

OBSAH**romboid 8** / 2009 / ročník XLIV**myslím si, že...**Léon **BLOY**: Nič nie je absolútne ■ 2Dušan **DUŠEK**: Vysvetlivky (poézia) ■ 3**konfrontácie** Pavol Rankov: Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)Radoslav **PASSIA**: Román v prášku ■ 7Marta **SOUČKOVÁ**: Šok namiesto umenia ■ 7Milan **ZELINKA**: Kostol (próza) ■ 13**Aktuálny rozhovor Romboidu** s Igorom **HOCHELOM**: Začnem od konca ■ 20Marián **MILČÁK**: Od echnatonu k ortodoxii a heréze (esej) ■ 25**tmavá komora** Vec RúfusIvan **ŠTRPKA**: Voľným okom nad Rúfusom ■ 32Bohuslav **KOVÁČ**: Slovo premožené poéziou ■ 33Jozef **BIMBARAKÁŠ**: Bimbarakáš (próza) ■ 37**voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: O literárnych anekdotách Tomáša Janovica a o výtvarných anekdotách

Dušana Polakoviča ■ 43

Zoltán **RÉDEY**: Rozprávači príbehov a príbeh rozprávania v Rakúsových prózach (1. časť) ■ 55**anketa 2009 – V literatúre: dvadsať rokov PO**Stanislav **RAKÚS**: Literatúra: v uzučkej enkláve ■ 72Jana **JURÁNOVÁ**: Čas tak príšerne letí... ■ 74Márius **KOPCSAY**: Nie je na vine november ale my ■ 74**1 + 1 = 3: Quentina Tarantino: Nehanební bastardi**Peter **MICHALOVIČ**: Ako môžu diskurzy pokračovať inými prostriedkami ■ 77Juraj **ONIŠČENKO**: Oslava pomsty – pocta dejinám filmu ■ 80**recenzie**Vladimír **PETRÍK**: Epigramy a pi/kto/gramy (Erik Ondrejčíka: (e)PIGRAMY) ■ 82Lenka **SUCHÁ**: Keď sa poézia kritikovi otvorí (Ján Gavura: Ján Buzássy) ■ 83Ivan **POPOVIČ**: Jožinko, dieťa svojich rodičov (Jozef Schek – Babušek: Jožinko, dieťa svojich rodičov) ■ 85Michal **MICHALOVIČ**: Mysliaci film s príbehom (Katarína Mišíková: Mysl a príbeh ve filmové fikci) ■ 87**cooltura**Márius **KOPCSAY**: Diplom za slušnosť ■ 90**úklady jazyka alebo slovgličtina**Pavel **BRANKO**: Komunizmus, postkomunizmus ■ 92**jedno haiku • BAŠŔ**: Nazuna ■ 96

Grafika na obálke: Jaroslav Štuller; kresby v čísle: Dušan Polakovič

NIČ NIE JE ABSOLÚTNE

Toto počúvala väčšina mojej generácie po celé detstvo. Vždy, keď sme na smrť zhnusení hľadali akýsi odrazový mostík, aby sme unikli a na fláku sa nepovracali, vyrukoval Meštiak s touto muníciou.

A zase sme sa museli zmieriť s užitočnosťou Relatívností a múdrou Špinavosťou.

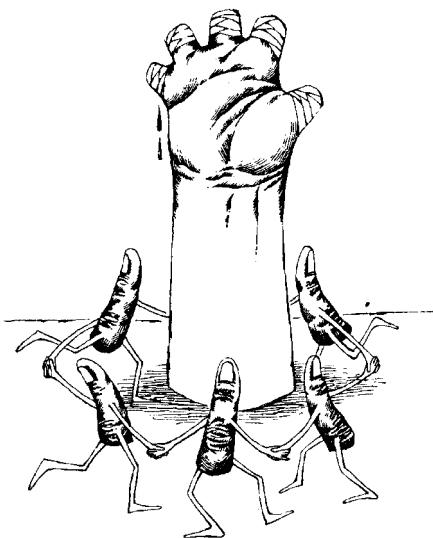
Je pravda, že skoro všetci si našťastie zvykli a stali sa z nich tiež Olympania.

Ale vedia vôbec títo pijáci špinavého nektáru, že neexistuje väčšia odvaha ako odvolať Neodvolateľné, a že to súčasne znamená byť sám čímsi ako Tvorcom novej zeme a nového neba?

Lenže ak prisaháme na slová „nič nie je absolútne“, aritmetika je zrazu pružnejšia a nad tými najnepochybnými princípmi trigonometrie sa vznáša neistota. A zrazu len sa pýtame, či je lepšie vlastnému otcovi podrezať krk, alebo nepodrezať, mať päťadvadsať centimov, alebo sedemdesiat štyri miliónov, utŕžiť kopance do zadku, alebo založiť dynastiu.

Všetko stráca identitu. Nie je „absolútne“ isté či má ten hodinár, ktorý sa k pýche svojich rodičov narodil v roku 1859, dnes skutočne len štyridsať rokov a či to nie je dajme tomu dedo najstaršieho z našich milých tárajov, ktorého počali za Sto dní – rovnako ako by bola opovážlivosť tvrdiť, že ploštica je jednoducho ploštica a nemá zo seba chcieť robiť štítok na dverách.

V tejto situácii, to každý uzná, sa vnucuje nutnosť stvoriť svet.



LÉON BLOY (1912)

D U Š A N

D U Š E K

Vysvetlivky

ODLET

*Mať dobrý dôvod
je dozretá hruška
koncom leta.
Potom už len stačí:
chytiť sa nite.*

PIEŠŤANY 2009

*Kúpalisko Eva, tentoraz
iba spoza plota, slepé
miesto na trávniku, kde kedysi
stával palác maharadžu,
ešte som ho stihol,
asi tak desaťročný,
sivý príklop vzduchu pred dažďom,
pričom do siva sa ladí aj kôra
na stromoradí - drahé, múdre platany,
oblúk pri východe z kolonádového mosta,
na dohľad od strohej a účelnej prázdnoty,
čo tam visí pod klenbami nosných pilierov,
krehké krídlo anjela,
stále mi tu niečo chýba,
aj kníhkupectvo zrušili,
namiesto vodometov len plechová klietka
okolo uschnutej buriny,
diamanty a topásky,
skvosty v pamäti,
tíchnuce čoraz matnejším leskom.*

SÚMRAK

*Svetlo žiarovky sa vpije do dňa;
v súmraku sú presuny osvetlenia
podobné kolísaniu – pohybom
vetra, ktoré by som bez skromného kývnutia
tujky za oknom
asi nezbadal.
Neskôr sa ukryje do noci.
Akoby spod pokrievky
počuť psa.*

VÝROČIE

*Dnes by mal náš otec
87. narodeniny. Pritom
v máji to bolo
už 20 rokov, čo
zomrel, dlhý krátky čas.
Smútok – aj preto
asi toto pero
píše tmavším atramentom,
ako som čakal.
Korytnačka na rumunskej známke
mi súhlasne prikyvuje.*

ROVNOVÁHA

*Po daždi
sa v prvom slnku
ako pozadie pre všetky kresby
konárov na stromoch
rozprestiera číra obloha.
Pokoľ lomenej línie strechy
zvlňa kroky mačky.
V takomto vyváženom prostredí
nie je ani diaľka
zlodejkou ostrosti.*

POKLONA

*Rozmarín lekársky,
 vždyzelený ker,
 vysoký až dva metre,
 listy sú protistožné,
 takmer sediace,
 úzko čiarkovité s podvihnutými okrajmi,
 zvrchu zelené, zospodu
 sivo plstnaté,
 v ich pazuchách sú nakopené krátke výhonky.
 Kvety vyrastajú
 v päť až desaťpočetných
 nepravých strapcoch,
 kalich je zvončekovitý,
 dvojpyskový, hnedastozelený,
 koruna modrofialová,
 zriedkavo biela,
 výrazne dvojpyskovitá,
 horný pysk je mierne zahnutý,
 dvojjárezný, dolný
 s veľkým stopkatým stredným lalokom
 a menšími bočnými,
 dopredu vysunutými lalokmi.
 Tento text je opísaný z knihy
 o liečivých rastlinách od Dietera Podlecha,
 preloženého z nemčiny Cecíliou Goralíkovou,
 ktorá vyšla vo vydavateľstve Slovart.
 Kvitnem.*

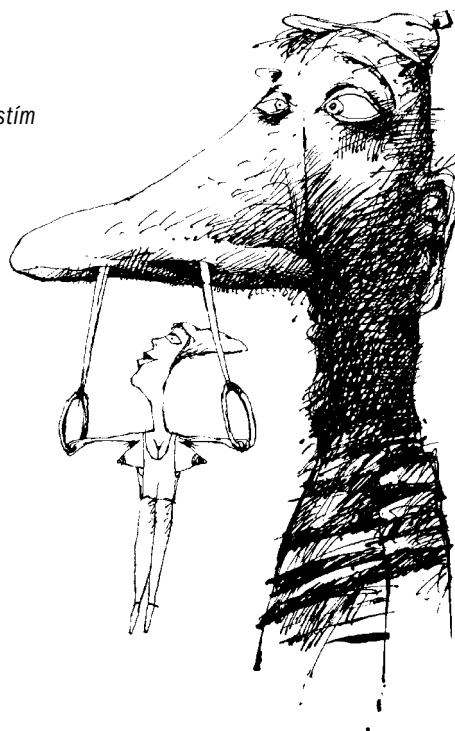
NÁVŠTEVA

*Zaviezli sme dve staré stoličky
 do Lehníc, kde ich kamarátka Szidi zbaví starých náterov
 (metóda: lúhom sodným).
 Pes Sadza, po maďarsky Kormos,
 chcel mať všetky paličky,
 ktoré sme mu hádzali,
 vyskočil si po ne až do výšky jedného metra,
 aby ich uchytí ešte pred dopadom na zem,
 neskôr si brechotom vybavoval miestny spor
 na dvore, rovno pod orechom,
 kde sa na samom vrcholci usadil malý vrabec.
 V stebľách trávy sa chúlili*

*hlavičky smrčka jedlého - huby
 podobnej včeliemu plástu.
 Z okienka (lodného) Peťovej pracovne
 pod strechou vidieť na polia.
 Po návrate domov upiekla moja žena
 tvarohový koláč.
 Rada by sa podelila.
 Chce do Lehníc pre našich priateľov kúpiť
 nejaký stromček.
 Ich malý syn Jonáš bude spiderman:
 dáva si rozkazy.
 O chvíľu začne jazdiť na detskej motorke.
 Sme doma, či tam?
 Pásik svetla na stene
 už hodinu
 hľadá vypínač.*

LJUBLJANA

*Za oknom priateľskej Ljubljany,
 v suchu - s výhľadom
 na mokrú križovatku,
 myslím na moju ženu,
 ako sa tešila vo Viedni,
 tá jej dušička sa trepotala šťastím
 ako zástavka, pričom
 mi priateľsky a ochotne
 dávala najavo, že som
 vždy jej vietor.
 Odcestovať - je začiatok
 cesty späť.*



K o n f r o n t á c i e

Pavol RANKOV: *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*

Kalligram, Bratislava 2008

Román v prášku

Radoslav PASSIA

Šok namiesto umenia

Marta SOUČKOVÁ

Román, ktorý zoširoka zachytáva neobyčajne komplikovanú dobu na neobyčajne komplikovanom území, si žiada aj autora s veľkými ambíciami. Takýto román je nutne tiež ideologickým projektom, pretože musí aspoň implicitne pracovať s vlastnou predstavou, či rovno koncepciou dejín. V prípade *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* Pavla Rankova sa zdá, akoby niektorí čitatelia oceňovali už samu ambicióznosť, teda čosi ako tvorivé odhodlanie, ktoré tejto knihe predchádzalo. Napr. Milan Hamada v *Žurnále* (35/2009, s. 43) hovorí v súvislosti s ňou o ojedinelom pokuse o historický román z moderných dejín. Autor s vydavateľom na prvých stranách knihy udelia čitateľovi dve žánrovo-ideologické inštrukcie: „historický román z rokov 1938 až 1968“ a „knihá vychádza v Európskom roku medzikultúrneho dialógu“. Ďalšia, tentoraz skôr reklamná informácia sa nachádza na zadnej obálke: „román o láske, pokiaľ ju vyššia moc povolila“. Ako teda kniha obstojí voči očakávaniam, ktoré týmto avizovaným základným tematicko-ideologickým a žánrovým rámcom oprávnene vzbudzuje?

