. Nikomu nemožno zobrať jeho názor. Veď napokon v egocentrickom svete, ktorý tu celkom staromilsky pretrváva, má každý právo na svoju pravdu. Dokonca aj pri rozhodovaní o tom, čo je nové, ergo dobré, a čo nie. Ale nemôžeme ostať ľahostajní k tomu, že Karvaš sa nehrá, na Štepku sa pozerá pomedzi prsty a Horák ostáva mimo centra – obrazne aj doslovne povedané. Bricolage, koniec kultúry, jej trosky – to je sto rokov stará záležitosť, nič nové. Až tak hlboko v čase sa nie ojedinele ocitá náš divadelný názor aj divadlá. Dômyselne mystifikoval aj Ivan Wernisch. S predpokladom, že má dočinenia s ľahkovernými, múdro sa tváriacimi hlupákmi, ale aj múdrymi, ktorí sú ochotní prehliadať podsunuté „pravdy“.

Možno som sa zase pre niekoho dopustila iba jedného z viacerých odbočení. Ale asi sa im nemožno vyhnúť, ak chcem načrtnúť kontexty, nevyhnutné pre pochopenie a objasnenie stavu našej drámy a divadla. Možno zneprehľadňujú myšlienky, témy. Ale pri umení 20. storočia, pri pokuse dopátrať sa podstaty javov a problémov, asi iná možnosť nie je. Iný variant som pri konfrontáciách umeleckých smerov, poetík, úsilí neobjavila. Aj preto sa takto obľúkom vraciam k Štepkovmu triptychu *Desatoro*, *Sedem hlavných hriechov* a *Stvorenie sveta*.

Jednotlivé časti triptychu vytvárajú samostatné celky. Ale nachádzame aj celý rad vnútorných súvislostí. Keby sme hľadali nadväznosti, začínali by sme asi hrou, ktorá triptych uzatvára – *Stvorením sveta*, nasledovalo by *Desatoro* a na konci by sa ocitlo *Sedem hlavných hriechov*. Genealógiu triptychu by nám najlepšie objasnil samotný autor. Ale zvláštnym spôsobom Štepkovo poradie hier symbolizuje modernú i postmodernú dobu. *Desatoro* je o tom, čo si moderný i postmoderný človek dosadil za Božie prikázania, ako ich prečítali vo svete, v ktorom pravdu a hodnoty nahradili čiastkové, subjektívne pravdy a hodnoty. Druhá časť triptychu, *Sedem hlavných hriechov* vypovedá o tom, ako hrešíme voči Bohu, iným, ale aj proti sebe. Tretia časť, *Stvorenie sveta* nás vracia k tomu, čo moderná i postmoderná doba opustili, na čo rezignovali. Vylúčili zo života Boha a chrptom sa obrátili aj k stvorenému svetu. Po období abstrakcie si Boha potrebujeme skonkrétniť, dať mu podobu. A opäť akoby nám unikala podstata a tou je láska k človeku, ktorá môže mať rôzne podoby. Ale dôležité je to, že dáva zmysel životu, naplňuje ho, reguluje systém hodnôt, myslenie, cítenie, naviguje na cestu poznania skutočnej pravdy. Ak ju nevnímame len cez seba, nemeríme iba sebou, je to skutočný cieľ našich úsilí. Stanislav Šteпка na tento cieľ dovidí, smeruje k nemu svojou tvorbou. Preto som ho označila za pútnika. Ale znova pripomínam, jeho pohľadu neunikajú ani tuláci, ľudia bez cieľa. Šteпка im neupiera priestor, ani svetlo. Ak ich strácajú, tak preto, že sa v nich zakorenila maľosť. Skôr je to o smútku ako o karhaní, o bolestnom, aj keď podchvíľou smiešnom.

Pri návratoch k Štepkovmu triptychu objavujem nové a ďalšie väzby na dobové myslenie a cítenie, ale aj to, čo ho prerastá, košatie k univerzálnemu. Stanislav Šteпка ostáva verný kabaretnému pôdorysu, ktorý bol napokon príznačný aj pre moderné i postmo-

derné divadlo. To, čo na tomto pôdoryse odrastá, je však odlišné predovšetkým svojou filozofiou. Je to filozofia obhajovania plnosti, nie prázdnoty, nádeje, nie beznádeje, otvorenosti pre iných ľudí, reality, nie egocentrizmu a pechorenia sa vo vlastnom vytvorenom svete, zmysle bytia, nie jeho nezmyselnosti. Kabaret je spojený aj s kompozičnou uvoľnenosťou, čo nevylučuje väzby tematické, pocitové, zážitkové a iné. Štepka však patrí medzi tých autorov, ktorí ďalej rozvíjali možnosti kabaretu, predovšetkým v duchu ucelenosti výpovede, spájania jednotlivých postáv príbehom. Môže byť spoločný, ale aj výrazne individuálny pre každú z postáv. Pri *Desatore* máme pocit, že postavy nezdieľajú príbeh, v ktorom má každá z nich svoje miesto. Napokon, aj samotný autor označuje *Desatoro* za javiskové poviedky. Aj takto dramatik signalizuje ich príslušnosť k odkazu modernej doby, jej atomizácii. Ale atomizáciu človeka a sveta vnímame na pozadí zjednocujúceho a spoločného. Stáva sa ním *Desatoro* Božích prikázaní. Človek sa konfrontuje s niečím, čo je všeobecne známe. Je to veľká výhoda takýchto konfrontácií, na ktorú pozabudlo moderné i postmoderné divadlo, vsadzovali spravidla na špecifické, jedinečné, aj keď menej či vonkoncom nie komunikatívne. Štepkov prístup má aj ďalšie výhody. Konfrontácia vytvára istú tenziu medzi názormi, postojmi, konaním postáv, ktoré produkujú protirečenia, a tie sa v konečnom dôsledku stávajú rovnako zdrojmi rozporov aj zdrojmi jednoty.

Stanislav Štepka neláme palicu nad rozbitým človekom, ani nad jeho rozbitým svetom. Pripomína mu sceľujúce sily aj to, že nemusí byť tulákom vo vlastnej krajine, ani z vlastnej vôle. Pripomína mu jeho korene vo svete ľudí, aj korene náboženské, ktoré mu ponúkajú istotu i zmysel bytia. Ale zároveň ho upozorňuje aj na vlastnú slobodu, ktorá by mala sprevádzať jeho rozhodnutia. Je medzi nimi aj slobodné rozhodnutie plniť *Desatoro*, žiť podľa nich. S Božími prikázaniami sa vynárajú hodnoty, aj to čo ich narušuje. Rozoznávame dobré od zlého, ktoré v modernom i postmodernom svete splyvali. Príčin bolo viacero. Skutočnosť, že sa protiklady začali zblížovať a splyvať, zapríčinila okrem iného aj individuálna povaha pravidiel a noriem, ktoré si človek egocentrického zamerania určoval sám. Ak by sme chceli hľadať v Štepkovej hre *Desatoro* ďalšie spoločné znaky príbehov postáv, skôr sa nimi stávajú práve odlišnosti. Opäť jeden z paradoxov, ktorými oplývala moderná i postmoderná doba. Stanislav Štepka sa od nich usiluje očistiť svoj dramatický svet. Ak na obraze Salvadora Dalího Narcisova premena svetlo je na hornom okraji obrazu, akoby zalievalo jeho druhú stranu, u Stanislava Štepku svetlo presvecuje tmu, v ktorej sa pohybujú tuláci. Je ním svetlo Boha, ale aj pútnikov, ktorí k Nemu kráčajú.

Štepkovo *Desatoro* ponúka toľko možností, ako ho reflektovať, že odrazu mám problém, ktorý z nich uprednostniť. Napokon sa rozhodnem pre návraty k istotám, ktoré sú leitmotívom celej knihy. Nemýlite sa, ak vám to opäť pripomenie knihu môjho vzácneho učiteľa Jána Boora. Znova sa k nemu vraciam aj pri úvahách o tvorbe Stanislava Štepku, veď v túžbe po istotách sme si zajedno. Dramatik zachytil postavy vo svojich javiskových poviedkach v rôznych situáciách. Ale sceľujúcou je spoločná túžba po návrate k hodnotám. Postavy, ktoré sa od istôt najviac vzdialili, pripomínajú obaly – takto nazval vyprahnutého, prázdnote sa oddávajúceho človeka Zygmunt Bauman. „Obaly“ štepkovských postáv sa napínajú, praskajú, uvoľňujú sa, ale aj pretrvávajú. No sila je v tých postavách, ktoré si obaly nevytvorili. Sú síce zraňované, ale zato citovo bohatšie. Predstavujú tú štepkovskú človečinu, ktorá naráža na hradby ľudského sebeckta, ľahostajnosti k osudu iných. Pre niekoho tým vzbudzovali pocit naivity, iní skúmali, do akej miery sa štylizujú a do akej miery naozaj naivné sú. Ak však uvažujeme v reláciách nietzscheovskej kritiky neschopnosti prirodzeného života – aké aktuálne je to aj na prahu 21. storočia – potom sa ťažiská naivty presúvajú. Ako naivné sa nám javia práve tie postavy, ktoré sme v Štepkových hrách považovali za rafinované.

Takmer som podľahla pokušeniu analyzovať každý z desiatich príbehov s pesničkami, z ktorých pozostáva Štepkova hra *Desatoro*. Zdá sa, že by to bola chyba. Mohlo by pri

tom uniknúť to podstatné, čo napokon jednotlivé príbehy sceluje, stmeluje. Inak povedané, sledovala by som desať príbehov a mohla by som prehliadnuť to, čo je nad nimi. A práve tam je zakódovaná pointa Štepkových príbehov – nutnosť pevného bodu, ktorý vráti človeka svetu a svet človeku. Pevný bod má silu spájať, nie rozdeľovať, ale aj slúžiť zo slobodného rozhodnutia iným a nezamestnávať sa iba sám sebou.

V ďalšej časti triptychu – *Sedem hlavných hriechov* zažívame, s Joyceom povedané, *ricorso*, štvrté obdobie návratu aj úvahy o zástoji Boha v našich životoch. Na Slovensku máme pomerne zúžený pohľad na modernu a modernitu. Napájame sa na ne skôr intuitívne, bez poznania kontextov. Zdá sa, že nám uniká aj ich podstata, v ktorej je zakódovaný i vzťah k Bohu. Moderný človek odmietal realitu, izoloval sa vo vlastnom vnútornom svete, lebo ten vonkajší považoval za nepriateľský. Pripomeňme si, že ak Jean-Françoise Lyotard hovorí o paranoji, ktorá zrodila modernitu, mal na mysli predovšetkým zle odhadnutý vzťah človeka k svetu. Je to o to pozoruhodnejšie, že autor tohto názoru patril k propagátorom postmodernity, ktorá modernu a všetko, čo s ňou súvisí programovo nepopiera, ale skôr násobila jej sily prelínaním viacerých modernistických prúdov v jednom diele. Lyotard prezieravo upozorňoval, že nekritický obdiv a vyznávanie modernity je v spojení s chorobným stavom.

Sústredme sa však na opúšťanie reálneho sveta a vytváranie si vlastného, vnútorného, povyšovanie človeka nad Boha a Jeho stvoriteľské dielo. Tento nadčlovek žil v planej ilúzii, že dáva tvárnosť všetkému a všetkým. Bola to pravda, ktorá platila možno za hradbami jeho tela, v jeho vnútornom svete. V konečnom dôsledku viedla k chaosu a zmätku, spochybňovaniu univerzálne platných hodnôt.

Štepkove hry sú vzácné tým, že sa vracajú k podstate ľudskej existencie, zmyslu bytia. Niežeby prehliadal chorobný stav človeka vyznávajúceho modernitu či jej znásobené pôsobenie v postmodernej dobe. Ale jeho pozornosť sa sústreďuje predovšetkým na sily, ktoré ho môžu prinavrátiť k vzťahom, realite. Pripomína jeho korene, nevyhnutnosť prekračovať iba vlastné chcenie, túžbu, vôľu. Aj táto Štepkova hra je o návrate súčasníka k hodnotám, prikázaniam, zákonom. Presnejšie, človek je s nimi konfrontovaný. Aj keď v úvode hry *Sedem hlavných hriechov* sa z pamäti spisovateľa vynárajú tí, ktorí vyznávali Božie prikázania, žili nimi, nasledujúce časti hry akoby pripomínali, ako si ich človek menil pre vlastný prospech. Na konci hriechov, prehreškov je bolesť, zraňovanie iných, dokonca siahnutie si na život.

Príbeh niekoľkých postáv akoby mal sedem fáz, sedem prístavení a v každom z nich bol dominantný jeden hriech. Môžeme ich sledovať aj v ich násobení, v prerastaní jedného hriechu v iný, vnímať ich ako spojené nádoby. Nechýbajú ani momenty, v ktorých postavy svoje hriechy pripisujú iným a nevedomujú si, že ony sú ich nositeľmi. Dokonca spájanie hriechu s niekým iným akoby stupňovalo dôležitosť človeka, jeho cenu danú tým, že by mu iní mali závidieť.

Ak aj konanie postáv, ich postoje, slová, názory vnímame ako naivné, Štepka je kúzelníkom v tom, že za nimi pre diváka objavuje hĺbku, zložitost' ľudského bytia, nutnosť oddeľovať podstatné od nepodstatného. Prebieha v nás zvláštna verzia konfrontácie, ktorú privoláva k životu spomienka na niekoho, kto je spomienky hoden. Alebo postačí replika a my vnímame naivné na pozadí hlbokého, pramenného. Priestor na konfrontácie vytvára predovšetkým všeobecné poznanie siedmich hlavných hriechov a konanie, myslenie postáv. Od kvality poznania je závislá kvalita konfrontácie.

Posledná časť triptychu *Stvorenie sveta* vari najzreteľnejšie približuje *ricorso*, obdobie návratu. Nielen s Joyceom, ale aj s Eliotom si ho pripomíname viacerými spôsobmi. Keď v Joyceových *Plačkách nad Finneganom* Livia Plurabella nachádza v mori svoju smrť, zároveň je jej koniec aj znovuzrodením. Premení sa na dažďový obláčik, ktorý vietor odveje späť k írskym kopcom, k prameňom rieky, ktorou už raz bola. Thomas Stearns Eliot v záverečnej skladbe *Štyroch kvartiet* napísal: „Čo nazývame začiatkom, je často koniec (a ukončiť, to znamená začať). Koniec je tam, kde začíname.“¹² Pripomína to kruhovú

cyklickú štruktúru z oblasti kompozície, pri ktorej v začiatku je vpísaný koniec a v konci začiatok. Ak by sme sa pokúsili o istú paralelu *Plačiek nad Finneganom* a *Štyroch kvar-tiet*, týchto dvoch diel anglickej moderny so Štepkovým *Stvorením sveta*, potom by zne-la asi nasledovne. „Moderný človek odmietol Boha a sám sa naňho povýšil. Ľudské stvo-riteľské dielo zradilo svojho stvoriteľa. Tak sa prestal vnímať ako stvoriteľ seba samého a vracia sa k skutočnému Stvoriteľovi, aby začal odznova. Tam, kde začína odznova, je koniec jeho ambícií byť stvoriteľom i stvoreným zároveň.“ Štepkove postavy zo *Stvorenia sveta* zažívajú etapu návratu k tomu, čo bolo na začiatku. Pevným bodom pre ne je Boh, ku ktorému sa vracajú. No nielen to. Usilujú sa Ho aj zviditeľniť samy pre seba, vnímať ho predovšetkým svojimi zmyslami. Akoby v inom variante opakovali hriech, chybu, kto-rej sa dopustili prví ľudia. Pripomeňme si to, čo býva pre vzťah človeka k Bohu príznač-né: že Boh stvoril človeka na svoj obraz a on sa ponáhal prispôbiť si Ho na ten svoj. Aj človek zo Štepkovho *Stvorenia sveta* je taký. Boh má podobu vedca. Štepkove posta-vy akoby hľadali jednu z jeho podôb, korešpondujúcu s múdrosťou, ale aj láskou k člo-veku. Rozmýšľam, ako by som si s týmto, aj autorským problémom poradila ja sama, le-bo pri divadelnom umení je syntetizovanie videného a počutého dôležité. Vychádzajme však z charakteru divadla, pre ktoré dramatik hru napísal. Ak je naivné dávať Bohu po-dobu podľa svojich predstáv, zároveň je v tom zakódovaná aj túžba vrátiť ho do svojho bytia, viesť s Ním dialóg, hľadať odpovede aj cesty k Nemu, priblížiť si Ho, stať sa sú-časťou jeho stvoriteľského diela. Štepka konkretizuje aj slová a skutky Boha, raj, ktorý pre človeka pripravil. Čím viac sa od neho človek vzdáľuje, tým viac podlieha zlu, lipne na malosti. Pribúda tých, ktorí sa z raja vyhnali sami, aby si budovali svoje babylonské veže. Biblické postavy, ale aj tie starozákonné, akoby znova ožívali v našich súčasníkoch, evokovali jeho vzostupy a pády. Svet prekvitá, pohlcuje ho potopa, znova sa rodí. Začína aj končí a končí, aby sa všetko začalo odznova. Ak sa Štepkov človek ocitá pred novým začiatkom, má už dostatok poznania na to, aby si doň dopredu opäť nevpísal koniec. Ak je začiatok spojený s nádejou, je to začiatok sľubný – na rozdiel od modernej i postmo-dernej doby, ktoré sa nádeje zriekli. Ak naďalej ako ponorná rieka pulzuje v celom Štep-kovom diele, v *Stvorení sveta* vystupuje na povrch, aby aj ona bola viditeľná i počuteľná zároveň. To už nie je len o divadle, ale aj o živote.

Z pripravovanej knihy *Pútnici a tuláci v umení 20. storočia. Štúdié, eseje o moderne a postmoderne*, ktorá vyjde vo vydavateľstve Tatran.

POZNÁMKY

- 1 Mike Gane & Monique Arnaudová / Sylvere Lotringer: *Rozhovory s Baudrillardem*. Preložil: Peter Mikeš. Praha: Votobia 1997, s. 147.
- 2 Tamtiež, s. 129.
- 3 Tamtiež, s. 85.
- 4 Tamtiež, s. 84.
- 5 Tamtiež, s. 48.
- 6 Jean-François Lyotard: *Hrobka intelektuála a iné články*. Preložil: Martin Kanovský. Bratislava: Archa 1997, s. 65.
- 7 Mike Gane & Monique Arnaudová / Sylvere Lotringer: *Rozhovory s Baudrillardem*. Preložil: Petr Mikeš. Praha: Votobia 1997, s. 74, 75.
- 8 Mike Gane & Monique Arnaudová / Sylvere Lotringer: *Rozhovory s Baudrillardem*. Preložil: Petr Mikeš. Praha: Votobia 1997, s. 48.
- 9 Carl Gustav Jung: *Duše moderného človeka*. Preložil: Karel Plocek. Brno: Atlantis 1994, s. 378.
- 10 Mike Gane & Monique Arnaudová / Sylvere Lotringer: *Rozhovory s Baudrillardem*. Preložil: Petr Mikeš. Praha: Votobia 1997, s. 145.
- 11 Tamtiež, s. 48.
- 12 In: Martin Hilský: *Modernisté*. Praha: Torst 1995, s. 141.



Peter Župník: Stabilita, 1985 - 1987

volným okom



Peter Župník. *Stabilita*, 1985 - 1987

O fotografii *Stabilita* Petra Župníka

I
Peter Župník (1961) svojmu obrazu *Stabilita* určil vročenie 1985 - 1987. Teda nie veľmi stabilné vročenie. Alebo budeme prvý rok považovať za vznik fotografie rozkročených nôh statného dalmatina a druhý rok za časové určenie (dotvárajúcej) domalby. V kontexte osemdesiatych rokov 20. storočia určite išlo o Župníkovu decentnú intervenciu do vlastného obrazového univerza. Veď umenie „80“ sa muselo poriadne ošávať, že sa ešte stále nevysomáril z najrôznejších reinterpretácií minulého desaťročia. Najväčšmi z reinterpretovania toho, čo zasiali a nazbierali deti kvetov a trávy v „60“ a potom prenačovali pri vitamínových bombách v „70“. Pravda, znervózňovali ich aj ďalšie zmeny vizuálnych trópov aktuálneho umenia. Zmeny skutočné i tie zdanlivé. Pri zmienke o jednej z nich, pri strategickej zmene nazvanej aproprácia - najmä u nás doma - teoretikom oči kučeraveli. Čo však iné, ak nie všetko si umenie zo svojej podstaty mohlo prisvojiť? Aj si všetko prisvojilo a nad rámec všetkého si Peter Župník prisvojil svoj vlastný obraz. Už spomenutou (dotvárajúcou) domalbou.

Vrátim sa ešte k tvrdeniu, že západným umením (ne)lomcovali zmeny vizuálnych trópov. Teda (ne)lomcovali obrazy v ich zástupnom, prenesenom význame. Ak umením vôbec niečo lomcovať chcelo, boli to evergreeny 20. storočia. Prvý: téma politickej korektnosti, ktorá asi celkom bez povšimnutia prešla okolo dvoch všetko určujúcich totalitných režimov. A druhý: rodová agenda s občas pôvabne sa zakoktávajúcimi úvahami, tvrdiacimi, že ženské telo je - pre istý druh neistých mužov - fetišom, ktorý označuje miesto nedostatku (!) Ach, kam len sa stratili časy bohaprázdných formalizmov.

II
Peter Župník štyri rozkročené nohy dalmatina dotvoril bielobou. V štyroch bodoch dotyku predných a zadných labiek so zemou spustil štyri zvláštne stopy, aké zanecháva, napríklad, záblesk práve odpálenej rakety. Ten dojem umocňujú štyri stĺpy končatín, pretože v Župníkovom výreze už zvyšok fešného psa chýba, zato pribudli štyri bielobou namalované „zážihy“. Peter Župník si už podobnú „raketovú“ asociáciu vyskúšal na obraze *Štart* (1984 - 1986). Na fotografii málo pôvabného zátišia z akéhosi bufetového kúta s dvojplatičkou zakrytú veľkým hrncom na varenie párkov a ešte často používaným zariadením na hot dogy, previedol svoju domalbu podobným rukopisným gestom ako na *Stabilite*. Pod hrozivo sa tváriace kovové hroty na prípravu párkov v rožku namaľoval biele stopy „zážihov“ a obraz pomenoval *Štart*.

To, čo som hneď v úvode pomenoval Župníkovou decentnou intervenciou do vlastného obrazového univerza, nie je výsledkom ironického odstupu a nie je ani poetickým zhodno-



Peter Župník: Psí deň, 1985 - 1988

tením niečoho obyčajného, niečoho „prozaického“. Hoci každý z tých obrazov určite je (aj) príbehom. Vari najveselším príbehom je obraz *Psí deň* (1985 – 1988), na ktorom sa z výrezu chrbáta dalmatína – chrbáta toho dalmatína, čo chýba na obraze *Stabilita* – teraz stal dominantný tvar v spodnej časti obrazu a z nej sa po oblohe doširoka rozleteli čierne škvrny, navlas podobné tým prilahnutým na krátkej bielej srsti psa. Psie dni, psie kúsky.

Peter Župník školením aj umeleckou orientáciou je zaraditeľný do pomerne početnej skupiny absolventov ateliéru fotografie na pražskej FAMU (1986). Predtým zmaturoval na Strednej umeleckej škole v Košiciach (1980), potom sa s príležitosťami predstavil jeho obrazy roztrhlo vrece. V Československu, potom v Čechách a na Slovensku, kade-ta-de po svete, opakovane vo Francúzsku a ešte opakovanejšie v Paríži.

Z doteraz napísaného o Petrovi Župníkovi vyplýva, že často vystavuje svoje decentné intervencie do vlastného obrazového univerza, teda, že vystavuje (aj) príbehy. Tak (akosi) všeobecne. Konkrétnejšie však treba zdôrazniť, že to nie sú obrazy ľahko zahrnutelné do košičara pozoruhodnej slovenskej inscenovanej fotografie, hoci práve tam bývajú tak ľahko zaradované. Nie však preto, lebo Peter Župník vôbec nepatrí medzi chýrnych inscenátorov inscenovanej fotografie, ako, povedzme, Miro Švolík (Romboid, č. 3/2008). A Župník určite nie je ani „vykreslovateľom“ vizuálnych príbehov, o akých bola reč medzi fotografiami o dekádu mladšieho Martina Kollára (Romboid, č. 4/2009).

Aká teda je akosť obrazov Petra Župníka?

Predstavme si predstavu. Teda niečo niekde predstavané pred niečim niekam postaveným. Zvyčajnou technickou pomôckou pri predstavení si rôznych predstáv býva predstava javiska. „Špeciálneho“ javiska „špeciálne“ viditeľného za spustenými viečkami. Je to však monumentálne javisko premýšľaných emócií, obrazov premývaných snov i oslobodených slov. Pravda, na konci predchádzajúcej vety zmienené oslobodené slová by som s menšou dávkou irónie mohol preložiť aj ako suverénne tvrdenie mnohých obrázkov nejedného (umeleckého) fotografa: Veď vám hovorím, že vám nemám čo povedať!

A teraz si predstavme premýšľavé emócie. Aj za predpokladu, že vynecháme karamboly rozumu so srdcom, zostane neúrekom sem-tam sa ponevierajúcich metafor, pridá by som aj borgesovské sny, ktoré majú mať štýl. Bude to stačiť na prvé zhrnutie? Pokúsím sa. Ak platí, že Župník realitu berie za slovo, a ozaj ju tak – doslova – berie, potom mu treba priznať, že doslovnú realitu transformuje. Čo však a najmä ako premieňa?

Peter Župník umelecky dozrel v Prahe osemdesiatych rokov 20. storočia. Oba údaje – priestorový (Praha) aj časový („80“) – sú dôležité kvôli uvedomeniu si sily spodného prúdu českého imaginatívneho umenia v širokých súvislostiach. Od inšpirácií umením dekadencie a romantického symbolizmu z konca 19. storočia, artificializmu a českého surrealizmu až po predĺženie tejto umeleckej tradície v povojnových zoskupeniach surrealistov až k Šmidrom a skupine UDS v šesťdesiatych rokoch. Ich príslušníci manifestčne vystúpili, napríklad, na tematickej výstave *Symbody obludnosti* alebo na non-konformných výstavách estetiky divnosti členov skupiny Šmidrů. Pri zmienke o aktivitách tejto línie českého umenia sa zvyknú spomínať najrôznejšie „techniky“ princípu hry. Lenže vo vzťahu k realite zrejme významnejšie by bolo venovať sa najrôznejším úskokom, ktoré „nepatrične“ vyprovokovali fantazijnú obrazotvornosť. Nie náhodou k rešpektovaným umeleckým legendám patrili dvaja básnici s rozsiahlym výtvarným dielom: Jiří Kolář a Ladislav Novák. Navyiac ak obaja ozaj bohato zúročili svoju umeleckú dvojdomosť vydaním inšpirujúcich „vzorkovníkov“. Kolář už roku 1965 napísal *Návod k upotrebení* a Novák v samizdate vydal roku 1988 *Receptář*.

Určite nepreháňam, keď uvediem, že Peter Župník v tvorivej atmosfére Prahy „80“ sa osudovo spoznával s predpokladmi vytvárania svojich výtvorov, že práve vtedy a tam tak dobre prečítal poetické zámery prozaicky prežívaných chvíľ. A ešte, že pri jeho tvorivých úskokoch najväčšiu váhu bude niesť detail predurčený ukrytý a zároveň odkrytý – poetický výtvarný zámer. Jeho zámer však už pred rokmi tak krásne pomenoval Jiří Kolář básňami ticha.