Pavol Rankov podobne ako viacerí prozaici, ktorí doteraz preferovali žáner poviedky a v minulom roku vydali román (P. Krištúfek, U. Kovalyk, čiastočne M. Kopcsay, ktorý svoj prvý román *Domov* vydal už v r. 2005), možno zareagoval na volanie časti kritiky po veľkej epike, ale to je asi jediná pozitívna veta, ktorú na margo jeho prvého románu dokážem vysloviť. Po prečítaní prózy *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* a jej doterajších recenzií (napríklad A. Halvoníka, Z. Mojžišovej, L. Suballyovej), ktoré sú prevažne afirmatívne, ma v prvom momente napadlo, že sa vo svojom negatívnom postoji mylím. Počas čítania som si totiž do Rankovovej knihy poznačila množstvo otáznikov, ktoré by mohli odkazovať na moju neschopnosť porozumieť textu, keby sa aj iní recenzenti nezhodli v tom, že Rankovov román je jasný, priehľadný, dokonca sčasti banálny – o jeho nekomunikatívnosti teda nemôže byť reč. Na druhej strane, moje kritické poznámky vyvolávali najmä tie časti Rankovovej najnovšej prózy, pri ktorých som sama seba pýtala, či dobre vidím (nosím síce na čítanie okuliare, ale s nimi, alebo bez nich, ne/zmysel prečítaného zostával rovnaký), respektíve, nakoľko si z nás Rankov robí nemiestne žarty. *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* má byť spoločenský, historický a ľúbostný román, vypovedajúci o zlomových udalostiach nielen v živote troch základných mužských postáv (akýchsi remarquovských troch kamarátov) románu, ale i celého národa. Vrátim sa však k spomínaným otázkam a nech čitateľ tejto recenzie sám posúdi, či odpoveď na ne nie je jednoznačná. Začnem asi najšokujúcejšou časťou Rankovovho textu, ktorú pomocne nazvem

epizóda Mařenka/Majka.

Rankovov román je z hľadiska koncepcie historického žánru difúzny, zároveň totiž rozpráva individuálny ľudský príbeh, dokonca niekoľko prepletených príbehov „o láske, pokiaľ by ju vyššia moc povolila“, no pokúša sa sformulovať aj kolektívnu sociálno-historickú skúsenosť, alebo, ak by sme to chceli nazvať patetickjšie, osud tejto krajiny medzi dvoma pohnutými osmičkovými rokmi. Obrisy „veľkých dejín“ sa tu neformujú pozvoľna na pozadí presvedčivého rozprávačstva, ale Rankovove postavy ich doslova naháňajú, stavajú sa im do cesty a hádzu pod kolesá. Autor sa totiž množstvo historických peripetií (Česko-)Slovenska z rokov 1938 – 1968 pokúsil natlačiť do troch ľudských osudov. Nevyšlo to, ubíjajúca prvoplánová ilustratívneť je prvá a základná vec, od ktorej sa odvíja moje kritické hodnotenie tejto knihy.

Osudy troch hlavných mužských a jednej ženskej postavy sú zachytené od detstva po dospelosť v už spomenutom období od Mníchovskej dohody po augustovú okupáciu. Realisticky ladené rozprávanie plynie z perspektívy vševedúceho, voči postavám empatickeho rozprávača, výnimkou je záverečná kapitola, keď sa rozprávačkou stane jedna z postáv, Mária Belajová. Čech Jan, Maďar Péter a Žid Gabriel prežívajú spolu detstvo v Leviciach a ich spoločná láska k Slovenke Márii je sceľujúcou osou románu. Od nej sa odbieha k jednotlivým individuálnym zápletkám, ktoré, ako som už naznačil, majú vždy a vytrvalo svoj ilustratívny význam vo vzťahu k politicko-historickým udalostiam. Sujetový mechanizmus tohto pohybu je jednoduchý. Všetko sa tu až na zúfanie odohráva v priamom prenose a na vlastnej koži. Rok za

Potom, ako Ján/Jan Bízek, pôvodom Čech, jeden z protagonistov príbehu, ušiel na Západ, sa musel v roku 1957 na riešenie „*principiálne nového problému*“ (s. 230), t. j. chuti mäsovej nátierky pre robotníkov, podujať kapitán Prieložný, ktorého pravou rukou bola práporčička Mařenka. „*Kapitán a práporčička trávili večery a noci čítaním Marxovho Kapitálu, Leninovho Štátu a revolúcie, no najviac na nich zapôsobila Engelsova kniha Pôvod rodiny, súkromného vlastníctva a štátu. Vášnivo sa milovali po každej prečítanej stránke a po každom orgazme si rovnako vášnivo sadali späť k Engelsovej knihe.*“ (tamže). Nesmejte sa, tieto postavy predsa dokumentujú odsúdeniahodný fanatizmus vtedajších komunistov, ak sa vám zdá čosi nepravdepodobné (napríklad prepojenie motívov orgazmu a Engelsovej knihy), asi ste si len zabudli uvedomiť, že hyperbola a spojenie zdanlivo nezlučiteľného smerujú k neľudskosti režimu. Epizóda však pokračuje. Mařenka s Prieložným (oj, koľká symbolika vlastného mena a priezviska, respektíve, absencie krstného mena kapitána!) sa pokúsia aplikovať rovnostárstvo aj v sexuálnom živote, no keď im nevyjdú sexuálne orgie s inými súdruhmi, vymyslia si vlastné zábavky. Nekonečnosť fantázie Mařenky dokumentuje s. 232, nedá mi však nespomenúť (kvôli spomínaným jednoznačným odpovediam) aspoň Mařenku oblečenú, ako inak, pri sexuálnych hrách, v čerstvo stiahnutej prasačej koži – opäť, nezabúdajte, že odev tejto ženskej postavy je motivovaný prácou v chemicko-potravinárskom vedecko-výskumnom ústave, ojoj, prasiat tam mohli mať až-až. Orwell by sa iste nečudoval ani nasledujúcemu vývinu situácie, mňa však smiech prešiel, keď pri milovaní kapitán zo samej lásky zjedol Mařenku, teda, asi zjedol, pretože chuť paštéky Májky, ktorú ocenil samotný Antonín Zápotocký, bola vynikajúca, len Mařenka sa kdesi stratila... Že ste sa museli štipnúť, či sa vám náhodou nespína? Je to tak, čítajte dobre, nielen Prieložný, Mařenka, Marx, Engels, Lenin, sex, krv, ušný maz, moč, nová paštéka, ale i Zápotocký... Iste, nielen ja som ironická, taký je tiež Rankovov rozprávač: „*Bola to láska, ktorá dosiahla najvyššie výšiny. Ich srdcia ateistov sa zbavili citov k neexistujúcim bytostiam a naplnili sa vzájomnou láskou. Tak sa milovali, až sa chceli stať tým druhým. (...) Zažívali extázu zas a znovu. Hrzli sa, škriabali, štípali. Ich telá sa pokryli sinkami a ranami. Mařenka prijímala Prieložného krv a on zas jej. Tak sa stávali tým druhým. Spĺyvali v jednu bytosť naplnenú láskou a vášňou. – Miluji ťe, až bych tě snědla, soudruhu kapitáne, – vzdychala Mařenka v Prieložného náručí. – Mařenko, Májenko, aj ja ťa milujem, až by som ťa zjedol, – vzdychal Prieložný. – Sněž mě, miláčku, soudruhu kapitáne, – kričala Mařenka v orgazme.*“ (s. 232 – 233). Stačí však autorov odstup od témy na to, aby sme uvažovali o umení? Možno akcep-

rokom plynie v „epizódach“, ktoré sa skladajú z akýchsi povinných výstupov jednotlivých hlavných postáv a všetko podstatné sa vždy stane onoho 1. septembra. Rýchlo je jasné, že nejakú inováciu nemožno očakávať. Jediným osviežením sú groteskno-absurdné, občas až burleskne hyperbolizované vložky prevažne z veľkej politiky. (Např. K. Gottwald osobne pripravuje truhly pre popravených v politických procesoch, sovietsky maršál nazve operáciu proti maďarskému povstaniu na základe Chruščovových črevných vetrov Veterná smršť a pod.) Humor týchto odľahčujúcich pasáží má často prosto „podpásový“ fyziologický základ, ale je predsa len čímsi slobodným, otvoreným a nevypočítateľným v inak monotónne rapkajúcom strojtčeku dejín, do ktorého sú ako bábky zapriahnuté hlavné postavy.

Mechanizujúci model románu toho veľa nedovolí, pravidelne sa striedajú krátke sekvencie zo života Gabriela, Jana a Petra. Každý z nich postupne prejde partnerstvom s Máriou, vlastná tvár však týmto „vzťahom“ zúfalo chýba. Navyše, „románový zmysel“ ich spoločnej tridsať rokov trvajúcej túžby po Márii mi zostal celkom utajený. Práve Mária je najväčšou neznámou spomedzi týchto chabo zvnútornených postáv. Je to naozaj Slovenka ako sa patrí, veľa toho nenahovorí, ticho trpí zopár desaťročí, smutnými očami hľadí na osudy „svojich chlapcov“. Keď si to oni medzi sebou vydiskutujú, ona akosi samozrejme privolí a bez zbytočných emocionálnych komplikácií sa venuje svojmu aktuálnemu „výhercovi“, najprv Petrovi, potom Jánovi a napokon aj Gabrielovi. Hovorím si, možno má ísť o paródiu na ženskú postavu, a prajne

tovať takéto spojenie ideológie a erotiky? Stupňovanie perverzity postáv pôsobí nefunkčne, veď kapitán Prieložný a Mařenka sú odporní už pri ich svojskom výklade Engelsa, gradovať hnus znamená zhnusiť aj čítanie. Namiesto estetiky škaredého vzniká ideologický gýč, ku ktorému smeruje minimálne senzačný a šokujúci charakter situácií. Navyše, hromadenie extrémne bizarných segmentov má za následok, že na percipienta prestanú pôsobiť, iba ak by bol čitateľ zvedavý, čo neobyčajnejšie dokáže autor ešte vymyslieť. Ďalej, ak je modalita textu ironická, načo prichádza na „ochutnávku“ paštéky Májky Zápotocký, reálna postava z dejín? Synkretizmus historických podnetov (existujúcich osobností, udalostí, javov atď.) a extravagantných, neobyčajných segmentov vyvoláva lacný, prierazný efekt. Navyše exponovanie ideológie vzbudzuje dojem, že Rankovov román plní (ako slovenská literatúra neraz v dejinách) inú než estetickú funkciu, povedzme pragmatickú, faktografickú (stalo sa). Faktická (historická – uvádzanie dátumov, mien, názvov vojenských operácií a i.) a intímna (personálna, vzťahová) línia románu sa dostávajú do kontradikcie, čo dokazuje takisto **epizóda Klement Gottwald**.

V kapitole z roku 1952 má novinár maďarského pôvodu Peter Ronaj/Rónai napísať o združstevňovaní, no namiesto uvažovania o jeho problémoch použije vo svojom článku frázu „*Straně věřte, soudruzi!*“ (s. 175), za ktorú si vyslúži pochvalu od šéfredaktora, ba i od samotného prezidenta. Od Petra prejde rozprávač k práci stolára, ktorý vyrezáva truhly. Z majstra Klementa sa vykľuje – kto iný, ako Klement Gottwald. Aj vy sa pýtate, prečo Gottwald vstupuje do deja? Nuž, koľko truhliel stihol vyrobiť, toľko ľudí dal obesiť, logicky vysvetľuje predtým ironizujúci narátor... Podobné otázky o zmysluplnosti autentických postáv som si položila po prečítaní epizód s Tisom, Dubčekom či Chruščovom a Konevom. Rankov sa historické osobnosti usiluje „poľudštiť“, respektíve, znovu priblížiť percipientovi neobyčajným, až bizarným spôsobom: Tiso je tučný človek so sklonom k obžerstvu, ktorého sluha sa „*pri pohľade na bosé nohy* (prezidenta – pozn. M. S.) *neovládol*“ (s. 47) a „*na každú mu vtisol vrúcny bozk*.“ (s. 47); Dubčeka obdivuje Peter aj preto, že vie výborne plávať; Chruščov vypúšťa hlasné vetry, po ňom tiež ostatní členovia Politbyra atď. Modelovanie reálnych osôb románu vo mne vyvolávalo podobné bozkávanie spuchnutých a spotených Tisových nôh či názov operácie Veterná smršť podľa Chruščovovho „zlyhania“? Chce román súdiť ľudí alebo svedčiť o dobe, ak parafrázujem každému iste známe tajomstvo dobrej literatúry?

hľadám v texte indície. Nie sú tam. Nejde teda ani o knihu o láske ako o vzťahu, lebo Máriine motivácie, pohnútky, jej intímny svet nám zostávajú takmer úplne utajené.

Akokoľvek by bolo kritikovmu naturelu blízke všímať si a oceňovať dobrý úmysel, otvorenie nových obzorov, či v úvode spomínanú ambícióznosť spisovateľovho projektu, nemôže si dovoliť celkom upustiť ani od deskripcie, prehliadnúť fakty z „elementárneho čítania“. Ako tu teda vyzerá remeslo, aká je úroveň jazyka? V románe nájdeme celú typológiu „zlých“ viet, od relatívne najmenej problematických syntaktických nezmyslov, ktoré považujeme za preklepy („*Maršal bol čoraz, tým poverčivejší.*“; s. 217), cez príklady popisného pátosu, ktorý by aj trochu pomazaný stredoškólak identifikoval ako neklamný znak červenej knižnice („*Keď prišiel bližšie, Mária k nemu zdvihla červené uplakané oči.*“; s. 182), až po rodokapsovo jednoznačný súboj dobra a zla. Autor nerád necháva čitateľa na pochybách, takže napr. zlý poštár Majerský s fašistickými názormi má samozrejme aj smradľavý dych („*Majerského prsty chytili Gabriela za golier kabáta a pritiahli ho ešte bližšie, aby započul šepot z páchnucich úst.*“; s. 189). Aj keď sa dostaneme od syntaxe k lexike a štýlu, obraz je podobný. Rozhovory medzi postavami vyzerajú tak, že keď sa hovorí o chorobách, mám pocit, že čítam Zdravovedu, keď sa politizuje pri pálenke, akoby som si prezeral dobový úvodník v Pravde. Navyše, tejto kaširovanej jazykovej „dobovosti“ podliehajú často aj rozprávačské pasáže. Ani jazykovej stránke knihy teda nemôžeme pripísať „európske“ románové parametre. Lebo čo iné má znamenať od-

Epizóda Fatima

Neobyčajnosť, až exotickosť motívov v Rankovovom románe ilustruje tiež kapitola z roku 1947, v ktorej sa Ján Bízek zamiluje do Arabky Fatimy. Nebudem špekulovať, či meno prvoplánovo odkazuje na všetky princezné z rozprávok, o ktorých čítala malému Jánovi mama, oproti predchádzajúcim epizodám je však táto časť viac „orientálna“. Bizarné je, že Ján sa vydáva za Žida, čím sa do textu dostáva nielen motív obriezky, ale takisto opäť ideologický akcent: Ján a Gabriel Rosenberg (tentoraz židovského pôvodu) sa presťahujú do Izraela a Ján začne bojovať v partizánskej skupine proti arabským ozbrojencom. Láska Jána a Fatimy je modelovaná ako v tzv. červenej knižnici: Ján miluje Arabku napriek všetkému a všetkým; Fatima miluje Jána aj vtedy, keď zistí, že jej klamal o svojom židovskom pôvode; postavy musia prekonávať mnohé prekážky; v neposlednom rade koniec je, ako sme predpokladali, slzavý (Ján už nikdy nenájde svoju Fatimu)... Červenú knižnicu pripomína aj slovník, tentoraz bez „ecovskej“ ironie: „*Do kíbucu sa vrátil až po ôsmich dňoch. Prišiel ku koncu pracovného času. Sledoval Fatimu, ktorá balila poháre so zaváraninami do škatule. Zložila si hidžáb, takže vlasy jej tancovali na pleciah pri každom pohybe. Pociťoval k nej lásku, až mu sťahovalo hrdlo. Ani nemohol uveriť, že táto pôvabná žena ho miluje. Keď sa Fatima otočila, uvidel, že plače. Rozbehli sa k sebe. Ani sa neobzerali, či ich niekto neuvidí. Hodila sa mu okolo krku. Cítil, ako sa mu do košeľe vpíjajú jej slzy.*“ (s. 113). Takúto scénu by som hodnotila pozitívne len ako parodickú reakciu na postupy populárnej literatúry, Jánove emócie sa však v románe nezosmiešňujú, skôr naopak – motívy slz, objatí, tajomných stretnutí či vášnivého milovania svedčia o ich patetickom a melodramatickom modelovaní bez akéhokoľvek odstupu, s výraznými empatiami narátora k oboj postavám. Navyše, epizóda z Palestíny pôsobí – napriek prítomnému problému židovstva – v románe zo slovenskej minulosti prinajlepšom exoticky, pripomína prvky dobrodružnej a lúbostnej paraliteratúry. Obdobne sentimentálny je

príbeh lásky troch kamarátov k jednej žene.

Dej románu *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* začína plaveckými pretekmi troch trinásťročných kamarátov, víťaz ktorých sa bude uchádzať o priazeň krásnej Márie Belajovej. Láska Gabriela, Jána a Petra k Márii pretrváva – napriek rozličným vzťahom, ktoré mužské postavy náhodne či systematicky nadväzujú s inými ženami (Peter sa stihne aj oženiť) – tridsať rokov. Máriine postoje sa v jednotlivých dobách líšia, a hoci má dieťa s Jánom, po jeho emigrácii začne žiť s Gabrielom. Sujetové vzťahy v románe sú plné vášní, malých podvodov (Ján poprosí svojich

kaz na Európsky rok medzikultúrneho dialógu, ak nie podprahovú výzvu považovať dielo za „vysoké“, hodné reprezentovať oficiálne kultúrne preferencie Únie. Tu však ide o populárnu literatúru, ktorá hodnoty neurčuje, ale preberá a rozmieňa na drobné.

Keď Peter Rónai, povolaním novinár, cestuje v roku 1960 do východnej Ázie, musí skrútiť svoj pobyt, no jeho práca nie je ohrozená: „*Našťastie už v lietadle cestujúcim rozdávali rozsiahlu sovietskú obrázkovú publikáciu o krajinách socializmu v Ázii. Podľa nej by sa dalo napísať niekoľko reportáží o Kórejskej ľudovodemokratickej republike aj o Vietnamskej demokratickej republike.*“ (s. 249) Presne v intenciách tejto epizódky pracuje s priestorom aj P. Rankov. Dalo by sa pochopiť, aj keď nie umelecky ospravedlniť, že nejakou obrázkovou publikáciou z okresnej knižnice zašuští románová predstava o Budapešti, Berlíne, Tel Avive či San Franciscu z polovice 20. storočia, ale prečo zostáva rovnaký umelohmotný pocit aj z „jeho“ Levíc, ktoré sú za humnami?

Autor chce poskytnúť pluralitný pohľad na dejiny, rieši to však tak, že žurnalisticky hovorí o všetkom. Príbeh sa pod neroztriedenou ťarchou faktov vytráca a mení sa na prúd ilustratívnych udalostí, ktoré notoricky známe fakty „románovo“ dopovedávajú. Výsledkom je text politicky korektný v sterilnom zmysle tohto slova. Nie je tu o čom rozmýšľať, s čím vášnivo (ne)súhlasí, zostáva len pachuť zo stredoškolskej dejepisnej skratky, podľa ktorej postavy neprekvapivo konajú.

kamarátov o alibi, naopak, Mária pristihne Gabriela pri nevere s Nemkou), karty sa neustále obracajú podľa dejinných peripetií, aby nakoniec v milostnom súboji ne zvíťazil ani jeden z protagonistov. Mária vyznieva v závere románu ako morálna hrdinka, jediná neemigruje a zostáva sama so svojou dcérou. Nuž, nejedno oko naopak nezostane suché – čakať celý román na svadbu a zistiť, že všetci muži Máriu opúšťajú, to je scéna, hodná veľkých emócií! V každej kapitole Rankovovho románu opisuje autorský narátor udalosti jedného roka. Ďalší otáznik preto vyvoláva

zmena narácie z er- na ich-formu,

keď sa rozprávačkou poslednej kapitoly stáva Mária. Ak sa má prechodom z jedného do druhého typu narácie zdôrazniť morálna prevaha Márie nad mužskými postavami (jediná dostáva symbolické vlastné slovo, a to rovno na záver), možno skonštatovať, že istá dominancia ženskej postavy je jasná i bez zmeny formy už preto, že traja muži milujú jednu ženu. Jediná subjektívizovaná kapitola pôsobí v románovom celku rovnako prekvapujúco a nesytemovo, ako keď, s prepáčením, Chruščov vypúšťa vetry. Ak by sme aj akceptovali banálny štvoruholník medzi tromi mužmi a jednou ženou, treba povedať, že podobne triviálnych scén je v Rankovom románe viac. O postupoch prevzatých z literatúry úžitkových funkcií svedčí najmä

kapitola z Vysokých Tatier,

v ktorej sa chorý Gabriel zamiluje do spolupacientky. Iste tušíte, že Gabriel prežije (inak by nemohli pretrvať také hodnoty, ako sú kamarátstvo a láska), no obeťou sa stáva Zuzka, ktorá napriek svojmu optimizmu a viere v Boha umiera. Prostredie sanatória, nádhernej prírody, neustále obzeranie vreckovky, či na nej nie je krv po kašli, láska s vopred určeným koncom, zázračné vyzdravenie Gabriela (vďaka lieku z Ameriky), to všetko prispieva k čitateľnosti a istež pútavosti, nie však k estetickému účinku románu.