Peter Župnik: Mačka, ktorá chcela byť tygrom, 1985- 1990

III

Zároveň s prisvojovaním si vlastných obrazov (dotvárajúcou) domal'bou Peter Župník sem-tam zacielil svoje premýšľavé emócie na *Dvojice*. Patria k dobrým argumentom už napísaného tvrdenia, že Župník realitu berie doslova za slovo a doslovnú realitu transformuje. O najrôznejšom „premieňaní“ bude reč až do konca tejto krátkej úvahy, ale teraz sme pri tom, ako Župník transformuje realitu. Trpezlivo. Zvolí si skvelé miesto, z ktorého nahlád, napríklad, na nezvyčajne široké parkové cesty nečakane vyjavil obraz minimalistickej proveniencie. Pohľad tak veľmi lahodiaci tradícii descartovských náhľadov na estetiku pravítka a kružítko. Niekde uprostred záhradnej kompozície obraz pretínajú dva napnuté drôty elektrického vedenia. Keď si teda Peter Župník našiel ono skvelé miesto, vyčkal tam na prudký lejak a tú – stále príkladne geometricky usporiadanú – hotovú spúšť odfotografoval. Potom počkal až lejak ustal, cesta sa ako-tak vysušila, ďalej si počkal aj na dve náhliace sa ženy v čiernom a s kyticami pod už suchými drôtmí elektrického vedenia. Na záver tú *Dvojicu* fotografií pomenoval *Smútok za dažďom*. Urobil tak niekedy medzi rokmi 1982 – 1990 a – vedomky či nevedomky – vzdal hold Evidentným básňam Jiřího Koláře. Ten svoje koláže pred kolážami publikoval ako súkromné tlačie – ale aj v dobre stráženom „okienku do sveta“, čiže v prestižnej *Artii* – okolo roku 1965. Kvôli názornosti príkladu popíšem jednu z Kolářových „dubliet“. Kolář nad seba umiestnil fotografiu uskladneného nábytku obľúbeného byrokratmi od čias c. k. monarchie až po včasné päťdesiate roky pod vládou ľudovodemokratického socializmu. (Vystriedala ho ešte väčšia oblúba kancelárskeho nábytku bruselského štýlu blahej pamäti.) Potom pod ono zátišie s roletovými skriňami a stolami so sklopenými doskami Jiří Kolář nalepil reprodukciu dramatického výjavu Potopy od niektorého zo zdatných caravaggistov 17. storočia. Napokon svoju „konfrontáž“ nazval: A dnes administratíva, potopa našich dní.

Neviem kedy si Peter Župník pre seba objavil Paríž a už vôbec neviem, kedy si Paríž pre seba objavil Petra Župníka, ale viem prečo sa udialo jedno aj druhé. Župníkovi učarovalo mesto prekvapujúceho dialógu tvarov. Najzákladnejších i najprísnejších tvarov. Odtiaľ boli na krok či šok ďalšie príbehy tvarov. Jeden z nich nazval *Rozprávka* (1991 – 1992) keď odfotografoval v prečudesnej perspektíve bieleho dreveného koníka z kolotoča ako riekou preskakuje a na bohaté cimburie pravej veže kostola Sacré-Coer doskakuje. Alebo porozprával príbeh z katakomb. Na zábere z veľkého nahládu vidíme rozprávkovú scenériu, ktorú z tmy vykrojilo svetlo reflektoru. Na tmavé steny kamenného masívu však Župník pointilisticky, teda bodku k bodke, domal'oval stručné biele stopy a celé to neskutočné hmýrenie pomenoval *Sneží v katakombách* (1990 – 1992). Lenže sa nenazdávam, že v meste nad Seinou, tak sa tomu mestu kurizuje, Župníka voľajako nadmieru zaskočili tvarové vzorce pre metafory, prípadne, že práve tu prepadol – Jakobson by povedal – metonymickej tendencii metafor. On spomenutým najrozmanitejším úskokom dobre rozumel, tykal si s nimi, bolo na ňom, ako sa vyrovná aj s druhou stranou rovnice, ako si ho objaví zhýčkané mesto. (Určite som napísal priemernú metaforu, ale aj dobrý návod na nezvyčajnú príležitosť.)

V Paríži sa dostali k slovu všetky otázky, ktoré si od konca 19. storočia položilo moderné umenie. Preto aj jedna z pôvabných odpovedí Petra Župníka práve tu mohla zapadnúť na svoje pravé miesto. Totiž, keď takzvané klasický obrazový priestor už pomaly nevládal klásť odpor atakom voči tradičnej úbežníkovej perspektíve, a ešte kým nadobro nerezignoval, po každom novom útoku skonštruoval z ostatných záchvevov logiky otázku: čo je vpredu a čo je vzadu? Prvá etapa takýchto a podobných otázok trvala do roku 1912. Legenda sa dušuje, že vtedy – kde inde ako v Paríži – na Braqueov obraz s jednou plochou zasunutou za druhú plochu ešte zlomyseľnejším nápadom zareagoval Picasso. Ako zareagoval? On tú jednu plochu – mohla to byť titulná stránka z obľúbeného denníka LE JOURNAL, ale bola to tapeta na voskovanom plátne s výpletovým vzorom – najskôr roztrihol a potom jeden kus zasunul a druhý kus naopak – predsunul. Od tej



Peter Župník: Husi strácajú len perie, 1981 - 1989

chvíle sa už celý zvyšok storočia mohol len dohadovať, či v inkriminovanom roku 1912 ako prvá kubistická koláž vznikla tá Georgesova Braqueova, či tá Pablova Picassova. Vraj toho druhého, ale veď viete, nevieme.

Kam sa nám stratil Peter Župník a jeho odpoveď? Nestratil sa. Svoju odpoveď si do Paríža prieniesol z ktorej si horskej lúky, na ktorej ho zaujala majestátna vertikála stromiska. A ešte ho zaujali poza chrbát stromiska zbiehajúce sa dažďové mraky. Keď sa z toho záberu stal pozitív, Župník mohol vidieť, že prastarý problém so zasunutím jednej plochy za druhú stále trvá. Ale aj ten Picasso by mohol trvať, preto trochu sivastej farby predĺžil strapaté tvary jedného z oblakov aj na strapatých listoch stromiska. Potom obraz nazval príhodným menom *Jemný dotyk* (1988 – 1990). Paríž mohol byť spokojný, odpovediam na relevantné otázky moderného umenia ozaj niet konca kraja.

IV

Vraj Peter Župník namietal, keď jeho obrazy ustavične zahrňovali medzi inscenované fotografie. Tým protestom možno dobre rozumieť, pretože Župníkov obraz pochádza zo Župníkovho videnia vecí a dejov a ešte aj z toho, čo na nich (následne) vyvidel. Riskantne sa tomu hovorí: vnútorným zrakom vyvidel. Župník niekedy onomu zmerčenému – čím iným, ak nie vnútorným zrakom zmerčenému – napomohol, napríklad, štyrmi zážihmi bielobou, aby potvrdil a zároveň aj spochybnil *Stabilitu*. Niekedy však „len“ názvom v podobe metafory osadenej do príbehu ako modrý kamienok do strieborného kolieska. Určite dobrým príkladom takej nežnej metafory je Župníkov sucho popisný názov fotografie *Oblúky* (1989 – 1991).

Sme v Paríži a poriadne (ne)vidíme Víťazný oblúk, lebo ho z väčšej časti prekryl kmeň stromu zmúdreň hrčami rokov. Ale ani ten nevidíme poriadne, lebo práve ho do polovice prekryl oblúk dievčenských vlasov. A Peter Župník? Najskôr videl oblúk a potom vyvidel *Oblúky*. Príčinu a cieľ. Čo je cieľ a kde spočíva?

O to lepšie, lepšie o práve napísané, rozumiem Župníkovu námietku voči zaraďovaniu jeho obrazov medzi inscenované fotografie. Vlastne aj keď sa pozerám na jeho dotváranie obrazov domaľbou – už len v porovnaní s neraz agresívnymi premlbovými intervenciami Rudolfa Filu – zrejme pre Župníkovu posolstvo dobre bolo zvolené označenie: decentná intervencia. Do príbehu jeho obrazu s ambíciou byť príbehom. V metonymickej tendencii sa potom metafora ľahšie prediera hlasmi hlučnej odvahy, melancholického zúskostnenia, všetkými hlasmi. Verím však, že ani jeden z tých hlasov nebol povrchné generatívny, teda nechcel iba prebúdať voľajakú retiazku vtípných nápadov.

V

Zmysel nezmyslu alebo *Oklamaná ryba* (1982 – 1988). Tá fotografia vie porozprávať príbeh o chytenej rybe, čiže o rybárovom úlovku. Ide o príbeh úlovku požehnanej veľkosti ryby druhu pstruhovitého, ktorá uviazla v rozbitom okne. Popísaná situácia určite patrí medzi zvláštne, v zvlášť nevhodnom prostredí uzavretého dvora pražských činžových domov niekde v Holešoviciach alebo na Kráľovských vinohradoch. *Oklamaná ryba* je kapitálny úlovok a je to aj úctyhodný zážitok z čias agónie husákovskej normalizácie reálneho socializmu. Pravda, mohli by sme mu aplaudovať aj ako gagu, čiže zasmiať sa na dvojakej tvári vecí – a rýb. Ten obraz by mohol svojmu okoliu s vážnou tvárou tlmočiť úprimne myslený odkaz: Neberte sa vážne, dámy a páni; prípadne ich osloviť niečím takým, ako sa vtedy dámy a páni oslovovali.

Predstavme si scenár gagu, ktorý by smeroval k podobnej deštrukcii obrazu akou je *Oklamaná ryba*. Ryba raketovo praštená do okna, ktorá však oknom nepreletela, ale v okne uviazla. Aj taký zmysel môže mať nezmysel. Zmysel situácie kedy zažívame blahodenie uvoľňujúceho smiechu zároveň s hlbokým znepokojením. Deštruktívnej energii príbehu niekým po niekom raketovo hodenou rybou nechýba rozmer hrubého žartu. Lenže Župníkov artefakt predpokladá najmä znepokojujúce zamyslenie sa a rafinovanú in-



Peter Župník: Z cyklu Volume

terpretáciu sémantickej roviny absurdného obrazu. Obrazu kafkovskej situácie, v ktorej neplatia dobre strážené zóny sémantickej hluchoty ani slepoty. Vážení, berte sa vážne.

V tom scenári by ryba klamala a oklamala pošmúrny sivý svet uzavretých dvorov sídelného mesta nejestvujúcimi farbami. Však aj rybu by oklamali, pretože by jej nespĺnili tri, ale len jedno pranie: že bude lietať.

VI

Pre fotografiu je realitou to, čo bolo – teda stálo, sedelo, ležalo – pred objektívom. Župníková domaľba však do obrazovej skutočnosti vpúšťa, napríklad, sen. Teda nie len to, čo tu už bolo, ale aj to, čo by tu mohlo byť. Nevie, či „bolo“ sa prie o nadvládu s „mohlo byť“, ale snový ráz niektorých Župníkových obrazov si aj tak otázky o voľajakej bezprostrednej skutočnosti klásť nebude. Prečo? Lebo nemá prečo.

Peter Župník má cit pre obraz, na ktorom sa veci a deje vedia usporiadať podľa dávneho zámeru. Teda oznamujú, že už tu boli pred Župníkovou „rekonštrukciou“. A odtiaľ budú už navždy spolu. Boli pocitom a zostanú tu ako obraz pokrstený menom *Pocit* (1990 – 1992).

Ide o pocit zo sôch rozmlátených – časom?, vandalom?, zverom v (ne)človeku? – kdesi v ozaj zastarčenom kúte záhrady kamenára fabrikujúceho náhrobníky, ktoré musia zodpovedať klientovej predstave o dôstojnom smútku i technickým parametrom uvedeným v ponukovom katalógu Pohrebneho ústavu. Symbol je symbol, ale spúšťa a trosky, ktoré tam Župník našiel boli skutočne úbohé. Z dvoch alegorických figúr podľa jednej mustry niekto surovo odfaklil vrchnú časť a na mieste zostal len dievčensky rozpačitý postoj a zvlnené sukničky z dobre spracovateľného pieskovca. A ešte dvakrát tá istá dlaň ľavej ruky bezbranne zasunutá do droliaceho sa okrasného venčeka. Nad nimi však ničovateľ nič. Pravda, „nič“ len do času, keď si Peter Župník na svojej snímke vzal so sebou dve identické alegorické „polfigúry“ a v ateliéri ich riedkou bielobou dotvoril do celofigurálnej podoby. Zvláštnej podoby akýchsi presvitajúcich fantómov snivo vystupujúcich z kamennej podstaty.

Symbol je symbol.

VII

Už v prvej kapitole som – nazdávam sa – našiel vhodné označenie metódy vytvárania fotografických obrazov Petra Župníka. Nazval som ju – metódu – decentnou intervenciou do obrazového univerza vlastných obrazov. Potom som na zvolených príkladoch písal o tom, ako si mohol počínať, keď decentnou domaľbou vlastný obraz dotváral.

Slovenské výtvarné umenie osemdesiatych rokov minulého storočia ešte nejaký čas bude chcenou témou o závratnom finále dopreľuhávania sa k pravde, aby som citoval obľúbený výrok z „80“. Nič závratné okrem onoho dopreľuhávania na tej dekáde nebolo. Práve preto ma vždy veľmi poteší pohľad na sústredený súbor diel, čo osemdesiatym rokom dosvedčí kvalitu umenia a nie len kvantum pokresleného papiera, pomaľovaného plátna a obhrublého tešania do drevených klátov kvôli tomu, že vtipnejší (naisto) vyhráva.

Obrazy Petra Župníka ma veľmi potešili.

Dobre, priznám sa aj k tomu, že najsentimentálnejšiu chvíľu som prežil nad nepomenovanou dvojstranou v Župníkovej monografii, ktorú Václav Macek pripravil do tlače už na začiatku deväťdesiatych rokov (Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1993). Zneostrený záber podupanej a pováľanej lúky, ktorá sa zmenila na nepravdepodobné strnisko, Peter Župník dotvoril zmäťou tenkých bielych čiar, pravda, na nerozoznanie od zmäti tých nafotografovaných. Hlboko pod tou mätenicou pavučinových čiar som videl zvířenú kaligrafiu Marka Tobeya, ktorý svojimi obrazmi „bieleho písania“ nepochybne predstavoval jeden z vrcholných prejavov amerického abstraktného expresionizmu.