Stalo sa – čo všetko?

Jednou z príčin, prečo sa Rankovovi román nevydaril, je práve fakt, že autor sa podujal v texte zobraziť okrem „malých“ dejín štyroch ľudských životov v troch desaťročiach (1938 – 1968) aj „veľkú“ históriu slovenského národa, ba čo viac, celého sveta. A to je na jeden román, napriek národnostne zmiešanému prostrediu Levíc, do ktorých je dej čiastočne situovaný, predsa len priveľa. Čech Honza, Maďar Peter, Žid Gabriel, katolíčka Mária, ale tiež Bulhar Rankov, Nemeц Barthel, Konev, Chruščov, Hitler, Slánsky, Stalin, Kopřiva, Tiso, Lenin, Novotný, Zápotocký, Dubček, Beatles, Voznesenskij, Ferlinghetti, Karvaš, realita a fikcia sa v Rankovom románe spájajú v prekvapujúcich súvislostiach.

Rankovovi traja chlapci sa „náhodou“ zapoja do azda všetkých historických udalostí, ktoré sa za tých tridsať rokov u nás stanú a stihnú aj čo-to navyše, emigrácie na mnohoraký spôsob, boj za vznik židovského štátu v Palestíne, maďarskú revolúciu v r. 1956, Berlín v deň začatia stavby berlínskeho múru, spoluprácu s ŠTB aj Pentagonom. Toto hovorenie o všetkom síce signalizuje autorovo úsilie zachytiť celé spektrum dobových postojov a udalostí, ale rovnako aj nedostatočnú schopnosť vypovedať cez detail, preto sa tu tak rýchlo skáče z prostredia do prostredia, z udalosti do udalosti. To, čo ako sériu overiteľných faktov v prirodzene zhustenej podobe zaznamená historiografia, vyznieva v románovej fikcii nanajvýš nedôveryhodne.

Ďalšia z hlavných postáv, Jan Bízek, pracuje na potravinárskom recepte, ktorý sa mu neskôr podarí predať americkej armáde. Pri výskume a zdokonaľovaní tohto produktu mu dlho robí ťažkosť chuť – sušená praženica z jeho produkcie nie je žiadna lahôdka. Na rozdiel od sušenej praženice použiteľnej v prvej línii vietnamskej vojny, sú „dejiny“ v tejto práškovej podobe v románe zbytočné. Prečo? Lebo nemajú svojich prirodzených nositeľov. Všetko je tu akosi naopak, najprv dejiny, potom postavy, najprv téza, potom príbeh. Je to román s príliš jednoduchou chuťou. Bolo ho ešte treba podržať v autorovej kuchyni.

Napokon nemožno nespomenúť **jazyk** *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Nemám na mysli čiastočne deformovanú češtinu, ktorá vcelku zodpovedá vyjadrovaniu chlapca, žijúceho na Slovensku, ani anglické vety, motivované americkým priestorom (hoci Ian nie vždy berie ohľad na to, či mu priatelia rozumejú a v podobnej situácii sa môže ocitnúť čitateľ). Hovoriť o nevládnutosti jazyka však znamená poukázať napríklad na reč postáv v dialógu, ale i v pásmo rozprávača (napríklad: „*Vybrali sa spolu do mesta. Sadli si do krčmy a ožrali sa. Opitý Peter trval na tom, že si prvého septembra zase dajú preteky v plávaní.*“ – s. 87). Pars pro toto uvádzam prehovor desaťročného cigánskeho chlapca, ktorý takto odpovedá na otázku, koľko ľudí zabili fašisti: „*Chlapec hlasno smrkol a začal rátať na prstoch: – Mama, tato, traja bratia, tri sestry, ujo, teta, štyria bratrance, päť... nie, šesť sesterníc... To je spolu Fizikovcov dvadsať... Vlastne počkajte! Mamička mala v brušku dieťaťko, takže dvadsaťjeden...*“ (s. 76). Je evidentné, že okrem enumerácie mŕtvych príbuzných má na percipienta zapôsobiť motív zabitého nenarodeného dieťaťa, pričom povšimnutiahodné sú tri deminutíva za sebou, ktoré nasledujú za uvedomením si tehotnosti (akoby sa dalo na dieťa v brušku zabudnúť)... Príkladom Rankovovej práce so slovom sú aj schválnosti nasledujúceho typu: „*Ja som sviňa, vy ste len svininy najlepšie kamaráti.*“ (s. 206)

Nemožno skonštatovať, že nedostatky Rankovovej najnovšej prózy sú spôsobené žánrom. Už v predchádzajúcej tvorbe autora objavujeme poviedky, ktoré balansujú na hranici melodrámy a gýču, s podobnými nedostatkami, aké má román *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Za všetky spomeniem *Príbeh s kvetinárkou* zo zbierky *My a oni/Oni a my* z r. 2001, v ktorom sa protagonistka a zároveň priamy narátor zamiluje do krásnej predavačky črepníkových rastlín. Poviedka však končí podobne senzačne a šokujúco ako niektoré epizódy Rankovovho románu: keď protagonistka „zraní“ dáždovku Alberta, kvetinárka olíže jeho „*slizké telíčko*“ (s. 84) a rozkričí sa na muža: „*Ty bezcitná sviňa, čo si to urobil s mojím Albertom? Bodaj by si skapal!*“ (tamže). Sentimentálne modelovaný vzťah je v poviedke zakončený iným jazykom, potenciálny happy end sa zmení na šokujúcu pointu. Na rozdiel od zbierok autora, v ktorých nachádzame aj viacero výborných poviedok (pars pro toto *Fotografia* z debutu *S odstupom času* z r. 1999 či rovnomenná próza z *My a oni/Oni a my*), však román *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* nemá slabé a silné miesta, ale zlyháva v takmer každej kapitole.

Kostol

V dávnej i nedávnej minulosti – nech ľudia prišli do Tinkoviec z akejkoľvek svetovej strany – prvé, čo im pri pohľade na valal padlo do oka, bol kostol. Obchodníci prichádzajúci z Poľska so soľou ho vídali zo severu, župní úradníci dirigovaní sem z okresného mesta, ho mohli uzrieť z juhu a ak šiel niektorý z polianskych gazdov do Rokytova kúpiť dojednaného koňa, ráno ho mohol vidieť z východu a v podvečer, keď sa s pejom vracal pešo nazad do Nechvalovej Polianky, ho mohol vidieť zo západu.

Běžový kostol Nanebovzatia Panny Márie priťahoval ľudské oči zo všetkých strán a bolo len málo tých, ktorých by nebol upútal. Ale keby bol niekto tým ľuďom položil otázku, prečo je to tak, najmenej polovica z nich by mu na ňu pravdepodobne nebola vedela presne odpovedať. Kostol na vršku sám osebe nebol ničím výnimočným, mal renesančné okná, jednoduchú, trojpodlažnú, asi dvadsaťpäťmetrovú vežu a na jej špici jednoramenný kríž. Ojedinelá bola azda len jeho poloha –vzhľadom k rozloženiu oboch tinkovských ulíc, rovnobežných s riekou Udavou. Kostol nestál v strede valala, ale bol vysunutý na jeho ľavú stranu, do bezprostrednej blízkosti doliny, ktorú tvorili dva oproti sebe stojace mohutné vrchy, husto porastené bučinou, ktorú miestni roľníci od nepamäti nazývali Hrádkom. To napovedá, že kedysi v dávnej minulosti naozaj mohol byť v týchto miestach drevený alebo murovaný hrádok – ako opevnenie v prípade potreby ochrany obyvateľov pred útokom nepriateľa.

Keď Štefo Relich cestoval po prvý raz do Tinkoviec, prvé, čo uvidel, bol tento běžový kostol na vršku; pozeral naň asi minútu, keďže v poloprázdnom autobuse sedel na sedadle hneď za vodičom.

Bolo pomerne chladné májové nedeľné popoludnie. Zo spolupracovníkov – montérov telefónnych ústrední všetci odcestovali už vo štvrtok večer na západ k rodinám, po tom, čo tri dni dreli každý deň do desiatej hodiny večer, aby si nadrobili piatkovú smenu.

Štefovi Relichovi sa nechcelo trmáčať rýchlikom domov. V sobotu sa poprechádzal v uliciach, obzrel si starý park s kaštieľom, vystúpil aj na lúky nad mestom. Uvidel strieborné stuhy dvoch riek, spájali sa za železničnou traťou a práve pri pohľade na ne sa rozhodol, že aj napriek výslovnému Heleninmu zákazu, ráno odcestuje do Tinkoviec za ňou, aby predstúpil pred jej rodičov ako seriózny muž, čo má s ich dcérou vážne úmysly.

Lenže večer nemohol zaspáť. Dlho sa prevaľoval na skladacej posteli, až sa vzopäla ako kôň a zhodila ho na gumoleovú podlahu. Zaspal až nad ránom, keď sa za oknami skladu začínalo ozývať dunenie prvých vlakov. Prebudil sa až na obed, takže sa nestihol ani najesť a len-len že dobehol k ľudňajšiemu tinkovskému autobusu.



ZELINKA

MILAN

Pri pohľade na tinkovský kostol Štefovi Relichovi poskočilo srdce. Hneď v autobuse sa rozhodol, že najprv zájde k nemu a až potom podľa oceľových zvodidiel pri ceste a smutnej vrbý v dvore vyhladá dom Heleniných rodičov. Kostolu chcel dať prednosť nie preto, že by bol býval nejakým veľkým katolíkom. Možno to bolo len preto, že kostoly na obzore uprostred neznámych dedín ho priťahovali od malička. Vždy bol zvedavý, aký je tam svet a tak sa neraz mimovoľne vydával pešo poľnými cestami k nim. Šiel dovedy, kým sa neocitol pod ich vysokými vežami alebo kým nezablúdil v kukuričnom poli, takže ho občas pred náhlou letnou búrkou museli prichýliť ľudia z najbližšej dediny. Štefo sedel na stoličke v neznámej kuchyni, v ruke držal ponúknutý chlieb s oškvarkami, no nejedol – len sa pozeral do tváří neznámych žien, detí a mužov a mal pocit, že sa od hanby prepadne pod zem.

Zaškrípali brzdy, autobus zastavil, dvere sa s fučaním otvorili. Keď Štefo Relich vystúpil na voľné priestranstvo, ocitol sa rovno pred starou sivou budovou s veľkými dverami, ku ktorým viedli široké, spolu zvetrané schody. Na schodoch sedel s dopoly vypitým pohárom piva v ruke muž v tvári ako paprika, s bohatou hrivou rozkuštrných blondavých vlasov na hlave. Štefo v ňom spoznal kamaráta svojho spolubojovníka z vojenčiny Ivana Strunu. Ivan Struna bol na rozdiel od svojho kamaráta veľkým priateľom liehových nápojov. Z lásky k nim neraz zmeškal v okresnom meste posledný autobus a potom neskoro v noci dlho klopal na zamrežované okná Štefových ubytovacích priestorov, kým Štefo neuprosil večne mrzutého domovníka, aby otvoril zadnú bránu, aby on, Štefo, mohol poskytnúť Ivanovi Strunovi skromný nocľah v pelechu poskladanom z prázdnych škatúl od linkových voličov a účastníckych počítačadiel, pričom deku na prikrytie mu dal z vlastnej postele.