Symbol je symbol.

Juraj Mojžiš

DEREK SHERINIAN: MOLECULAR HEINOSITY
InsideOut Music 2009

Derek Sherinian je americký hudobník s arménskymi koreňmi, ktorý povymetal viac štáci ako priemerný cirkus. Po štúdiu na slávnej Berklee College of Music v Bostone hrával napríklad s bubeníckym veteránom Buddym Milesom, niekdajším spoluhráčom Jimiho Hendrixa z Band Of Gypsys, potom nastúpil k otcovi shock rocku Aliceovi Cooperovi, kde si vyslúžil prezývku „klávesový Caligula“. Neskôr hrával skrytý za oponou na koncertoch skupiny Kiss a z utajenia vyšiel ako právoplatný člen hviezd progresívneho rocku Dream Theater. Po pár rokoch však toto lukratívne pôsobisko opustil, venuje sa sólovej dráhe a zároveň je členom príležitostných projektov a tzv. superskupín, napríklad Playtypus, Jughead alebo Planet X.

Na svoje sólové albumy Derek Sherinian tradične pozýva špičkových inštrumentalistov z rôznych žánrov, zahrli si na nich napríklad gitaristi Al Di Meola, Steve Lukather (Toto), Allan Holdsworth, Yngwie Malmsteen a Slash (Guns N' Roses, Velvet Revolver) alebo huslista Jerry Goodman (Mahavishnu Orchestra). Silné obsadenie má aj Sherinianov šiesty sólový album *Molecular Heinosity*. Základnú zostavu popri Sherinianovi tvoria všestranný bubeník Brian Tichy, priekopník bezpražcovej basgitary v rocku Tony Franklin a gitarový drevorubač Zakk Wylde, ktorý sa preslávil po boku Ozzyho Osbournu.

Album *Molecular Heinosity* asi aj vďaka tomu znie pestro a pohybuje sa na hranici rocku, jazzu a metalu. Názov (Molekulárna nechutnosť) aj obal vyvolávajú predstavu akéhosi desivého paralelného mikrovesmíru. Album napodiv nepôsobí desivo či depresívne, hoci v porovnaní s väčšinou podobne orientovaných nahrávok je tvrdší – v tomto zmysle splnil funkciu „užitočného idiota“ Zakk Wylde, ktorý priniesol aj niekoľko jednoduchších riffov a uzemnil tak občas príliš éterický a prezdobený žáner inštrumentálneho rocku.

Zvuk a úloha gitary je kapitolou samou osebe – na sólových nahrávkach klávesistov sú gitary väčšinou zatlačené do úzadia (ak sú vôbec do aranžmánov veľkodušne pripustené) a všetkému dominujú klávesistické orgie. Tu je gitare ponechaný dôstojný priestor – a dokonca aj Derek Sherinian hrá na klávesy dravým, akoby gitaristickým spôsobom. Nečudo, že ako svoje vzory popri klávesistoch/klaviristoch ako Elton John alebo Jan Hammer uvádza aj gitaristov Allana Holdswortha, Jeffa Becka a Eddieho Van Halena.

Molecular Heinosity je inštrumentálna nahrávka s jedinou výnimkou, záverečnou skladbou *So Far Gone*, kde spieva Zakk Wylde. Jeho spev, príliš napodobňujúci Scotta Weilanda (Stone Temple Pilots, Velvet Revolver) či nebohého Layna Staleyho (Alice In Chains), je však rozpačitou a úplne zbytočnou bodkou za inak zaujímavým albumom. Albumom, ktorého počúvanie pripomína pohľad do mikroskopu.

Sam Shepard: Motelové kroniky
Z angličtiny preložil Luboš Snížek. Maťa, Praha 2009

Renesančný kovboj. Gary Cooper v denime. Legendárny kovboj amerického divadla...

To sú len niektoré z prívlastkov, ktoré si vyslúžil dramatik, režisér, scenárista, herec a hudobník Sam Shepard. Vďaka charizme a ošľahanému výzoru je v povedomí najširšej verejnos-

ti zapísaný predovšetkým ako herec. V roku 1983 bol nominovaný na Oscara za vedľajšiu úlohu letca Chucka Yeagera vo filme *Posádka*, v jeho filmografii je množstvo ďalších postáv v slávnych či kultových filmoch (*Prípad Pelikán*, *Homo faber*, *Očistec*, *Čierny jastrab zostrelený*, *Prísaha*, *Nechod' klopať na dvere...*).

Sam Shepard však sám seba považuje v prvom rade za dramatika a jeho herecký úspech v ňom vyvolával obavy: „Mal som pocit, že moja povest' dramatika pôjde do hája, ak sa odrazu stanem Robertom Redfordom. Nechcel som byť filmovou hviezdou. Nechcel som, aby sa zo mňa stala ikona. Bol som z toho na nervy.“

Pritom Shepada na úlohy kovbojov a letcov predurčoval už pôvod a detstvo – narodil sa v rodine vojnového pilota, značnú časť detstva prežil na farme v Kalifornii. Ako dvadsaťročný odchádza s divadelnou spoločnosťou do New Yorku, pretíka sa ako umývač riadu a stáva sa súčasťou experimentálnej Off-off Broadway scény. Významná je jeho spolupráca s divadlom Magic Theatre v San Franciscu, kde mala premiéru hra *Pochované dieťa* (1978), za ktorú získal Pulitzerovu cenu. V podobnom duchu „amerických rodinných tragédií“ pokračujú aj jeho ďalšie známe hry *Prekliatie hladujúcej triedy* (1978), *Pravý Západ* (1980) alebo *Mámenie mysle* (1985).

Shepard vychádza z romantickej mytológie amerického Západu, tá však naráža na realitu každodenného života. K stretu dochádza aj na formálnej rovine, kde sa zdanie realizmu mieša s útržkovitosťou a sureálnymi prvkami. Útržkovitý charakter má aj Shepardova kniha *Motelové kroniky*, ktorá prvýkrát vyšla v roku 1982. Ide o akúsi koláž spomienok na detstvo a mladosť, minipoviedok, pozorovaní, zápiskov, básní... *Motelové kroniky* sa dokonca stali inšpiráciou pre scenár kultového filmu *Paríž, Texas* režiséra Wima Wendersa z roku 1984. Dá sa však hovoriť naozaj len o voľnej inšpirácii – *Motelové kroniky* neobsahujú ucelený príbeh, film skôr pokračuje v ich atmosfére a obraznosti.

Hoci sa Shepard k svojej hereckej kariére stavia s odstupom, napokon sa jej dotkne aj v tejto knižke – i keď našťastie nejde o veselé historky z nakrúcania: „Dvë stë statistù se tu bezcìlnë potulovalo a čekalo, kdo jim dá najít. Rozhlížel se po svém karavanu a objevil jej zaparkovaný u pastviny. Už tam na něj čekal kostým. Šaty vypadali stejně jako ty, které měl na sobě, jako vypuštěná verze jeho samého. Vyměnil svoje šaty za kostým a cítil se stejně. Úplně stejně. Možná o něco škrobeněji. Možná také o něco čistší. Napadlo ho, jestli se u něj nepředpokládá, že bude hrát sám sebe. Jestli si ho nenajali právě proto.“

CAROL MASONOVÁ: TAJNOSTI V DANÝCH ŽEN

Z angličtiny preložila Jana Blažková. Rybka Publishers, Praha 2008

Označenie ženský román nepôsobí mimoriadne lákavo. Tento žáner však skrýva zaujímavé variácie. Jedným z jeho prelomových období bola druhá polovica deväťdesiatych a začiatok desiatych rokov, keď sa knižnými a filmovými fenoménmi stali *Sex v meste* a *Denník Bridget Jonesovej*. Rozvinul sa tak nový subžáner ženskej literatúry – tzv. chick lit („babské čítko“), ktoré odráža súčasné spoločenské trendy a vo svojich najlepších podobách sa stáva briskným komentárom doby a mravov, akousi modernou verziou románov Jane Austenovej. Hrdinkami sú slobodné, samostatné, úspešné ženy okolo tridsiatky, ktoré však v ľúbostnom a/alebo sexuálnom živote prežívajú tragikomické neúspechy a hovoria o nich otvorene a sebaironicky.

Románový debut britskej spisovateľky Carol Masonovej *Tajnosti vydatých žien* je akousi ďalšou variáciou v rámci „chick lit“. Ako napovedá názov, hrdinkami knihy už nie sú slobodné dievčatá, ktoré si popri hedonistickom životnom štýle akoby mimochodom hľadajú stáleho partnera, ale vydaté mladé ženy, ktoré stihli dospieť k poznaniu, že ani v manželstve nie je všetko ružové ako obálka dievčenského románu. Ružová nie je ani kniha *Tajnosti vydatých žien*, takže si ju bez ujmy môže prečítať aj muž.

TELO SLOV, ALEBO ČÍNSKO-ANGLICKÁ ŽENA

XIAOLU GUO - VRECKOVÝ SLOVNÍK PRE ZAĽÚBENÝCH

Preložila Jana Juráňová.

Slovart, Bratislava 2008

Elementárny učebnicový názor je, že žijeme vlastne v dvoch rovinách existencie. Jedna je kultúrna, na ktorej prebieha aj táto komunikácia a druhou je telesnosť, alebo ak chceme, osobná biologická existencia. Žijeme v našich telách. Pohybujeme sa, jeme, spíme, milujeme, myslíme... Spôsob ako odovzdať správu o podstate, lebo zmysle vlastnej telesnosti, je jazyk, kultúrny kód, čo sa pokúša zachytiť všetko to, čím sme.

Známy kanadský psychológ Steven Pinker publikuje zo svojich výskumov fenoménu jazyka prevratné práce, posúvajúce aj tieto zažité hranice. Na základe svojich poznatkov sa pokúša rozmýšľať o jazyku, ale aj o ľudskej prirodzenosti, celkom novým spôsobom. V časopise *Antrophos 1/2004* si môžeme prečítať jeho základnú premisu - „Je omyl myslieť si, že hlad, smäd a sexuálny pud sú biologické a že usudzovanie a rozhodovanie je niečo iné, niečo nebiologické. Je to len iný druh biológie.“ Ako pripustíme Pinkerov uhol pohľadu, mnohé sa mení. Sme potom podstatne viac komplexom telesnosti a kultúry, než sa nám doteraz mohlo zdať. Kultúra je súčasťou tela. Jazyk je súčasťou tela.

Milý čitateľ, milá čitateľka, píšem ti, odovzdávam ti informáciu prostredníctvom slovenského jazyka. Ukladám v tejto chvíli vedľa seba písmená, robím medzery, píšem interpunkčné znamienka vo viere, že pochopíš moje myšlienky a budeš zdieľať moje poznatky a pocity. Alebo ťa aspoň zaujmú... Tento osobný tón, ako úvod do recenzného formátu, má pôvod v subtilnej intimite textu čínskej

autorky Xiaolo Guovej *Vreckový slovník pre zaľúbených*. Kniha o univerzálnom probléme jazyka ako kultúrneho kódu a spôsobu vnikať do odlišnej kultúry, uprostred globalizujúcej sa planéty. Román rozpráva o tomto všetkom na pôdoryse, do istej miery možno, banálnej story dvoch cudzincov. Jazyk sa premiešavava s telesnosťou a spolu so štruktúrou textu knihy ju utvára.

Prvý zápis čerstvej študentky anglického jazyka sa nachádza na strane 11. „Dvanásť hodín pekinského času. Päť hodín popoludní londýnskeho času. Ale ja som v žiadny časový pásme. Ja v lietadlove.“ Holé vety v nevyhovujúcom gramatickom tvare. Nemožnosť vyjadriť sa, uchopiť, artikulovať... Svetový jazyk, angličtina ako sústava písmen, hlások a slov, ohýbajúcich sa podľa daných pravidiel. Jazyk, ktorý ak pochopíme, otvára možnosť dohovoriť sa s celkom cudzími ľuďmi. Napriek tomu jazyk však v románe *Vreckový slovník pre zaľúbených* stále zostáva len jednou linkou dorozumenia a navyše nie je absolútnou istotou úspechu komunikácie. Mnohé zostáva nevy povedané a nepochopené. Ako v tejto súvislosti povedala v rozhovore pre Slovenský rozhlas prekladateľka knihy Jana Juráňová - *Príbeh protagonistky je pre slovenský kontext veľmi ľahko prenosný. Sú tu mnohé paralely s postkomunistickými pocitmi Slovákov a Sloveniek v krajinách tzv. vyspelých demokracií. Ostých, nemožnosť skutočne zblížiť sa, pocit menejcennosti, neprenosnosť skúseností so sociálnym inžinieringom. Zostávate cudzincom, cudzinkou*

a to často aj napriek loajalite a zdvorilosti domácich...

Štruktúra textu *Vreckový slovník pre zalúbených* je, v zásade, veľmi jednoduchá. Jednoduchý nápad ako filozofický kľúč. Denníkové zápisky, ktoré sú zároveň súkromným slovníkom. Postupne sa zápisky rozvíjajú ako organizmus, ktorý dostal živiny, vodu a svetlo. Prúdia nové a nové slová, spolu s ďalšími a ďalšími zážitkami. Vety silnejú, dostávajú výraz a význam. Gramatické chyby sa strácajú, aj keď nie celkom. Stále ide o konfrontáciu čínštiny s novou rečou, obrazu čínskeho sveta s realiami súčasnej Veľkej Británie a Európy. Spolu s jazykom sa rozvíja aj príbeh lásky, sexu a vášne. Stretnutia cudzinky a cudzinca. Nezostáva však len pri prieniku dvoch tiel a dvoch osobných kultúr. Zároveň nemilosrdne a chirurgicky presne identifikuje aj vzťah jedinca a spoločnosti, individua a celku.