Keďže to na prvý pohľad vyzeralo tak, akoby tu Ivan Struna čakal len naňho, Štefo Relich mal pocit, že mu padol do rany a preto povedal skôr, ako stihol Ivan otvoriť ústa:

„Ahoj, Ivan. Čo tu robíš? Nevieš, kade sa tu ide ku kostolu?“

„Ku kostolu? A načo je tu treba tebe ísť ku kostolu?“ spýtal sa oslovený urazeným tónom. „Čo si ty nejaký pop? Daj si radšej so mnou pol deci a vykašli sa na kostol.“

„To nemôžem, kamarát. Sľúbil som majstrovi, že sa pozriem, skadiaľ by sa dal do tunajšej fary zaviesť telefón. Preto som tu,“ zaluhal Štefo.

„A čo? Vy robíte ozdaj aj v nedeľu?“ Ivan si ho nedôverčivo premeral.

„Samozrejme. Veď vieš, ako to ide. Kvôli splneniu plánu nepoznáme ani piatok ani sviatok.“

„A načo je treba tinkovskému farárovi telefón?“

„Načo by mu bol? Na telefonovanie – ako druhým.“

„Aby mohol šíriť tie svoje bludy aj po drôtoch?“

„To ja neviem, to sa opýtaj jeho.“

„Vieš čo?“ riekol Ivan Struna a vstal. „Vezmem dve vodky a piva a bude nám dobre. Však len raz žijeme na svete, nie?“

„Nechcem vodku,“ povedal Štefo Relich. „Radšej by som niečo zjedol. Od včera večera som ešte nič nemal v ústach – som lačný ako vlk.“

„Proti hladu je najlepšia vodka a pivo. To potom nemusíš ani jesť. Akoby si sa najedol chleba so salámou.“

„Nič také nechcem. Ale nejakú dobrú klobásu by som si dal.“

„Pch. Keby tu nejakú mali...“

„A čo – nemajú?“

„Samozrejme, že nemajú. Kde by ju tu vzali? Ak neveríš, pod' sa pozrieť,“ riekol Ivan Struna a vošli dnu.

Police za nálevným pultom zívali prázdnotou. Krčmár nielenže nemal na zahryznutie nijakú klobásu, ale ani chlieb alebo tatrunku. Ivan Struna automaticky objednal dve vodky a dve pivá a Štefo Relich pocítil, že sa znovu začína ten známy kolo-toč, keď sa človek najprv vzpiera alkoholu, no nakoniec mu podľahne – vďaka osobám a prostrediu.

„Dobre,“ povedal rozhodne. „Ale hneď, ako dopijeme, ukážeš mi, kde je tu kostol, lebo inak pôjdem k nemu sám!“

V nálevných priestoroch však nielen medzi dobrými kamarátmi, ale aj medzi náhodnými známymi platí zákon revanšu a na ten Štefo Relich v to chladné májové nedeľné popoludnie celkom zabudol. Pripomenuli mu ho až prázdne poháriky a krígle. Vzal ďalšiu rundu a pri nej sa od Ivana Strunu dozvedel, že on je tu vlastne ako skalný fanúšik behanovského futbalového mužstva, ktoré dnes hrá s Tinkovcami majstrovský zápas a ten začína o štvrtej. Štefo Relich si nenápadne vyhrnul rukáv saka na ľavej ruke. Boli dve hodiny, štyridsať šesť minút. Ivan Struna to spozoroval a hneď ho ubezpečil, aby sa nebál, že do začiatku zápasu je ešte dosť času – môžu naň ísť spolu, aspoň Relich uvidí, akých majú Behanovce kanonierov. Štefo Relich na to nepovedal nič a Ivan Struna šiel vziať ďalšie vodky.

Po tretej runde prišla čoskoro štvrtá a po nej piata, ktorú zaplatil tiež Relich, lebo Ivan Struna sa akosi nemal k činu. Štefo Relich položil plné poháriky na stôl a povedal:

„Chvíľu počkaj, len si odskočím na záchod a hneď sa vrátim.“

V záchode, ktorý bol vzadu v dvore, Štefo Relich bohato polial čiernu ostro páchnucu stenu močom, pozapínal si gombíky na jatke a bočnými dverami rýchlo vyšiel na ulicu. V krčme sa nemienil zdržať už ani sekundu, cítil, ako mu do hlavy stúpa alkohol a vedel, že keby vypil čo i len slzu vodky, naflaku by ho to položilo.

Na križovatke za autobusovou zastávkou stretol asi desaťročného chlapca s konvičkou. Na otázku kde je tu kostol, chlapec ukázal rukou doľava a riekol:

„Choďte po tejto ceste, ujo a za riekou odbočte doľava.“

„Ďakujem ti, šuhajko,“ povedal Relich a hneď sa chvatne pustil naznačeným smerom.

Pri chôdzi ho trochu zanášalo, chvíľami do jednej, chvíľami do druhej strany, ale on dúfal, že kým príde ku kostolu a odtiaľ k domu Heleniných rodičov, ktorý mal stáť pri ceste vedúcej na sever na opačnom konci valala, vodka a pivo mu vyšumia z hlavy a na ňom nebude nič vidieť. Hlavu mal ako v ohni a v duchu preklínal tú chvíľu, keď sa v okresnom meste zoznámil s Ivanom Strunom, lebo nebyť jeho, mohlo dnes ísť všetko normálnou cestou a on mohol mať o jednu starosť menej, hoci si musel aj teraz priznať, že má stále obavy z toho, ako ho prijmú Helenini rodičia, čo to budú za ľudia, no najmä ako ho prijme Helena, keď ju tak náhle – aj proti jej výslovnému zákazu – prekvapí a oni všetci budú na ňom navyiac vidieť, že nielenže prišiel, ale má aj vypité.

Keď za riekou odbočil doľava, z úzkej cesty ešte stále nevidel nič – len tušil, že kostol musí byť ukrytý kdesi za hustými korunami vysokých orechov, sliviek a jabloní, ktorým zo záhrad sprava presahovali konáre až na cestu.

Konečne sa za dvomi orechmi pred jeho očami vynorila béžová veža s hranatými oknami a strechou zo sčernetého medeného plechu, ukončenou guľou, z ktorej vyčnieval jednoramený kríž so zreteľne viditeľným hrotom bleskozvodu na konci.

Štefo zaklonil celé telo, pocítil tupý tlak v krížoch, vyvrátil hlavu a chvíľu pozeral, ako do vežových okien v celých krdľoch vzlietajú vrabce a hneď odtiaľ vyletujú von. Chvíľu poletujú nad okolitými zemiakovými poliami a lúkami v dobre organizovaných útvaroch, ako jeden celok a potom sa znovu vracajú späť do vežových okien.

V okolí kostola nebolo ani živej duše. Štefo si všimol úzku poľnú cestu vedúcu do doliny vľavo od kostola, nato sa prežehnal, sklonil hlavu a pustil sa hore brehom k chrámu.

Tam vystúpil po čadičových schodoch až k vstupným skleneným dverám a zahľadel sa cez ne do tajomného chrámového šera, na konci ktorého torzovito presvital pozlátený oltár s veľkým obrazom Panny Márie stojacej na zemeguli, s davmi ľudí navôkol.

Štefo stlačil kľučku, zaprel sa do dverí, ale tie sa ani nepohli. Zamknuté. Amen. Litánie sa už skončili a ľudia odišli domov, pomyslel si. Znovu sa prežehnal a začal potichu odriekať Očenaš a Zdravas. Do hlavy mu udieral alkohol. Zišiel do nízkej trávy a pomaly začal obchádzať chrám z pravej strany. Zastavil sa pri bočnom vchode, odkiaľ bolo dobre vidno celé hornaté okolie i obrysy modrých hôr ďaleko na obzore a keď sa vrátil znovu k schodom z ľavej strany budovy, pri plote zbadal lipu a pod ňou drevenú lavičku.

Podišiel k nej, sadol si a vtedy zočil za pásom mladých smrekov aj cintorín, drevené kríže s plechovými tabuľkami.

Matičko, koľko sĺz je vo svete, spomenul si na slová obľúbenej piesne tety Anuly. Tu plačú tri dietky opustené. Kto pomôže, ak nie matka ty, budeš matkou každej sirotky...

Zvalil sa na ľavý bok, skrčil nohy tak, že sa mu kolená takmer dotýkali brady, zopäté ruky si podložil pod ľavý spánok.

O chvíľu už nevedel o ničom.

— — —

V ten chladný nedeľný májový podvečer, asi okolo sedemnástej hodiny zaklopala na dvere u Mahalkovcov kmotra Gizková a keď sa znútra ozvalo Ďalej! – vstúpila dnu. V kuchyni bolo horúco ako v parnom kúpeli, všetci členovia rodiny sedeli pri stole. Kmotra Gizková preletela po nich začudovaným pohľadom a potom riekla so záhadným úsmeškom na tenkých, trochu vykrivených ústach:

„Sluchajte, ľudia! Vy si tu sedíte akoby nič a zatiaľ vonku na ulici sa dejú čudné veci.“

„Čo také?“ ozval sa Ján Mahalka mrzuto. Na stole pred ním stál obligátny sklenný kančov s nedeľným pivom, ktoré mu len pred chvíľou priniesla z krčmy staršia dcéra a nebol rád, že ho teraz pri ňom vyrušili.

„Nuž len to, že popri vašom dome prešiel už tri razy dajaký cudzí mladý chlop a pritom dajako čudne kukal do vášho dvora,“ povedala kmotra Gizková.

Helene vstúpila do hlavy krv a všetci sa hneď zahľadeli na ňu. Ešte viac sčervenela a niekoľko ráz nasucho preglgla.

„Čo ti je, Helen?“ spýtala sa matka. „Ozdaj ty dakoho čakáš?“

„Ja? Prečo?“ spýtala sa Helena.

„Že si červená jak ordoš...“

„Ja? To sa vám len vidí. Ja nečakám nikoho,“ riekla staršia dcéra chladne.

„Tak potom že by niekoho čakala Anita...?“

„Ja? Ja tiež nikoho nečakám,“ riekla mladšia dcéra dotknuto. „Ja som nikoho nezvala – ja neviem, čo je to za chlopa tam vonku!“

„Ozdaj len dajakú príčinu má, keď tu toľko chodíš popri vašom dome,“ riekla kmotra Gizková. „Však som ho videla, jak teraz vás!“

„A čo? Nevrael nič?“

„Nie, nič, len ma šumne pozdravil, kukol do vášho dvora, jako keby na tú vašu vrbu a šiel ďalej...“

V kuchyni sa rozhostilo nepríjemné ticho, bolo počuť len hučanie ohňa v sporáku.

„Tak potom tu máme vo valale dajakého špióna,“ povedala Anna Mahalková. „Sluchaj, starý. Nepozval si ty sem dajakého tvojho kamaráta z toho tvojho účtovníckeho školenia?“

„Ja?“ zvolal jej muž. V nedeľu poobede? A-na! Ešte som neošalel. Ja som sem nevolal nikoho – keby som bol dakoho volal, bol by som ti to spomenul – nie?“

„Daktorých účtovníkov nemusíte ani volať, prídu aj sami,“ povedala kmotra Gizková. „Ja keď som bola v Piešťanoch, tak za mnou na izbu chodil každý deň jeden taký pán, ani som ho nevolala. A to bol ozdaj tiež účtovník...“

„Keby ste nevraveli také veci, kmotra,“ povedal Ján Mahalka. „Nie je účtovník ako účtovník. Podaktorý účtovník je taký a iný účtovník je zase iný... Ak vám bol nepríjemný, mali ste mu rovno povedať, aby za vami nechodil. Však na to má človek jazyk, nie?“

Helena zrazu vstala a bez slova vyšla na verandu. Všetci ju odprevadili pohľadmi.