Príbeh má aj svoje spodné prúdy, čo akoby pretekali textom. Autorka popisuje emócie, ktoré zrejme párový život v jednotlivých etapách vzťahu zákonite prináša. Snaha o nadvládu v dvojici, vymedzovanie si vlastného priestoru, zúfalý pokus o trvalú harmóniu. V osobitosti vzťahu dvoch rozdielnych ľudí, v prípade spojenia Číňanky a Angličana, nachádzame univerzálne polohy súkromných problémov väčšiny z nás...

Vreckový slovník pre zalúbených je, nepochybne, aj rodovým dielom. Autorka svet nekonztruuje vo svojich textoch bez gendrového uhla pohľadu, naopak je neustále súčasťou vníkania do súvislostí. A to rovnako súvislostí osobných, ako spoločensko – politických. Jej dvaja protagonisti, ona a on, sú mužom a ženou, a to práve spochybňovaním normovaného pohľadu na rodovosť z jednej aj druhej kultúry. Xiaolu Guová rozhýbavava zažité, aj literárne zažité, klišé. Otvára otázky typu: Čo je za fasádou pojmu muž a pojmu žena? Aké sexuálne, ale aj ekonomické spektrum

možností sa za týmito axiomami vlastne skrýva? Nakoľko môžeme byť slobodné nepohlavné bytosti a nakoľko je sex (v zmysle rod) a sexualita pre nás osudovou? To všetko v prostých záznamoch bežného života Číňanky v Anglicku pozornejší čitateľ a čitateľka jasne odčítavajú. Otázky, za ktorými nenasledujú odpovede, len ďalšie desiatky zneisteni...

V súkromnom čínsko-anglickom slovníku sa protagonistka vnára vďaka pribúdajúcej slovnej zásobe do literatúry písanej týmto jazykom. Spoznáva neznámych ľudí, prekvapivé myšlienky a pohnuté osudy ľudí, čo dnes považujeme za súčasť západnej svetovej literatúry. Každým slovom sa mení a z typicky čínskeho dievčaťa sa stáva niekým iným. Určite nie Angličankou, už nie len Číňankou, ale originálnou bytosťou aktívne vnímajúcu svoju jedinečnosť na pomedzí kultúr. Bez toho, aby jednu z nich považovala za lepšiu, či horšiu ...

Prekladateľka Jana Juráňová stála pred ťažkou úlohou pretlmočiť špecifiká akoby začiatočnickej angličtiny, slovných hier a neustále prítomného čínskeho podtónu jazyka, ktorým kniha bola napísaná. V slovenčine *Vreckový slovník pre zalúbených* znie veľmi autenticky a preklad sa tvorivo prispôbil rytmu a poetike príbehu.

Napriek tomu, že román mladej Číňanky žijúcej v Londýne získal uznanie v anglosaskom kontexte, slovenské vydanie prešlo viac, či menej, bez väčšej pozornosti. Súvisí to zrejme s filiacami a ťažiskom záujmu domácej intelektuálnej scény. Čo je, samozrejme, pre nás škoda. Väčšina z toho, o čom rozpráva príbeh slov a tela v tejto knihe sa nás totiž týka a je len otázkou citlivosti pochopiť nakoľko... V globalizujúcom sa svete sme aj my cudzincami, napriek tomu, že doň nespochybiteľne patríme.

IVICA RUTTKAYOVÁ

KNIHA ZO „SEKÁČA“

URŠULA KOVALYK: ŽENA ZO SEKÁČA

Aspekt, Bratislava 2008

Uršula Kovalyk je autorka so svojráznym rukopisom, pre ktorý je typický – okrem iného – rebelujúci postoj k rodovým stereotypom a mužskému písaniu. Vo svojich knihách *Neverné ženy neznášajú vajička* (2000) a *Travesty šou* (2004) Kovalyk detabuizuje viaceré témy (incestu, ženského orgazmu, psychického i fyzického násilia, spojenia materstva a sexuality atď.) a nový – najmä v literatúre ženských autoriek – je tiež expresívny spôsob jej písania (frekventované v prózach Kovalyk sú vulgarizmy a iné subštandardné lexikálne prostriedky). Kovalyk ma síce nepresvedčila o kvalite všetkých svojich poviedok (prekážala mi predovšetkým ich explicitnosť, výrazný kontrast medzi svetom žien a mužov v nich, podobné, až ilustratívne modelovanie zlých postáv: otcov, manželov, priateľov...), no na nový román som sa po autorkiných predchádzajúcich zbierkach próz i vzhľadom na ich inakosť v kontexte súčasnej literatúry celkom tešila. Zbytočne – bol pre mňa sklamaním, a to rovnako z hľadiska témy, ako aj jazyka.

Príčin môjho neprijatia románu je viac. Po prvé: Kovalyk nezvláda žáner dlhšieho textu. Keď si prečítame len jednu časť knihy, azda „prehliadneme“ neinvenčné prirovnania („*Oči? Ladovomodré ako zimný vzduch nad mestom.*“ – s. 28, „*Myšlienky plávajú v hlave ako obrovské farebné koralové ryby.*“ – s. 85, „*Záchvaty depresie prichádzajú pravidelne ako monzún.*“ – s. 89) či nie vždy účinnú expresivitu („*Povedal som, rozprávam ako učebnica, huláka a ja odchádzam do chladničky po matroš.*“ – s. 86), dokonca sa nám môžu zdať jednotlivé kapitoly pútavé. Témy a ich spracovanie sa však v príbehoch postáv opakujú, a tak nadobúdame dojem stereotypu, respektíve, nad „ako“ (sa v texte hovorí) prevláda to, „čo“ sa v ňom vypovedá. V románe Kovalyk prestáva byť dôležitá funkčnosť (slova, metafory), prvoradé je povedať

čitateľovi, pokiaľ možno čo najhlasnejšie, že ženám sa vo svete dominantných mužov ešte stále ubližuje. Ak bola identickosť tém v autorkiných predchádzajúcich zbierkach poviedok čiastočne motivovaná samostatnosťou jednotlivých próz, opakovanie v románovom celku pôsobí redundantne. Napríklad, všetci otcovia v *Žene zo sekáča* sú jednoznačne záporné postavy: Muriel zneužíval v detstve otec; Pipi vyrastala bez otca, ktorý rodinu opustil kvôli kariére; Kornelov otec, major, ktorý umrel, keď mal syn pätnásť rokov, bol priveľmi prísny; napokon, Čabika má vďaka záletnému otcovi nevlastného brata, ktorého nepozná. Samozrejme, negatívne vlastnosti otcov sa premietajú do neskorších osudov ich detí. Muriel, bohatá manažérka, nedokáže nadviazať vzťah s mužom a vlastného otca umiestneného v luxusnom starobinci sa ešte stále bojí; Pipi si nájde oveľa staršieho manžela, ktorý ju finančne zabezpečí, no je od neho príliš závislá; Kornel žije na vozíčku v hygienickom svete bez emócií a Čabika takisto zostáva sama. Dôsledky, ktoré plynú z takejto „výchovy“, Kovalyk hyperbolizuje: všetky postavy, napriek ich odlišnému sociálnemu statusu, sa ocitajú na ceste k životnej katastrofe – Muriel je alkoholička, Pipi brandistka, Kornel je závislý na marihuane a Čabika strávi noc s mužom, o ktorom nevie, že je jej brat... Možno akceptovať, že postavy majú tragické osudy, prekáža mi však, že ich nešťastia zapríčiňujú najmä otcovia, a ak by čitateľ náhodou nepochopil, že ON je zlý, iste mu pomôžu veľké písmená zovšeobecňujúceho osobného záměna a jednoznačné, expresívne pomenovania osoby: „*On je veľmi zlý človek. ON je sviniar. ON je démon a keby to nebol môj otec, tak bohuprisahám...*“ (s. 175). Každý príbeh v *Žene zo sekáča* je svojím spôsobom šokujúci a extravagantný, a taký je aj autorkin štýl: „*Pipi nie je Pipi, ale Nastasia. Doma ju volajú Nastenka. Pochá-*

dza z ešte menších Bundáskenyroviec ako ja. Jej matku v mladosti opichal mladý, vtedy ešte neznámy básnik. Z romániku vznikla Pipi. Po jej narodení vzal básnik roha. Začal šliapať na svojej umeleckej kariére vo Veľkom meste a urevané decko by ho vyrušovalo pri písaní. Pipina matka pracovala celý život vo fabrike na práčky. Vstávala denne o piatej, obedovala v závodnej jedálni pripálené prívarky. Poznala všetky skrutki a hadičky, práčku by zložila poslepiačky. Rovnaká kariéra hrozila aj Pipi, preto pre istotu zbalila kufor a vypadla. Vo Veľkom meste si našla prácu čašníčky v ruskej reštike.“ (s. 68 – 69).

Druhým nedostatkom románu je podobnosť vyjadrovania postáv. Narátorom Ženy zo sekáča je Gabriela, prezývaná Čaba, dievča z Malého mesta, ktoré sa presťahuje do Veľkého mesta za prácou. Emotivita narácie je čiastočne odôvodnená zvolenou, priamou formou, problémom však je, že rovnako expresívne sú dialógy postáv i pásmo rozprávača. Inak povedané, Čabika rozpráva podobne ako Muriel či Pipi. V tomto zmysle nemožno uveriť napríklad prehovoru opitej Muriel, ktorý je priveľmi logický. O jeho racionálnej konštrukcii svedčí zopakovanie slovesného tvaru, množstvo adjektív či enumerácia príčin „odkopnutia bývalej“: „*Chcela som mu ublížiť tak, ako on ublížil svojej bývalej, ktorú odkopol a ktorá teraz určite celé dni rozmýšľa prečo. Hľadá odpoveď v telenovelách, vo svojich ovisnutých prsiach, v povahe, v okolnostiach, v sexuálnom živote, v jedle, vo svojej inteligencii. Hľadá odpoveď predovšetkým u seba, ale stavím sa, že jej ani vo sne nenapadne, že to urobil preto, aby posilnil svoje malé, starnúce, zbohatlícke ego.*“ (s. 61 – 62). Priamy narátor a zároveň jedna z postáv knihy síce môže prezentovať subjektívny, ba i jednostranný pohľad na svet (zlých mužov a žien obetí), no podobne ako Čabika naň nazerajú taktiež ostatné postavy.

Evidentná je ďalej disproporcía medzi lyricnou obraznosťou (uvedené prirovnania, no i metafory, personifikácie, epitety či zvukové figúry) a vulgaritou výrazu. Priama roz-

právačka sa vyjadruje takpovediac ako kočiš, no svoje okolie i svoje pocity opisuje poeticky a navyše často prostredníctvom kliše: „*Pociťovala som podobnú bezmocnosť, akú cíti strokotanec v malej loďke uprostred obrovského mora.*“ (s. 35), „*Tma sa vpíjala do vlhkej trávy. V kríkoch škripali cikády. Útržky rozhovorov vyschli vo vlažnom vetre. Prapark dýchal tajomstvom.*“ (s. 50), „*Čosi sa do teba zavrtava ako červotoč.*“ (s. 111); časté sú tiež zdvojené prirovnania, napríklad: „*Námestie, ktoré sme hľadali, vyzerá ako vybetónovaná placka alebo buzerplac.*“ (s. 106). Ak v poviedkach dokázala Kovalyk zachovať jednotnú tonalitu (povedzme poviedka *Mesačnica* zo zbierky *Travesty šou* upúta metaforickosťou, kým *Šelma* z tej istej knihy drsnosťou výrazu), v románe sa neprimerane spája záporná a pozitívna expresivita. Čabika komentuje hnusný svet raz čierno, inokedy sa ho usiluje opísať takmer poeticky.

Román *Žena zo sekáča* je – v porovnaní s predošlými zbierkami próz – viac transparentný, ústretový voči čitateľovi nielen v tom zmysle, že Kovalyk šokuje jeho sémantikou, ale dopovedáva motívy, dostatočne zrozumiteľné z predchádzajúceho kontextu. Nemožno napríklad nepochopiť metafory Malého a Veľkého mesta, Paneláku, nieto ešte lacné aktualizácie typu: „*Skôr by ste sa mohli volať Marienka Monrovia.*“ (s. 17 – namiesto pani Tobákovovej, pozn. M. S.), „*Kto chce s vlkmi vyť, musí potom piť.*“ (s. 53), „*Čítam Nonsense, najkritickejší denník v tejto krajine.*“ (s. 96), „*Známa speváčka megahviezda Mara Paris porodila svoje prvé dieťa, (...)*“ (s. 99), „*Obchody s najnovšími klenotami Twarohovského hádžu na okoloidúcich diamantové pohľady.*“ (s. 110), „*Presne také isté mala jedna modelka odfotená v Llell.*“ (s. 116), „*(...) smotánka, medzi ktorou je aj Lad Fit, jej oblúbený herec, a Brunela Pamperon, hviezda, (...)*“ (s. 150). Explicitnosť v románe potvrdzujú aj zbytočné dopovedania ako: „*Za malý okamih počujem zvuk korkových prezuviek narážajúcich na linoleum.*“ (s. 227 – akoby okamih mohol byť veľký) či

tautológie, pars pro toto: „*Dym sa chvíľu váľa vo vzduchu ako také dymové prasa.*“ (s. 88 – podč. M. S.). Prvoplánovým gestom je tiež použitie subštandardného slova *sekáč* v titule románu a jeho viacnásobná explikácia v texte, napríklad: „*A kto ti, preboha, vymyslel názov firmy? Priateľstvo z druhej ruky, hrozná!*“ (s. 82). Veľké písmená využíva autorka na zdôraznenie už i tak zvýrazneného: „*A tvoj kabát* (obľúbený, preto i ošúchaný montgomerák hrdinky – pozn. M. S.) *vyzerá LACNO, (...)*“ (s. 125). V obdobnom smere možno uvažovať o poetike mena: postavy románu sú nazvané cudzími menami alebo prezývkami (Nastasia – Pipi, Gabriela – Čaba, Čabika, Kornel, Muriel – Naomi, Elf – Andrej Hafič), pomenovania sestričiek v nemocnici sú zase prvoplánové (*sestra Poletuška, sestra Prísna* – s. 279).

Nemožno tiež akceptovať, akým spôsobom funguje v románe Kovalyk náhoda. Ak sa čitateľ v jednej z úvodných častí dozvie, že Ča-

bika v okoloidúcich hľadá svojho nevlastného súrodenca, je evidentné, že sa s ním raz stretne. Hoci hrdinka brata nepozná, incestný vzťah v závere románu vyznieva nepravdepodobne. Rovnako neprirodzene sa stáva Čabikinou klientkou Pipi, ktorú predtým spoznala ako novú manželku obchodného partnera Muriel; takmer idyllicky pôsobí stretnutie Pipi, Muriel a Kornela pri nemocničnej posтели Čabiky (vzhľadom na fakt, že im predtým v najťažších chvíľach nepomohla); jednoduchým riešením textovej situácie je tiež nehoda Čabiky, drogová aférka Kornela a iné.

V second hande často nájdete kvalitné, značkové, dokonca nie vždy obnosené veci. *Žena zo sekáča* ponúka značku Kovalyk, na ktorej mi neprekáža jej ošúchanosť, ale fakt, že sa ponúka pod svoju cenu: na pohľad zaujme, po bližšom dotyku odradí.

MARTA SOUČKOVÁ

NAČIERANIE DO INTERPRETAČNÝCH SNÁH

SOUČKOVÁ, MARTA (ED.): K POETOLOGICKÝM A AXIOLOGICKÝM ASPEKTOM SLOVENSKEJ LITERATÚRY PO R. 1989

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2009

Pluralita, experimentálnosť, poetologická a hodnotová heterogénnosť sú imanentnou súčasťou literárnej situácie na Slovensku po r. 1989 – azda až do takej miery, že by sa dynamické pulzovanie súčasného literárneho pohybu mohlo javiť ako neuchopiteľné v jeho komplexnosti, náležitej šírke a hĺbke. Nepretržitost' a akcelerujúca dynamika vo vývine literatúry opodstatnene otvára problematiku súčasnej literárnej tvorby neustále novým výskumom a úvahám. Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy FF PU v Prešove, uvedomujúc si potrebu zodpovedného a kontinuálneho reflektovania aktuálneho literárneho diania, každý druhý rok organizuje medzinárodnú vedeckú konferenciu *K poetologickým*

a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989, ktorej vyústením je publikácia v podobe rovnomenného zborníka konferenčných príspevkov so širokým záberom z prózy, poézie, drámy a medzipredmetových vzťahov s výtvarným, hudobným, divadelným či filmovým umením, publicistikou alebo teóriou prekladu.

Zborník publikovaný v r. 2009 pozostáva z bezmála štyridsiatických štúdií. Predstavuje tak rozsiahly korpus odborných textov rozličného zamerania, avšak nateraz s dominantným záujmom o aspekty slovenskej prozaickej tvorby (jej mapovaniu je venovaných dvadsať príspevkov). Publikáciu otvárajú fundované, informačne nasýtené syntetizujúce

štúdie Z. Rédeya (*K niektorým výrazovým tendenciám slovenskej ponovembrovej prózy*) a M. Součkovéj (*K rôznym podobám a (z)javom slovenskej prózy po r. 1989*). Nasledovné príspevky, orientované na výskum poetík prozaikov staršej generácie (debutujúcich pred r. 1989), sa na pozadí interpretácie súčasných diel vybraných tvorcov pokúšajú špecifikovať kardinálne črty ich autorských dielní, resp. sledujú poetologické a axiologické posuny vo vývine ich umeleckej tvorby. K nim patrí práca V. Žemberovej analyzujúca funkčnosť kategórií času a priestoru v próze A. Vášovej či príspevok A. Valcerovej poukazujúci na nadčasovosť a humanistický odkaz najnovšej prózy M. Zelinku *Teta Anula*. M. Forgáč interpretuje naratívnu stratégiu a sieť vzťahov medzi postavami v diele J. Johanidessa, hodnotový pohyb vo vývine umeleckej tvorby L. Ťažkého presvedčivo zhodnocuje J. Šveda. Z. Ištvánfyová venuje pozornosť subjektom a ich metamorfózam vo fikčnom svete D. Mitanu a Z. Dragulová sleduje prostredníctvom porovnania dvoch historických románov A. Hykischa spisovateľovu cestu k postmoderne poznačenú zmenou autorskej stratégie a filozofie. Súčasťou zborníka je príspevok poľskej autorky B. Suchoń-Chmiel komparatívne interpretujúci autobiografické texty I. Kadlečíka, G. Grassa a S. Mrozecka a interpretácia prózy E. Farkašovej od R. Majereka.

Prínosom príspevkov zameraných na tvorbu prozaikov debutujúcich po r. 1989 je fakt, že sa nesú v znamení konštruktívneho polemizovania s doterajšou literárnokritickou reflexiou, reinterpretojú či redefinujú výsledky predchádzajúcich výskumov, pritom uplatňujú (zdá sa, že produktívny) komparatívny prístup, rekonštruujú doposiaľ neobjavené fenomény a intertextuálne súvislosti i so zahraničným literárnym kontextom. Takým je podnetný príspevok M. Mitku objasňujúci spojitosti medzi textami G. Gospodinova, T. Horvátha, V. Ballu aj L. Borgesa, argumentačne vyčerpávajúca štúdia M. Kendru polemicky vstupujúca do problematiky komické-

ho v próze D. Kapitáňovej či štúdia K. Zelinovej analyzujúca diferencie v modelovaní rodovej premeny a v zobrazení ženskej identity v dielach V. Woolfovej a M. Hvoreckého. J. Pácalová uvažuje o rozdielnej funkčnosti umeleckých prostriedkov v Žuchovej prózach, A. Kalamárová sa zaoberá pomerom ratia a emocionálna, aktívneho a pasívneho prvku v žensko-mužskom svete I. Brežnej, J. Kušnír osvetľuje metafiktívny charakter Horváthovej poetiky. Mozaiku príspevkov kompletizuje kritická analýza Klimáčkovho textu z aspektu gýča a využitia jeho prostriedkov v umení, ktorú predostiera Z. Petříková, príspevok M. Macáškovéj k otázke kvality Rankovovej poviedky a práca M. Andričíkovéj približujúca rozmanitosť podôb smrti v prózach M. Vadasa. Za osobitnú zmienku stojí príspevok R. Passiu upozorňujúci na existenciu – doteraz v literárnej vede obchádzaného – fenoménu, ktorým je literatúra východokarpatského areálu.

Kvantitatívne menej zastúpené sú príspevky venujúce pozornosť súčasnej slovenskej poézii. Ide zväčša o náhľady do individuálnych poetík básnikov prostredníctvom interpretácie básne, analýzy širšieho výberu z tvorby (L. Somolayová – *Móda a tradícia v poézii Michala Habaja*, J. Vlínka – *O polarizácii a spoločných znakov barbarskej poézie*) alebo konfrontácie s inonárodnou literatúrou (príspevok L. Čandíkovéj-Paraličovej odkrýva motivické podobnosti medzi Štrpkovou a Rilkeho básnickou zbierkou). V tomto kontexte za vyzdvihnutie stojí precíznosť a minucióznosť interpretačného ponoru do poetiky E. J. Grocha v invenčne koncipovanej štúdii E. Parilákovéj a príspevok J. Gavuru, ktorý hľadá odpovede na provokujúce, pritom však závažné otázky dotýkajúce sa vzťahu umenie – život a možnosti objektívneho posúdenia umeleckej hodnoty diela. Pozoruhodnou je práca E. Príhodovej, ktorá (vybočujúc z rámca interpretačných štúdií) sprostredkúva ucelený a prehľadný obraz o literárnokritickej reflexii katolíckej moderny, resp. spirituálnej poézie v priereze desaťročí od 30. rokov 20. st. po

súčasnú dobu. Novodobé konkretizácie odhaľujúce doteraz nepoznané alebo nedostatočne zdôraznené polohy v tvorbe P. Olivu metakriticky zhodnocuje M. Kekeliaková. Otázkam umeleckého prekladu poézie venuje pozornosť V. Liashuk. J. Šrank hodnotí literárnovednú reflexiu po r. 1989, bilancuje pozitívne výsledky, ale i kriticky pomenúva deficity súčasnej výskumnej práce. Vhodným a užitočným doplnením príspevkov k aspektom slovenskej poézie po r. 1989 by mohla byť podľa môjho názoru štúdia sprístupňujúca komplexnejší prehľad dynamických tendencií v súčasnej básnickej tvorbe v syntetizujúcom spracovaní.

Kvantita príspevkov zameraných na tvorbu pre deti a mládež (signalizujúca, že táto časť literatúry ostáva akosi na periférii vedeckého záujmu) je vyvážená jednak kvalitou, ktorú garantuje erudovaná štúdia Z. Stanislavovej *Tematické inovácie v najnovšej slovenskej próze pre deti a mládež* a jednak inšpiratívnosťou príspevku M. Macuráka, ktorý typologizuje možné stvárnenia vzťahu dospelého narátora/protagonistu a detskej postavy a interpretuje ich funkčné využitie na príklade vybraných textov pre deti a mládež. Stimulom k širšej diskusii sú otázky a (terminologické) návrhy načrtnuté v príspevku Š. Fedora (*Vladimír Šeřík – poézia pre deti a mládež*).

Vzhľadom na fakt, že v súčasnosti „literárna veda stráca svoj ‚dostredivý charakter‘ a začína za predmet považovať nie samu literatúru, ale ‚vzťahy medzi ňou a ďalšími typmi ľudských aktivít a ľudského myslenia““ (s. 246), sa ako obzvlášť prínosné javia zborníkové príspevky s interdisciplinárnym presahom k iným oblastiam umenia či tvorby. Esej ako „terra incognita“ vo vzťahu k súčasnej úrovni jej vedeckej reflexie je objektom poznávania R. Tomáša, usilujúceho sa o inovatívny prístup v nazeraní na tento žáner. Ezejistickú výpoveď L. Balleka v intratextových súvislostiach s jeho umeleckou tvorbou približuje D. Kršáková. Aktuálne tendencie v oblasti mediálnej drámy odкрýva A. Mitrová a špecifiká dramatických textov M. Karáska

interpretuje A. Kyselová. I. Drzewiecka upozorňuje na legitímne miesto vizuality v poetike (nielen) básnických textov. Objasňujúcu podstatu a viacfunkčnosť synkretického žánru maľovaného čítania, „balík“ interdisciplinárnych štúdií uzatvára M. Tokár.

Faktom ostáva, že tematická rôznorodosť príspevkov kráča ruka v ruke s kolísajúcou úrovňou ich odborného spracovania. Popri vynikajúcich štúdiách sú do zborníka zahrnuté i práce, ktoré v jednotlivostiach vykazujú nedostatky. Nejde pritom len o prípady, keď proklamovaný názov práce, resp. aj resumé príspevku (v anglickom jazyku) celkom jednoznačne nekorešponduje so samotným obsahom príspevku (výberovo napr. summary A. Kalamárovej, kde tvrdeniu, že „*The author, A. Kalamárová, looks for details that make I. Brežná different from other writers interested in the very same topic (eg. U. Kovalyk, J. Bodnárová, D. Zavadová etc.)*“ (s. 116) protirečí charakter príspevku, v ktorom som pokus o konfrontáciu textov I. Brežnej so spomenutými autorkami nezaznamenala; ad demonstrandum možno uviesť tiež názov príspevku J. Vlnku *O polarizácii a spoločných znakoch barbarskej poézie* a resumé, v ktorom sa čitateľovi oznamuje, že „*J. Vlnka shows how many similarities could be seen in the work of the literary group (...)*“ (s. 334) – príspevok však okrem poznatku, že príslušníkov barbarskej generácie spájajú „*rovnaký životný pocit a spoločenské zaradenie*“ (s. 327), širšie informácie o spoločných znakoch barbarskej poézie de facto neprináša; čiastočne mätúci je i názov príspevku J. Šranka *Literárnovedná reflexia diania v slovenskej poézii po roku 1989* vo vzťahu k jeho obsahovému zameraniu, keďže reflexii poézie ako takej sa venuje v príspevku len minimálny priestor, na druhej strane Šrank presne pomenováva súčasný stav literárnovedného výskumu). V zborníku napokon možno identifikovať i také javy, akými sú nedostatočná dopracovanosť problematiky, nepresvedčivosť, resp. diskutabilnosť tvrdení, ktorým neraz chýba (žiaduci) odkaz na relevantnú vý-

chodiskovú odbornú literatúru. Pars pro toto uvádzam konštatáciu Š. Fedora: „V pedagogickej aj v psychologickkej praxi sa používa pojem deti mladšieho školského veku (do desiatich rokov), deti staršieho školského veku (desať – pätnásť rokov) a adolescenti (pätnásť – osemnásť rokov). Z toho vyplýva, že samotný literárnovedný pojem poézia (literatúra) pre deti a mládež je zavádzajúci a neurčitý.“ (s. 361). Z hľadiska exaktnosti by bolo prospešné upresniť, akú konkrétnu pedagogickú a psychologickú prax má autor na mysli, v opačnom prípade jeho tézy a následne i terminologické návrhy môžu právom vzbudzovať pochybnosti a otvárať sa polemike.

Zhrňujúcو však možno konštatovať, že príspevky sa v prevahe nevyhýbajú ani pomenovaniu aktuálnych javov, tendencií a problé-

mov (napr. otázka hodnoty umeleckých textov s presahmi popkultúry, komercionalizácia literatúry, prispôsobovanie sa čitateľskému vkusu a pod.), ani zdravej teoretickej konfrontácii so súčasnými vedeckými diskurzmi. Okrem interpretačných snáh sú zrejmé aj ambície syntetizovať, typologizovať, sprehľadňovať, verifikovať výsledky doterajších skúmaní, nastoľovať otázky, konkretizovať problémy a hľadať ich riešenia. Odbornej verejnosti sa tak dostáva do rúk kvalitná publikácia, ktorá azda neuchopila dynamiku a mnohotvárnosť slovenskej literatúry po roku 1989 v jej komplexnosti, do objektívneho vedeckého poznávania jej hĺbky a šírky však významným spôsobom načrela.