Vyšla na dvor a pobehla k bráne práve vo chvíli, keď zhora prichádzal pred ich dom Štefo Relich a znovu hodil zvedavý pohľad na smutnú vrbu v ich dvore. Keď ju zočil, zjavne sa potešil.

„Ahoj, Helena!“ povedal. „Aká náhoda! Už som si myslel, že ťa tu vôbec nestretnem.“

„Ahoj, špión,“ odzdravila Helena, ale jej zamračená tvár prezrádzala, že jeho prítomnosťou v Tinkovciach nie je vôbec nadšená. „Čo tu ty toľko chodíš popri našom dome ako dajaký zlodej? Hraješ tu divadlo pred našimi susedmi?“

„Čo tu toľko chodím? Chcem vám dačo ukradnúť,“ povedal Štefo.

„Ukradnúť? Nám? A čo také?“

„Teba!“ povedal Štefo a pokúsil sa ju pobožkať na ústa. Helena ho od seba odstrčila.

„Fuj, ale z teba ťahá – ako zo suda! Ak si chcel prísť, mal si prísť triezvy a nie sa hneď v meste potúžiť.“

„Ale ja som sa nepotúžil v meste, Helena. Keď som sem prišiel, nemal som v sebe ani slzu.“

„A kde si teda pil?“

„Tu, v krčme. Od včerajška večera som nemal v ústach ani omrvinku, tak som si myslel, že si tu dám na obed nejakú dobrú klobásu. Ja nemôžem za to, že vo vašej krčme klobásy nemajú.“

„A tak si namiesto klobásou zaháňal hlad pivom. Zvláštne, verabože!“

„Ale ja za to nemôžem, Helena. To nie ja, ale Ivan,“ povedal Relich.

„Ivan? Aký Ivan?“

„Ivan. Struna.“

„Čože? Ten pijan? No, mal si s kým sadať do krčmy! Však je to ostatný chlop v celej doline.“

„Bola to len náhoda. Smola. Vystúpil som z autobusu a on tam sedel pred krčmou na schodoch. Nemohol som sa tváriť, že ho nevidím.“

„No, dobre, dobre. Tak pod' dnu, urobím ti praženicu, aby ťa tá nešťastná pijatika celkom nedorazila. Ale pred našimi sa drž, nie že mi urobíš hanbu. A je u nás aj sudedka, kmotra, inak veľká klebetnica. Daj si na ňu pozor, aby nás neroznesla po celom valale, lebo potom sa toho nezabavíme ani do smrti,“ riekla Helena, vzala ho pod pazuchu a všikovala ho do dvora.

— — —

Keď sa Štefo Relich ocitol v Mahalkovie kuchyni, mal pocit, že ho niekto ovalil po hlave kyjakom. V miestnosti bolo horúco na skapanie. Sedel pri stole, v hlave mu hučalo. Pozeral na neznáme tváre okolo seba a usiloval sa vnímať ich obrisy, no všetko pred ním plávalo akoby v hustej hmle. Len čo sa predstavil domácim a popodával im ruku, jazyk v ústach akoby mu bol napuchol do obrovských rozmerov a on musel vynakladať mimoriadnu námahu, aby mohol odpovedať aspoň jedno-slabične na položené otázky.

Praženica, ktorú mu urobila Helena z piatich vajec, chladla na tanieri pred ním a trvalo celú večnosť, kým ju ako-tak dojedol, ale aj pri tom tempe nedokázal niektoré jej časti nerozkydať po stole.

Helenin otec sa tváril, že nič nevidí. Rozprával mu čosi v tom zmysle, že ľudia v Tinkovciach žijú od nepamäti zväčša chudobne, no zato poctivo a nadovšetko sa úfajú v svojho kresťanského Boha, ku ktorému sa chodievajú modliť každú nedeľu do chrámu, ktorý sa vypína na vršku nad valalom, v blízkosti doliny, čo sa volá Hrádok. Ľudia tu boli odjakživa roľníkmi, verili, že ak poriadne obrobia zem, ani ona ich nesklame, hoci tu už boli aj také suchá, že od nich praskala zem a také dažde, že sa rieka vylievala z koryta do šírky pol kilometra.

Niektorí ľudia, najmä tí v meste, by si mohli pomyslieť, že Tinkovce sú len takým obyčajným valalom, ale to nie je pravda – rozprával Helenin otec a Štefo Relich sa ho usiloval čo najpozornejšie počúvať. On, Ján Mahalka, mal možnosť nahliadnúť do istých kníh v Obecnej knižnici a tam sa dozvedel, že Tinkovce boli za Rakúska devätnásť rokov sídlom okresu a terajšie okresné mesto bolo vtedy len ich záhumienkami. Bol tu soľný, daňový a colný úrad. Pošta je tu už od roku tisíc osemsto päťdesiat osem – jej terajší vedúci je jeho dobrý kamarát a spolužiak zo školy, napokon kedysi chodievali vedno aj za frajerkami, on má o tom spoľahlivé informácie. Otec jeho svokra Štefan Kremenčuk pred prvou svetovou vojnou vozil na vozíku poštu z Udavského do Tinkoviec a späť, mal modrú uniformu a trúбку, na ktorú trúbil vždy, keď jeho vozík vbehol do valala...

Ľudia v Tinkovciach – rozprával Helenin otec a Štefo Relich sa ho usiloval počúvať čo najpozornejšie – vedeli odjakživa nielen poctivo pracovať na poliach a v lesoch, ale vedeli sa aj slušne zabaviť. Keď bolo parobkom a dievkam smutno, dali sa dokopy a zašli na druhý breh rieky na dvor troch bratov Kucerovcov, kde mohli pri ich ľudovej muzike tancovať nielen čardáš a verbunk, ale aj tango, polku alebo valčík. Kucerova kapela vedela rozhrať žilky v tele aj tomu najsmutnejšiemu človeku. Keď spustili na husliach, kontre a base dajaký moderný šláger, napríklad Héj, Zuzka, Zuzička, nie si veľká, maličká, len si akurát, preto ťa mám rád – a dul pritom južný vietor, bolo ich počuť až do Nižnej Jablonky.

V krčme jeho svokra keď chlapi zaspievali dajakú tinkovskú starodávnu pieseň – až zhasla lampa.

Hoci tu ľudia nikdy neoplývali nejakým mimoriadnym bohatstvom, chlapi tu odjakživa nosili vo sviatok mašle – on, Ján Mahalka, by mohol hosťovi ukázať niekoľko starých skupinových fotografií, ktoré sú toho dôkazom.

Aj napriek tomu, že väčšina Tinkovčanov dnes cestuje za prácou autobusom do okresného mesta alebo až do Košíc, kde našincovi vždy hrozí, že podľahne nedobrym vplyvom moderného života, ktorý už aj sem začína prenikať zo Západu, jednako každý z nich považuje za hlavný vo valale kostol na vršku, ktorý si hosť iste všimol, keď sem prichádzal autobusom z okresného mesta. Viera v Boha je hlavná – to je záležitosť, o ktorej netreba diskutovať.

Štefo Relich by mu bol z tej duše rád povedal, ako strašne ho už od útleho detstva priťahujú kostoly, že ani on nie je nejaký neznaboh, veď aj dnes zašiel k tunajšiemu kostolu a vzdal Bohu povinnú úctu, síce až po krčme, no predsa s nezmenenou úprimnosťou, ale jazyk mu celkom vypovedal službu. Na stole pred ním v pohári už hodiny vyvetrávalo pivo, vedľa neho stál pohárik s pálenkou, ale vždy, keď ho Helenin otec ponúkol a on natiahol k nemu ruku, z jedného štamperlíka sa mu pred očami urobili dva a on nevedel, ktorý má uchopiť. Z toho dôvodu radšej neuchopil ani jeden, aby ich obsah náhodou neporozlieval po stole.

Helena sedela na stoličke pri sporáku so zmrznutým úsmevom na perách. Relich sa ho desil, mal pocit, že po tomto všetkom sa Helena na neho definitívne vykašle, do smrti ho nebude poznať. Každú chvíľu sa ukryl za veľkú kyticu orgovánu, ktorá bola uprostred stola zastrčená vo váze, no Helenina mama vázu s kyticou zakaždým odsunula nabok, akoby mu chcela povedať: Len sa ukáž, holúbok, ukáž sa, nech dobre vidí, aký si v skutočnosti!

Avšak chladná Helena sa na neho predsa len nevykašlala. Lebo nemohol to byť nikto iný okrem nej, kto ho odprevadil k poslednému autobusu, kto s ním šiel až do okresného mesta, lebo jedine ona mohla uprosiť šoféra, aby ho z neho nevyhodil, keď Štefo Relich povracal zadné sedadlá. Jedine ona ho mohla v okresnom meste – padajúceho na zem – doviesť na poštu, uchlácholiť bohujúceho domovníka, nájsť v jeho saku kľúč od skladu, otvoriť dvere, spoľahlivo ho uložiť do jeho skladacej posteľe a zakryť dekou. A jedine ona mohla potom – so slzami v očiach – výjsť po schodoch na druhé poschodie, kde okrem sobôt a nediel bývala v osobitnej izbe so spolupracovníčkou.

Na druhý deň sa jej Štefo Relich nemohol ukázať na oči.

Hnusil sa sám sebe a večer hodil o stenu kastról s mieškovou polievkou a zakričal do zatvorených tmavých okien:

„Ivan! Struna! No počkaj! Už mi nikdy nechod' na oči! Môžeš mi tu pod oknami vyblakovať celú večnosť – neotvorím ti, ani keď sa rozleješ na smolu!“

Ale v kútiku duše cítil, že chyba nie je v Ivanovi Strunovi, ale v ňom samom a to si neodpustí do smrti.

■ ■ ■ ■ ■ s Igorom **HOCHELOM**

Začnem od konca

Ste básnik, moderný lyrik. Čo sa v tejto veci v súčasnosti práve deje vo vašej autorskej kuchyni? Kontinuitné rozvíjanie, či zmeny? Vychádzate z lyrickej situácie, či vás vzrušuje čosi ako téma, alebo to vôbec nie je pre váš postup podstatné? A čo je?

Začnem od konca. Rozhodne nie som typom autora, ktorý by si vopred stanovil istú tému a potom ju „systematicky“ spracoval. Sám seba si vôbec neviem predstaviť v situácii, že si poviem: Je jeseň, napíšem báseň o jeseňi. Alebo: Teraz si sadnem za stôl a idem písať zbierku o láske. Zdá sa mi, že takto sa dnes už moderná lyrika písať nedá. Moja báseň sa rodí spontánne, často z jedného nápadu, ktorý mi skrsne v hlave. Niekedy človeku napadne jeden verš, mohli by sme ho nazvať iniciačný, a okolo neho potom vznikne báseň. Sú aj situácie, keď o niečom premýšľam, o dajakom probléme či dajakom silnom zážitku – bez toho, že by som vopred vedel, že to bude maž súvislosť s básňou – a ten nápad „príde“ z tohto premýšľania. Možno to je tá lyrická situácia. Téma sa u mňa rodí s básňou. V každom prípade som však presvedčený, že báseň musí vyslovovať či prinášať isté poslanstvo alebo poslanstvá. Poéziu ako celok vnímam tak, že je o základných otázkach ľudskej existencie: o hľadaní jej zmyslu, o úzkostiach z bytia i z nebytia či inobytia, o problematike nevykorenenia zla... – a teda aj o morálke.