MIROSLAVA KYSELOVÁ

ŠKODA KNIŽKE NEROZPREDANEJ LEŽAŤ

S takýmto názvom vyšla v septembri vo vydavateľstve Kolomana Kertésza Bagalu kniha IVANA KADLEČÍKA. Na prvý pohľad je názov azda trochu humorný, možno aj komerčne atraktívny: V skutočnosti ide o citát z listu spisovateľa Pavla Beblavého, ktorý v roku 1900 napísal autorovmu starému otcovi a taký je aj titul jedného textu knihy.

Kniha má tri tematické časti. Prvú tvoria úvahy o umení, kultúre, jazyku, hudbe a literatúre, v druhej časti nájdeme mini portréty spisovateľov: Dominik Tatarka, Hana Ponická, Ján Johanides, Vladimír Mináč, Andrej Chudoba, Pavel Hruz a iní. Tretia časť obsahuje všeobecnejšie témy s námetmi zo života v prítomnosti aj v minulosti, od radostného kosenia trávy až po neradostný pobyt v nemocnici.

Viacere texty pozná čitateľ aj zo stránok Pukanských novín, no najmä z denníka Sme a z viacerých literárnych a kultúrnych časopisov. Autor si texty nazval besednice, teda tak, ako sa dávnejšie, už od čias Vajanského Národných novín, nazývali duchaplné a čitateľsky priťažlivé žánrové útvary najmä na kultúrne témy.

Viac o knihe hovorí sám autor Ivan Kadlečík na videu na internetovom portáli www.literanyklub.sk

PUKANSKÉ NOVINY, september 2009

MEDZI TATRAMI A BALATONOM

Slovensko má zákon. Nie hocaký. Jazykový. A kvôli nemu politické dusno. Pravdaže nielen kvôli nemu, vzťahy medzi Maďarskom a Slovenskom začali klesať ku dnu ako prederavená nafukovačka hneď potom ako sa ujala kormidla Ficova vláda. A v Budapešti sa rozhostilo pohoršenie nad tým, že do nej bude patriť aj Slovenská národná strana. Zrejme zobrali príliš osobne odvážne slová jej predsedu, ktorý chcel svojho času nasadnúť „do tankoch“ a zrovnať Budapešť so zemou. Áno, áno, ako vravia odborníci, Slotove výroky majú nulový mobilizačný potenciál. Inými slovami, väčšina verejnosti nad nimi mávne rukou, prípadne sa blahosklonne usmeje, pretože my, Slováci, sme už raz takí tolerantní a veľkorysí. Určite by sme s rovnakým pochopením prijali, keby maďarský politik – a nie nejaký pouličný, ale priam predseda parlamentnej a vládnej strany – povedal, že by bol dobrý nápad bombardovať Slovensko tak ako v roku 1939. Povedali by sme si, však si doboha len vypil a chcel pobaviť národ, a zabudli by sme na to.

Nuž ale čo narobíš, maďarských politikov, tých doma, a aj tých v Budapešti, sa povýšenie SNS na piedestál politickej elity nejako dotklo. Objavila sa kauza Malinová, premiér Gyurcsány si odmietol sadnúť s Ficom za jeden stôl a už to išlo dolu vodou. A ide až dodnes.

Stačí drobné nedorozumenie a už je z toho diplomatický škandál. Ako keď napríklad polícia zasiahne proti mierumilovným futbalovým fanúšikom z Maďarska. Odrazu sa z horď chuligánov, ktorí vykrikujú fašistické heslá, mlátia sa na tribúne, ničia majetok a sú postrachom okolia, stanú hrdí príslušníci maďarského národa vystavení brutálnym útokom slovenskej polície. Keď podobne vyčíňali chorvátski fanúšikovia v šachovnicových dresoch, chorvátsky minister sa za nich ospravedlnil. Chorvátska tlač a fanúšikovia Hajduku sa chvíľu rozčuľovali, ale blahodarné Jadranské more a mohutný prílev slovenských turistov k jeho brehom všetky starosti spláchni. Zrejme predsa len málo Slovákov chodí k Balatonu a málo Maďarov do Tatier. (Ruku na srdce, v Balatone nie je slaná voda, navyše človek ubehne kilometre namočený po kolená, kým si trochu zapláva. A Tatry zničené víchricou, lykožrútkami a cestovným ruchom v nenažranom slovenskom podaní už dávno nemôžu konkurovať Alpám...)

Nieto prirodzených fenoménov, ktoré by slovensko-maďarské vzťahy utužovali, hoci pár by sa spomenúť dalo: lacný forint, výhodné nákupy, kúpeľná turistika, ba dokonca aj lacné bývanie v Rajke. Aspoň dačo. Ale na prirodzenú kreativitu politikov a ich schopnosť nenaprávať pokazené a kazit' opravené, je to stále málo. Ukázal to aj maďarský prezident, ktorý si za ďalší cieľ svojich ciest po susedných krajinách vybral Komárno a slovenská vláda si nenašla vtipnejší spôsob ako na provokáciu odpovedať, a tak ho na slovenské územie nevpuštala.

Nuž do tohto rozčereného politického prostredia vpadol jazykový zákon a nemilosrdne vstúpil do platnosti. Ani sa nemuseli jazykoví inšpektori rozbehnúť do sveta a dávať pokuty, rozruchu je aj tak dosť.

Zákon je plný skrytých politických symbolov. Prezident Gašparovič ho podpísal 17. júla. V deň, kedy si každý správny Slováčik pripomína historické okamihy, v ktorých slovenský parlament roku 1992 prijímal deklaráciu o zvrchovanosti. Do platnosti vstúpil 1. septembra. V deň,

kedy už dávno na Slovensku nezačína školský rok, ale slávnostne sa strieľa z kanónov pripomínajúc podobne dramatický priam delovo-salvový zrod slovenskej ústavy.

Málokto si všimol, že maďarská komunita protestovala proti jazykovému zákonu menovite a konkrétne v tento, pre starých i mladých Slovákov posvätný deň. Väčšinu kritikov pobúrila skôr forma protestu, totiž, že sa odohral na štadióne a sprevádzala ho aj príslovečná štadiónová kultúra. Nuž ale na tom nič čudné nie je. Komárňanské zhromaždenie oslavujúce podobné mrzачenie slovensko-maďarských vzťahov v januári 1994 sa konalo vnútri, v sále, pretože bola zima. Predsa by bol hriech zatvárať sa dakde v zle vetranej miestnosti v krásny slnečný septembrový deň, keď možno na sviežom letnom vánku aj parádne uniformy prevetrať, zástavami zamávať, na zmlátených fanúšikov pospomínať a celému svetu ukázať, ako si predstavitelia SMK dokázali streliť vlastný gól. A aj predstavitelia Mostu, hoci sa ich líder Bugár predstavil len na tribúne v role nehrajúceho kapitána.

A tu by sa dal výpočet pozitívnych efektov jazykového zákona skromne ukončiť. Nijako sa totiž nedotkne cieľovej skupiny, s ktorou mám to šťastie sa stretávať v prostriedkoch hromadnej dopravy. Pretože ňou, bohužiaľ, cestujú aj mnohí (ni všetci!) príslušníci mladej generácie. A tí, rozvalujú sa ležérne podľa pravidiel „jeden cestujúci rovná sa najmenej dve obsadené sedadlá“ konverzujú o témach blízkyh ich duši.

„Hen, oné, Jaro došél najebaný a hovorí do p... Že ty k... de si bol oné, šak ale do šéstej som tam bol.“

„Héj, Luky, do p..., čo ma nevidíš, ty k...?“

„Som spal, som ráno vstával, oné... V škole? Ale né... Oné, bol som... S Klaudou som ráno šél.“

Možno závidieť mladej generácii (nie celej, česť výnimkám!), ako si rastie chránená pred vplyvmi Kukučína, Hviezdoslava i súčasných slovenských autorov, pred slovenskými filmami, netušiac nič o Oskarem odmenených klenotoch našej kinematografie, zahalená do značkových odevov, šušťania bulvárnej tlače, celebrit a dunenia hip-hopu.

Na jej veľké šťastie ju nik nechce vychovávať. Slovenským politikom ani nezišlo na um, že by pre slovenský jazyk urobili najviac, keby podporovali kultúru, v ktorej tento jazyk žije, hovorí o dnešnom svete a oslovuje dnešných ľudí. Keby do živej kultúry vyjadrenej jazykom, či už na tlačенých stránkach kníh a časopisov, alebo na javiskách a filmových plátnach, išlo aspoň toľko peňazí, koľko sa ich vlialo do betónu novostavby SND. Alebo koľko sa ich vydymilo v pochybných obchodoch s emisnými limitmi, v nástenkových a iných tendroch. Slovom, koľko sa ich rozkradlo. To by ožila slovenská reč i kultúra!

Ale to je pre vládu príliš drahé a náročné. Lacnejšie sú politické prieky, plané sľuby, plytké táranie a okázalé gestá. Možno, ak bude treba, pogramotná mládež pôjde za zákon o jazyku, ktorý je jej inak ukradnutý, aj protestovať. Veď protesty za jazykový zákon v duchu „na Slovensku po slovensky“ tu už boli. V roku 1990! A do ulíc vyšli aj školáci. A aj náš niekdajší školník, ktorý mi rozprával, ako by tých vépeenkárov postrieľal samopalom, „kebyže nejaký má“.

Je to snáď nejaké déja vu? Vraciame sa po takmer dvoch desaťročiach nazad do rozbúrenej porevolučnej éry? Alebo sa vrátíme ešte hlbšie? Pred november '89? Do čias studenej vojny? Natiahneme medzi Slovensko a Maďarsko železnú oponu? A kto si vlastne želá tento návrat prednovembrových hodnôt? Kto má na tomto regrese záujem? Hoc sa pýtam na Slovensku a po slovensky, neviem si presne po slovensky odpovedať. Verím len, že medzi Tatrami a Balatonom si takýto vývoj ani jeden normálny človek a preto ani táto spiatocka v našom spoločnom európskom a európskom vývoji nebude mať dlhé trvanie.

Máriuš Kopcsay

úklady jazyka slogličtina alebo

KEĎ SA HRÁME SO SLOVAMI

Hre so slovami sme sa tu venovali už viackrát, patrí to k podstate základnej témy (naposlady č. 8/2008). Lenže sú rôzne stupne hravosti. Básnici hľadajú nečakané, potenciálne významy slov, poťažkávajú ich či obracajú z rôznych strán takrečeno prvotne – bez tohto prístupu by poézia stratila jednu z kľúčových vlastností. Preto tiež ich objavy majú spravidla povahu jednorazového drahokamu, dajú sa použiť skôr citátovo, ale nato, aby kandidovali na novotvar, teda prienik do širšej komunikácie, bývajú spravidla príliš výlučné. Humoristi, aforisti, bonmotisti, kabaretisti a ďalší -isti na princípe hľadania, čo ktoré slovo skrýva pod podšívku a ako mu ešte prevrátiť kabát v útoku na obracanie kabátov či iné čertumilé ľudské vlastnosti, stavajú celé asociatívne reťazce, lenže tu už ne jeden objav má šancu vyrásť na idiom či poznávacie znamenie rovnakej krvnej skupiny. Pre *Úklady jazyka* sa tak svojou koncentráciou hodia menej, lebo bývajú také citátuhodné ako celok, že je plodnejšie odkázať rovno na zdroj (tak ako som v minulom čísle odkázal na dve diela založené iba na jazykových interakciách – Škvoreckého *Trip do Česka* či Rostenovho *Pana Kaplana*, ktorý má svoju triedu stále rád). Veď čo človek **nacitátuje** z poézie Voskovca a Wericha, Jiřího Suchého, Lasicu a Satinského, ale aj Tomáša Janovica, Daniela Heviera, Ľuba Feldeka či Štefana Moravčíka ako básnikov, keď sa toho na citát pyta priveľa.

Iné je to s prózou, kde sa autori hrajú so slovom príležitostne, vytvárajúc pre čitateľa významonosné asociačné bonusy, tak ako intelektuálnejší Pavel Vilikovský vo *Večne je zelený...* či zemitejší Stano Štepka v celej tvorbe a Štefan Moravčík v záhoráckych apokryfoch. Keď Eva Fričová v úvahe o odvrátenej stránke vzťahu medzi mužom a ženou na podklade Juráňovej demýtizačného textu *Žila som s Hviezdoslavom* konštatuje, že *Ilonina sebarealizácia bola... jehorealizáciou*, koncentruje tu do asociačného novotvaru celý kontinent vzťahových väzieb – *Sizyfovská práca žienok (domácich)*, Romboid, 3/2009, s. 41. Vychádza to, mimochodom, z tej istej kuchyne, kde reálsoc pretvoril **sebakritiku** na **tebakritiku**...

Na dušu spríbuznenú s touto líniou som najnovšie naďabil v *Rozprávaniach* Veroniky Šikulovej, humorom prežiatených, no nie príliš idylizovaných návratoch do detstva s dobrým človekom, ktorý už nežije, do dievčenia vo svojráznom polodedinskom prostredí poznačenom slovensko-maďarským spolunažívaním, s rázovitými figúrkami, ktoré načrtáva úspornými ťahmi. Autorka si bez rozpakov presunie podstatné meno do kategórie prídavných (**je mi leto**), na čomsi jej nielen **nezáleží**, ale ani **nezásedí** a nakoniec až **nezástojí**, a takouto ekvilibristikou pridáva k čaru prítomnostného zážitku, z ktorého už vyrástla, ale vie ho plasticke evokovať aj s farbami, chuťami a vôňami, čaro spontánnych jazykových asociácií v šľavnom, hutnom, zemitom, a pritom zároveň krehkom texte. Ide viac o žonglérske hry než asociačné bonusy, ale aj ony rozprávanie pôvabne prevzdušňujú, vyzývajú pridať sa.