Čo sa týka zmien v spôsobe môjho písania, myslím si, že tie sa udiali už pred rokmi, teraz ide naozaj o kontinuitné rozvíjanie. A zrejme bude pokračovať. Nepredpokladám, že by som v tomto zmysle ešte uskutočnil dajaký radikálny obrat.

A momentálne dianie v mojej autorskej kuchyni? Vďaka láskavému záujmu Milana Richtera, majiteľa vydavateľstva Milanium, ktorý akosi pokladá za svoju povinnosť vydávať výbery z tvorby svojich generačných či aj o čosi mladších básnických druhov, mi v tomto roku vyjde kniha veršov. Obsahovať bude básne zo všetkých mojich zbierok a jej poslednú časť bude tvoriť celkom nová zbierka. Keďže prvé knihy som vydával v časoch, keď sme ešte písali na písacích strojoch, nemám ich na elektronických nosičoch. Pre potreby uvedeného výberu prepisujem básne z nich na počítači. Aj táto „mechanická“ práca dokáže byť v istých momentoch inšpiratívna.

Ste vzdelaný a renomovaný literárny kritik, jeden z tej malej hrstky ľudí, ktorí sústavne a podľa vlastného vkusu píšú recenzie na súčasné slovenské knihy. Máte na to dosť času, priestoru a príležitostí? V čom vidíte príčinu výrazného poklesu záujmu o aktuálnu, operatívnu literárnu kritiku – paradoxného práve v prostredí slobody kritického myslenia? Kde sú mladí kritici? Kto je to podľa vás?

Ak hovoríte, že som renomovaný literárny kritik, vyznieva to veľmi priaznivo. Som predovšetkým vášnivý čitateľ a táto vášeň ma neopúšťa už celé desaťročia. Musíme sa však sebakriticky priznať, že v poslednom čase svoju literárnokritickú aktivitu dost zanedbávam. O aktuálne vydávaných knihách píšem v posledných dvoch – troch rokoch menej ako prv. Vyplýva to z môjho momentálneho veľkého pracovného zaťaženia. V súčasnosti naozaj nemám dostatok času na sústredené čítanie a písanie o prečítanom, niekedy som doslova nervózny z toho, že z vlastnej čitateľskej skúsenosti nepoznám niektoré nové diela slovenskej literatúry, ktoré by kritik – ak má byť ten renomovaný – poznať mal. A stratený čas sa ťažko dobieha. Keďže vychádza dostatok kníh, ktoré si zasluhujú pozornosť, príležitosti by nepochybne boli a priestor tiež, lebo literárne časopisy, hoci – ako vieme – nie je ich veľa, s vďakou prijímajú dobre napísané recenzie či aj iné literárnokritické prejavy. Denná tlač sa nám značne zbulvarizovala, až na ojedinelé výnimky v nej prakticky neexistujú kultúrne rubriky a literatúru v podstate ignoruje. Takže sa zúžil okruh čitateľov literárnokritických prejavov. Ak bol v minulosti záujem o literárnu kritiku zo strany kultúrnej verejnosti väčší, bolo to, predpokladám, dané tým, že sa očakávalo, že cez analýzu a kritiku umeleckého textu sa vypovie čosi kritické aj na adresu stavu spoločnosti (a kritika toto očakávanie často aj naplnila). Dnes, keď nejednajú tabuizované témy, o všetkom sa dá písať priamo a otvorene, nikto od umeleckej kritiky neočakáva zašifrované posolstvá. Domnievam sa, že zo strany píšucich záujem o kritiku neklesá, stále sa objavujú ľudia, ktorí kritiku chcú robiť. Podľa mňa existuje aj mladá literárna kritika, ktorá získava prvé skúsenosti (nových mien v poslednom čase pribúda) – a možno sa z nej sformuje aj silná literárnokritická generácia. Tým skôr, že slovenská literatúra v poslednom čase produkuje dostatočné množstvo kvalitných, esteticky účinných a pútavých diel. Stále vychádza veľa kníh, kritika ako celok na všetko nestačí. Nesmieme zabúdať, že kritik, okrem toho, že píše kritiku, sa ešte musí aj niečím živiť.

Ste vysokoškolský pedagóg a literárny vedec. Vyučujete slovenskú literatúru na univerzite v Nitre. Ako sa to dnes robí? Cítite prevládajúci záujem či nezájum študentov? Aký je trend u nás? A prečo asi? Vedia čítať? Majú záujem o aktívne čítanie? Aj o písanie?

Toto je celý rad otázok, za ktorými sa skrýva veľké množstvo problémov. Predovšetkým musím povedať, že pozícia vysokoškolského učiteľa literatúry je dnes veľmi zložitá a ťažká, a to preto, lebo musí poslucháčov takpovediac dovzdelávať. Študenti, ktorí prichádzajú na univerzitu majú veľmi slabé všeobecné vzdelanie, zväčša sa neorientujú napríklad v dejinách Slovenska 20. storočia, chýba im všeobecný kultúrny rozhľad. Ak povedzme použijete pojem „poprevratová literatúra“, 99% z nich nebude vedieť, o čo ide, takže musíte začať vysvetľovať. Ak na prednáške poviete, že medzi hlasistami bolo veľa masarykovcov, situácia je rovnaká, pretože vôbec nemajú tušenie, že dajaký T. G. Masaryk existoval a kto to bol. To sa človeka skutočne chytá zúfalstvo. Sú aj extrémne, kuriózne prípady, ktoré však vyvolávajú skôr pocit márnosti než smiech. V lete pri skúšaní istá študentka mala hovoriť o próze s témou Slovenského národného povstania. Keďže sa mi zazdalo, že je naozaj celkom mimo, tak som sa opýtal, kedy SNP bolo, či v čase prvej alebo druhej svetovej vojny. Dost dlho váhala, ale napokon odpovedala, že počas prvej. To, že študentom chýbajú elementárne vedomosti o literatúre, je takmer pravidlo. Na univerzite sa potom začína prakticky od nuly. Som presvedčený, že úroveň štúdia na našich gymnáziách je veľ-

mi nízka až alarmujúca (o ostatných stredných školách ani nehovoriac). Na analýzu príčin tu niet priestoru.

Väčšina študentov má o štúdiu literatúry naivnú predstavu, že sa z dajakého prameňa naučia, do ktorého obdobia spisovateľ patril, ktoré diela napísal, prípadne ich krátke encyklopedické charakteristiky typu: „Autor v románe stvárnil...“ Na internete či v iných prameňoch vyhľadávajú obsahy diel a tie sa usilujú na skúške reprodukovať. Nie je jednoduché vyviešť ich z tohto omylu. Často sa čudujete, prečo si zvolili odbor slovenský jazyk a literatúra, keď sa vlastne o literatúru nezaujmajú – pod záujmom ja a iste aj vy rozumieme, že sa literatúra s potešením číta. Nepriaznivá situácia je však asi aj inde. Pred časom sa mi s hlbokým povzdychom sťažoval jeden český kolega, že „již nečtou ani Čapka“. Analyzovať príčiny tohto nepriaznivého stavu si netrúfam, ale domnievam sa, že svoju rolu tu zohráva všestranný masmediálny tlak. Chvalabohu, v každom ročníku sa vždy nájde niekoľko zanietených a talentovaných študentov, ktorí jednoducho vedia „o čom to je“, ktorých literatúra baví, pre ktorých predstavuje kultúrnu hodnotu a vedia o nej aj zanietene diskutovať. Vďaka nim človek učí s plným nasadením – a v tých ostatných sa usiluje prebudiť záujem.

Možno trocha paradoxne teraz vyznie informácia, že je veľa študentov, ktorí píšú – a niektorí aj prekvapujúco dobre (ak si odmyslíme nízku úroveň pravopisu). Asi aj v tomto prostredí platí, že na Slovensku je pomaly viac ľudí, ktorí píšú, než tých, čo čítajú.

Prijali ste post predsedu Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska. Čo vás k tomu viedlo v čase evidentného poklesu prestíže všetkých spisovateľských organizácií u nás aj záujmu spisovateľov o angažovanie sa v nich? Teraz, keď nie sú mocenské a ideologické, ale profesionálne a občianske. Čo očakávate? Aké sú vaše priority v AOSS – čo chcete dosiahnuť, presadiť, zabezpečiť, zmeniť, zlepšiť, zachovať, zrušiť, doceliť? Ako je to s grantmi Ministerstva kultúry SR? Stačia aj na časopisy aj na autorské čítania, na cestovanie a zahraničné kontakty?

Na tento post som sa nijako nechystal a, samozrejme, ani špeciálne nepripravoval. V čase, keď predchádzajúcemu predsedovi uplynulo funkčné obdobie, bol som členom Rady AOSS, kde som zastupoval Klub nezávislých spisovateľov. Rada, ktorej zástupcov delegujú členské základne jednotlivých organizácií združených v Asociácii, volí spomedzi svojich členov predsedu. Ukázalo sa, že v danom zložení som najpriechodnejšia osoba. Vo funkcii som už čosi vyše roka. Za svoju povinnosť som pokladal nadviazať na to pozitívne, čo vykonal predchádzajúci predseda Jozef Leikert a AOSS ako celok. Pokladal som a pokladám za dôležité, zachovať podujatia a aktivity, ktoré majú dlhú tradíciu, teda Wolkrovu Polianku, udeľovanie Ceny P. O. Hviezdoslava a udeľovanie cien jednotlivých členských organizácií za literárne dielo, ktoré vyšlo v predchádzajúcom roku, ako aj Ceny AOSS. Prirodzene, ako prioritu vnímam aj vydávanie Romboidu, a to bez ohľadu na skutočnosť, že sa dlhodobo nedarí zlepšiť distribúciu a rozšíriť rady čitateľov. Romboid je nielen periodikum s tradíciou, ale jednoducho je pre „zdravý“ literárny život na Slovensku potrebný. Ďalej som za dôležité od začiatku pokladal zlepšovanie súčinnosti jednotlivých organizácií. Neviem do akej miery sa mi to darí. Chcel som tiež dosiahnuť, aby sa AOSS i jej jednotlivé organizácie viac „zviditeľnili“, a to prostredníctvom printových aj ostatných médií. Veľmi sa nám to nedarí, pretože tie zväčša naše podujatia „statočne“ ig-

norujú, hoci sa ich usilujeme informovať. Spisovatelia jednoducho nie sú v kurze, nie sú dosť atraktívni, nemajú tendenciu presadzovať sa do tzv. smotánky.

Po nástupe do funkcie ma zaskočilo to, o čom som nemal predstavu. Asociácia je spoluvlastníkom budovy, v ktorej sídli aj redakcia Romboidu. So správou tejto budovy, ktorá je – aspoň zo „spisovateľského“ pohľadu – malým ekonomickým kolosom, súvisí obrovské množstvo administratívnej práce a aj problémov, ktoré musím ako predseda riešiť – prirodzene, za pomoci členov Rady AOSS. Mnohé sa týkajú problematiky prenajímania kancelárskych a obchodných priestorov, teda majú aj právny charakter. Žiaľ, budova je dosť stará, jej technický stav nie je dobrý, a tak neustále generuje nové a nové problémy.