ANTONYMUM Z METAFYZIKY

Antonymá **teista** a **ateista** zaujmú poradím, teda tým, čo sa chápe ako primárne a čo ako druhotné. Vyjdime z najjednoduchšej definície, že **teista** boha či stvoriteľa v nejakej z poten-

ciálnych foriem uznáva, prípadne v neho verí, **ateista** ho neuznáva a neverí v neho. Lenže boh, vrátane všetkých predstupňov transcendentných bytostí, ktoré si človek v začiatkoch svojho sebauvedomovania ako individuality stvoril, aby mal niečo, čo ho presahuje a o čo sa dá oprieť, uchýliť pod jeho ochranu, nájsť pri ňom útechu a nádej, je podľa tejto charakteristiky (ktorú nik z teistov neprijme), účelová fikcia. Keďže však väčšina od úsvitu ľudstva pokladá túto fikciu za axiómu, jazyk vychádzal – a vychádza – z nej. Preto základom ostáva **teista**, kým **ateista** je odvodenina. Pomenúva toho, kto popiera axiómu, neakceptuje ju. Vedie to do ďalšieho protikladu, lebo axióma je **základná poučka platná bez dôkazov**. A tu zrazu niekto požaduje dôkaz, či už za alebo proti, hoci tu sa nič dokázať nedá, dá sa veriť alebo neveriť. Lenže čo je kurča a čo vajce – viera v existenciu nedokázateľného, alebo opak? Takto sa, čisto na základe väčšinovosti, pretlačilo do funkcie prvotného východiska to, čo vychádza z existencie nedokázateľného, kým opak je odvodeninou. **Opakom**, ktorý už pomenovaním signalizuje druhotnosť.

Tá vystúpi ešte zreteľnejšie, keď prejdeme do slovenčiny, ale aj iných moderných jazykov. Existuje **bezbožník** či **neznaboh**, teda označenia konotačne tvrdo nepriateľské, kým z označenia **ateista** alebo **neverec** cítiť už zhovievavú toleranciu – neverí v boha, boh s ním... Naproti tom **božník** ani **znaboh** (pozri aj č. 10/2008) práve na základe väčšinovosti vôbec nevznikli, a teda sa ich nositelia opisujú iba konotačne kladnou charakteristikou – **zbožný, veriaci, bohabojný...**

Ateisti by sa z tohto nomenklatúrneho područia mali vymaniť, odhodiť názov, ktorý z nich robí odvodeninu toho, čo popierajú či odmietajú, a uvedomiť si nárok na terminologickú prvotnosť alebo aspoň sebaurčenie. Pokiaľ ostanú pri popieraní a odmietaní, ostanú prívieskom toho, čo síce neuznávajú, ale už pomenovaním sa s ním spájajú. Jasne druhotní čiže **béčko**.

Keďže však živé jazyky sa neriadia logikou, ostane aj tento podnet rovnako fiktívny ako existencia boha či božstiev, ktorou jej fiktívnosť aj tak neotrasie.

Feministky, predný voj **druhého pohlavia**, sú v zápase **za tú našu autonómiu** podstatne ďalej. Aj ony začínali ako odvodenina. **Emancipácia** sa už podstatou pojmu vzťahuje k mužskému svetu – aj my chceme to, čo majú alebo si nárokujú **oni**. **Feminizmus** sa k mužskému svetu pojmoslovne už nevzťahuje, upiera pozornosť na pohyb vnútri vlastných záujmových sfér. Bez vzťahu k mužskému svetu je jeho zápas o vytýčené ciele samozrejme nemysliteľný, ale už sa od neho neodvodzuje, má vlastnú hodnotovú hierarchiu. Aj do depatriarchalizácie jazyka sa feministky statočne pustili (viac v č. 1/2009). **Ateisti** si zápas o **deteizáciu** a **autonomizáciu** svojho postoja ako úlohu ešte ani nevedomili. Aspoň teda pokiaľ viem. Čo s tým, **doboha?**

KRÁSY POĽSLOVENČINY

Úkladom poľštiny pri preklade do slovenčiny sme sa tu venovali už x-krát, no keď doslovizmy začnú skákať z každého kúta, nedá sa k tomu mlčať. Jadwiga Głowa, popredná teoretička dokumentárneho filmu, si priamo na podnet slovenského teoretického časopisu KINO-IKON vzala na mušku kritické zobrazenie inštitúcií v poľskom dokumentárnom filme pod názvom *Úrad, nemocnica a súd*, ktorú časopis uverejnil v č. 1/2008, s. 187-193). Ale v akom preklade!

Čo robila pani počas života? **Čo robila pani (čo robil pán)?** je štandardná poľská zdvorilostná formula, ekvivalent nášho **vykania**, čiže neznamena nič iné než **Čo ste robili?**, takže **pán** ani **pani** tu nemajú čo hľadať. U nás táto forma prežíva jedine v obradnom čašnickom oslovení **Pán (pani) si želá?**, zdedenom z čias kakánskych kaviarní, a sem-tam sa prenesie aj do iných oblastí v rámci služieb, ale to z nej neurobí bezpríznačkovú zdvorilostnú formulu bežného styku.

V súvislosti s oslovovaním má poľština, mimochodom, ďalšiu zvláštnosť, akou sa ostatné slovanské jazyky nevyznačujú, že totiž zavše tyká, a pritom implikuje vykanie. **Pan žartujesz**

neznamená **žartuješ**, ale **vy žartujete** (čím sa chce povedať: **to nemyslíte vážne**). V staršej literatúre sa šľachtici a zemanía ešte oslovovali **pán brat**, pričom si tykali; spojenie **pán kolega** s tykaním u nás občas zaznamenáme aj dnes v parlamente či profesijných komorách (že by podprahová spomienka dnešných nedotknuteľných na dávne stavovské výsady?), ale to je špecifická anomália, kým **pan żartujesz** je živé spojenie, zdvorilo spochybujúce to, čo sa nám ktosi pokúša zavesiť na nos.

Keď úradníci odsúvajú nábytok a vraj *zaberajú kreslá čakajúcim stránkam*, nie je to pravda. Nič im **nezaberajú**, jednoducho im ich **berú**, aj keď spod zadku. Keď čítame, že *vyčkávajúne stránky sa stáva... vlastnosťou ľudskej kondície*, nevyhnutne si z toho vyvodíme, že byť stránkou vyžaduje dobrú kondíciu a výdrž. Paradoxne vzaté má prekladateľ vlastne pravdu, ibaže autorka má na mysli iné, totiž **postavenie**, akúsi **conditio humana** tvora podriadeného, manipulovaného, tvora v područí. Nie náhodou príde krátko nato zmienka o Kafkovi...

Keď sa hovorí o *charaktere vlád*, a to v jednom štáte, hneď to zasmrdí. V štáte **viacvládne** nevládne, iba ak za občianskej vojny. Poľské **władze** nie sú vlády, ale v prvom rade **úrady**, **úradné miesta** alebo **orgány**, v druhom rade **moc** (zákonodarná, výkonná atď.). **Vládou** v našom zmysle je **władza**, ale iba v jednotnom čísle. Napokon, čomusi obdobnému sme sa tu raz už venovali, ibaže na poli slovgličtiny, kde sa **authorities** zasa s obľubou prekladajú ako **authority**, kým fakticky sú to **úrady** (č. 9/2007). Aj s **kostolom** (teda budovou) namiesto **cirkvi** (teda inštitúcie) sme sa tu už stretli, ibaže šlo o preklad Karola Chmela z nemčiny či srčiny, kde **kostol** aj **cirkev** taktiež spadajú pod spoločné označenie (č. 7/2006).

Úsmevne pôsobí *jazda neschváleným autom*, čím sa zrejme myslí auto, ktoré na **estekácke** neprešlo. Svet *riadiaci sa zvláštnymi právmi* je svet riadiaci sa zvláštnymi či osobitnými **zákonmi** (viac v č. 8/2007), a je síce pravda, že *každý sa môže stať pacientom, stránkou*, ale sotva by sa mohol stať **súdeným**, nanajvýš sa môže **dostať pred súd**.

Pre čitateľa, ktorý ovláda poľštinu, tak preklad Tomáša Hučka robí z úvah Jadwigy Głowy miestami humorné čítanie. Humor nikdy nezaškodí, ibaže v tejto podobe autorka takýto bonus na mysli určite nemala.

RIEŠENIE OKLUKOU

Elias Canetti v eseji *Provincia človek* tvrdí, aspoň v preklade Ladislava Šimona, že *prvou a jedinou užívateľkou víťazstva nad smrťou by bola zasa len história*. Nemecké **Nutziesser** naozaj znamená v prvom rade **užívateľ**, no preklad napriek tomu zavádza, ako vysvitne, keď zahrnieme do úvah ďalšie, odchylné významy, ktoré z pôvodiny presvitajú, a najmä kontext. Základné podstatné meno tohto hniezda, **Nutzen**, znamená **úžitok**, **výťažok**, **prospech**, **zisk**. Keď si ich asociujeme s odvodeninou **Nutziesser**, vedie to k záveru dosadiť namiesto nezmyselne doslovistickej **užívateľky víťazstva** opis, ak má veta dostať význam, o ktorý autorovi šlo: *Prvý a jediný, kto by z víťazstva nad smrťou mal prospech (ťažil, získal, komu by toto víťazstvo prospelo), by bola zasa len história*. K adekvátnemu výsledku sa zrejme zavše dá dopracovať iba okľukou, keď sa odpútame od **slov** a preložíme **myšlienku**.

REKLAMNÉ FAUX-PAS ČI POISTKA?

V lekárňach dostanete zdravotný čaj, kde na obale okrem krásnej, hoci oblečenej slečny stojí veľkým písmom **Dovidenia osteoporóza**. Môže to byť nedomyšlenosť, plod asociáčnej hluchoty. Veď aj reklama je len človek... Popustíme však uzdu zlomyseľnosti – čo ak je to rafinovaná poistka z rodu nepriestrelností, akými sa vyznačujú príbalové letáky liečiv, kde nás vystríhajú pred všemožnými nežiadúcimi následkami, takže nech nám prípravok spôsobí čokoľvek, firma je chránená? My sme vás predsa upozornili.

Keby na obale stálo **Zbohom osteoporóza**, a ona by sa nám napriek zázračnému čaju vrátila, mohli by sme sa s výrobcom súdiť, možno úspešne. Ale takto? Predsa nás výslovne upozornil, že choroba sa vráti...

TREBA S TÝM KONEČNE POROBIŤ PORIADOK

Poriadok treba porobiť, neporiadok sa robí sám, hovorí známe príslovie **poriadkumilovních**. Keď však ideme porobiť poriadok **s niekým**, tu už nejde o poriadok, ale ideme toho niekoho, po starom, **naučiť móresu** (čeština z toho spravila **umravniť**), po novom **dať do laty**. Čiže ten poriadok nejdeme vlastne robiť **s ním**, teda v dohode a podobrotky – naopak, ide o trestnú výpravu **proti nemu**. To sa dá iba za predpokladu nadradenosti či pozičnej výhody. Takže napr. žiak nemôže porobiť poriadok so svojím učiteľom, alebo aspoň donedávna. Dnes ktovie. Zato ani dnes nemôže podriadený porobiť poriadok so svojím šéfom, iba ak v predstávach, kde si beztriestne môže dovoliť čokoľvek a aj sa v tom rád vyžíva.

Naproti tomu **dať veci na poriadok** nie je namierené proti osobe, ale proti nešváru či pochbeniu. Dá sa ich dať aj **do poriadku**, ale to už tak neznie, a **pod poriadok** sa nedá dať vôbec nič. Akoby pod ním nebolo miesto.

K štandardnej výbave tradičných rozprávok patrí **ježibaba**. Potvora, z ktorej nič dobré nevystane, takže ju slobodno bez výčitiek svedomia nabráť na lopatu a šuchnúť do pece. Dobré **ježibabky** sú výtvorom modernizátorov, ktorým sa drastická dikcia nejavi výchovne žiadúca. Zapodieval sa však niekto pôvodom ježibáb? Ak áno, neviem o tom. Ani taká ježibaba nemohla predsa byť hneď stará, ako sa na ježibabu patrí. Aj ona musela najprv byť dieťaťom, potom dievčaťom, dievčaťom a ženou, a je otázka, či bola ježibabou od prvopočiatku, čiže to mala geneticky zakódované, alebo sa na ňu vyvinula až na staré kolená. V prvom prípade by sa totiž mali rešpektovať vývinové fázy – dieťa nemôže byť hneď ježibabou, najprv to asi bude **ježidieťa**, potom **ježidievča**, ktoré sa vyvinie na **ježislečnu**, tá sa prípadne vydajom zmení na **ježipani**, a až z tej sa **po nečase** vykľuje tá pravá **ježibaba**, na akú sme zvyknutí.

Slovom, nie je spravodlivé upierať ježibabe právo na vývin. Najmä keď aj koreň slova tak radikálne zmenil obsah. Kedysi bývali **baby** či dokonca **babizne** vždy a zásadne staré – okrem tých pôrodných. Dnes je babou každá kočka, **babinec** už neasociuje starobu, ale prefeminizovanú skupinu, takže pokiaľ máme na mysli pôvodný význam, musíme ho meritórne zdôrazniť – **stará baba**. Odvodeniny si však pôvodný, patriarchalizmom splodený dehonestujúci význam zachovali – **babské lieky, babské reči**... Perlou tohto poňatia je **baba** v zmysle **zbabelec**. **Muž** je už z povahy označenia mužný, a keď nie je, tak je **baba**. Preto tiež, na rozdiel od zbabeleca, nejestvuje **zbabelka** – na to stačí, že je **baba**.

Z toho istého dôvodu, len v opačnom garde, nemáme od **ježibaby** regulárny mužský rod. Človek by očakával **ježideda**, ale kdeže – vznikol **ježibábel**, lebo mužovi táto profesia zrejme nepristane, spadol do nej genetickým pošmyknutím prírody, kódovanej inherentným patriarchalizmom jazyka. Islamizmus by určite nič nenamietal.

Pavel Branko

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

1 h a i k u**IVAN ŠTRPKA**

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+), Ľudmila 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.