Osobitnou kapitolou sú granty MK SR, ktoré musí predseda tiež riešiť, to znamená, každoročne podávať projekty a na konci roka – v spolupráci s tými, čo projekty realizovali – vyúčtovať peniaze, ktoré ministerstvo poskytlo. Osobne som presvedčený, že ministerstvu nemožno apriorne pripisovať zlé úmysly. Prostredníctvom jednotlivých komisií musí zvažovať, na čo finančné prostriedky poskytne, na čo nie. Je jasné, že aj ono má obmedzené zdroje, že nepatrí k najsilnejším rezortom, povedané byrokratickým jazykom. Takisto je jasné, že nech už prerozdelí prostriedky ako koľvek, vždy bude veľa nespokojencov – nespokojní sú tí, ktorých projekty boli zamietnuté, ale aj tí, čo dostali menej peňazí, než očakávali. A vinní sú všetci – od členov komisií cez úradníkov až po ministra. Na grantovom systéme je zle to, že je príliš zbyrokratizovaný. Tých rubriík a koloniek, čo sa musia povypíňať, a tých potvrdení, ktoré sa musia ku každej žiadosti priložiť, je toľko, až sa z toho človeku krúti hlava. Stačí, keď jedno ohnívko v reťazci zlyhá (napr. niektorá zo zdravotných poisťovní vám včas nepošle potvrdenie o tom, že organizácie nemá voči nej nijaké podlžnosti) a celý projekt je v ťahu, alebo ho musíte vypracovať odznova. Teoreticky stačí, ak sa v niektorej rubrike preklepnete, alebo ak čosi vpíšete o riadok nižšie a projekt môže byť zamietnutý. Našťastie, konkrétni pracovníci na ministerstve, ktorí majú na starosti typy projektov, ktoré podáva AOSS, sú ľudia na svojom mieste, ktorým ide aj o vec, všemožne nám vychádzajú v ústrety, upozornia nás na chybičky a počkajú kým ich opravíme. Oni ten byrokratický systém, v ktorom by sa dalo veľa zjednodušiť, nevymysleli. A či dosiaľ poskytované finančné prostriedky na aktivity AOSS stačia? Áno, stačia, ale len preto, že spisovatelia sú skromní ľudia, že kusisko práce vykonávajú bezplatne. Ak by sme napríklad plat šéfredaktora Romboidu prerátali na hodinovú mzdu, vyšla by suma, za ktorú by maliar izieb nebol ochotný ani prísť sa pozrieť na váš byt.

Existuje podľa vás čosi také ako slovenská literárna scéna a s ňou aj čosi ako slovenské literárne publikum? Je vôbec naša súčasná literatúra dostatočne vnímaná a reflektovaná?

Slovenská literárna scéna podľa mňa existuje. Vychádzajú knihy, uskutočňujú sa ich krsty či uvádzania do života, rezonujú v literárnych kruhoch a diskutuje sa o nich aj v kuolároch. Podstatne menšia je už čitateľská odozva, hoci slovenskí autori vyprodukovali v posledných rokoch aj diela, ktoré sa vypredali a museli sa pripraviť ich dotlačé či ďalšie vydania. To hovorím o literatúre s estetickým zameraním, nie o knihách tzv. populárnej literatúry. Skutočné publikum je však ťažko verifikovať. Osobne by som očakával, že niektoré diela by mali nájsť väčší ohlas v intelektuálnych kruhoch. Keď sa niekedy rozprávam so známymi či priateľmi, ktorí majú vysokoškolské

vzdelanie a vnímam ich ako veľmi inteligentných, prekvapuje ma, že o mnohých vynikajúcich knihách z posledných rokov nemajú ani tušenie. A keď im o nich rozprávam, čudujú sa, že také niečo u nás vzniklo, a dušujú sa, že si to prečítajú. Spravidla však priznávajú, že knihy čítajú veľmi málo, lebo nemajú čas. Čo s tým? Literatúra asi prestala byť bežnou kultúrnou potrebou.

Čo vás v poslednom čase zaujalo pri čítaní?

Aj z titulu svojej profesie učiteľa literatúry, ale aj so záujmu čítam veľa aktuálne vychádzajúcich diel slovenských autorov (hoci na všetko tiež nemám čas). Som presvedčený, že v poslednom čase vznikajú u nás veľmi dobré až vynikajúce diela. Spomeniem len jednu knihu, ktorá ma až fascinovala – spôsobom, akým je napísaná. Ide o román Stanislava Rakúsa Excentrická univerzita. Uvádžam ho však na spôsob pars pro toto.

Kde sú kultúrni slovenskí kníhkupci? Navštevujete takých? Prezradíte adresu?

Ale áno. Nájdu sa aj takí. Konkrétny „stánok s duchom“, ktorý navštevujem je Kníhkupectvo Pod Vříškom v Nitre.

Kde je vaša obľúbená knižnica? A obľúbená kaviareň? A telocvičňa?

Mojou obľúbenou knižnicou stále zostáva bratislavská Univerzitná knižnica. Zapísal som sa do nej, keď som sa stal stredoškólakom – mal som vtedy šesťnásť rokov – a dodnes ju navštevujem. Na dlhoročné členstvo som dokonca hrdý. Myslím, že jej rekonštrukcia sa vydarila, lebo priestory sú moderné, no podarilo sa tam zachovať aj genia loci. Cítim sa tam dobre, no spokojný som aj so službami, ktoré poskytuje prostredníctvom mailovej komunikácie, v elektronickej podobe.

Obľúbených kaviarní mám viacero – v Bratislave aj v Nitre. Napríklad v Nitre mám rád jednu malú kaviareň, v ktorej sa skutočne špecializujú na prípravu veľkého množstva rôznych druhov káv a na ich kvalitu. Okrem toho je tam vždy k dispozícii denná tlač. Mám rád aj kaviarne v bratislavskom starom meste. Zriedkavo, ale rád zavítam aj do Štefanky, v ktorej je vkusná busta Jána Smreka. (Aspoň dúfam, že tam ešte je, že sa zasa niečo nezmenilo k horšiemu, lebo dlhší čas som tam nebol.)

No a posledná časť otázky asi vychádza z toho, že tí, ktorí ma bližšie poznajú, vedia, že som tak trochu fanatik pohybu (keď nečítam, tak sa hýbem), že mám rád lopotivé hry. Nuž naozaj, mám aj obľúbenú telocvičňu. Je to stolnotenisová hala Športového gymnázia v Nitre, v ktorej trávim dosť veľa zo svojho voľného času.

Od echnatonu k ortodoxii a heréze

(O poézii Czesława Miłosza a Milana Rúfusa)

Pocit vonkajšieho i vnútorného ohrozenia človeka približuje ladenie básní Milana Rúfusa k stiesňujúcemu a ťaživému akcentu poézie dvadsiateho storočia. Tento tón sa rodí vo vnútri civilizácie, ktorá má svoje korene predovšetkým v biblickej tradícii a kresťanstve. Napriek tomu sa pre človeka zrodeného v lone tejto kultúry Boh stal „otřesným způsobem nejistým, byl odsunut do ústraní. Důsledkem je ateismus, který dosáhl nebývalého rozšíření po celém světě. Důvod je nutno hledat v zapomenutí na bytí, s nímž jde ruku v ruce zařizení se člověka ve jsoucím, jako by Bůh nebyl; zároveň si způsoby týkající se světsky jsoucího žádají člověka natolik, že se ztrácí z jakékoli otevřenosti pro nadpozemské, a tím už naprosto není schopen chápat Boha“ (Brugger, 1994, s. 82).

Poézia Milana Rúfusa je citlivá na tento civilizačný a kultúrny deficit, vníma Boha nielen ako stvoriteľa, ale aj ako zmysluplný cieľ, ku ktorému sa človek svojim životom a vo svojej existencii približuje. Senzibilné zameranie na posledné veci človeka a ľudstva (smrť, záhuba, človekom zapríčinený koniec sveta) utvára výrazne kresťanský, eschatologický profil Rúfusovej poézie.

V súvislosti s pochmúrnosťou poézie dvadsiateho storočia sa iný významný básnik zamýšľa nad otázkou, či je vôbec možná neeschatologická poézia: „byla by to poezie lhovostná vůči ose minulost – budoucnost i vůči posledním věcem, a tedy Spáse i Zavržení, Soudu, Království božím, vůči cíli Dějin neboli vůči všemu, co spojuje čas určený jednomu životu s časem lidstva“ (Miłosz, 1992, s. 41).

Dnes už uzavreté dielo Milana Rúfusa ponúka veľavravné odpovede na túto otázku. Vedomie posledných vecí, motívy nesmrteľnosti ľudskej duše, osobného a posledného súdu, neba, očistca, pekla, ale aj parúzie či vzkriesenia mŕtvych sa objavujú v poézii väčšiny európskych básnikov.

Kým vzťah Rúfusovho lyrického subjektu k Bohu je v istom zmysle tabuizovaný, evidentne stály a nemenný (Boh je tu neomylnou a nespochybniteľnou autoritou a subjekt pevne zotráva vo výlučnej oddanosti a zhode s oficiálne hlásaným učením), tvorba mnohých iných básnikov sa prezentuje subjektom, ktorý sa pohybuje a kolíše v rozpätí medzi ortodoxiou a gnosticizmom, ba niekedy až herézou. Všimnime si v tejto súvislosti nasledujúce ukážky:

AKO SI MOHOL

*Nechápe, ako si mohol stvoriť taký svet,
Vzdialený ľudskému srdcu, bezcitný.*



MILČAK

MARIÁN

*Kde sa pária monštrá a smrť
Je nemým strážcom času.*

*Nemôžem uveriť, že si to Ty tak chcel.
Muselo dôjsť k nejakej predvesmírnej katastrofe,
K víťazstvu inercie silnejšej ako je Tvoja vôľa.
Putujúci rabbi, ktorý Ťa nazval naším otcom,
Človek bezmocný voči právu a beštiám tejto zeme,
Ponížený, zarmútený,
Nech ma posilňuje
V mojich modlitbách k Tebe.*

ALKOHOLIK PRECHÁDZA CEZ NEBESKÚ BRÁNU

*Ty si vedel na začiatku, aký budem.
Ako pri vzniku každej živej bytosti.*

*Hrozné, mať také vedomie,
v ktorom súčasne jestvuje
je, bude a bolo.*

*Vstupoval som do života s dôverou, šťastný,
presvedčený, že to kvôli mne vychádza slnko,
a kvôli mne sa otvárajú ranné kvety.
Od rána do večera som pobehoval v čarovnej záhrade.*

*Vôbec som netušil, že Ty z Knihy génov
si ma vyberáš pre svoj nový experiment,
ako by si nemal dosť dôkazov o tom,
že takzvaná slobodná vôľa
nezmôže nič proti osudu.*

*Pobavene si hľadel, ako trpím,
podobný larve za živa pribitej na osteň trnky.
Otvárala sa predo mnou hrôza tohto sveta.*

*Ako som pred ňou mohol neutiecť k fikcii,
k pálenke, keď po nej ustáva drkotanie zubami,
žeravá guľa dláviaca hrud' ustupuje
a rodí sa myšlienka, že ešte budem žiť ako iní?*

*Nakoniec som pochopil, že len blúdím od nádeje k nádeji
a spýtal som sa Ťa, Vševедуci, prečo
ma týraš. Azda ma skúšaš ako Jóba,
pokým svoju vieru nevyhlásim za prelud*

*a nepoviem: Ty, ani tvoje riadenie nejestvujete,
a na zemi vládne len náhoda?*

*Ako môžeš hľadiť
na simultánnu, tisíc násobnú bolesť?*

*Ak ľudia pre toto nemôžu uveriť,
že jestvuješ, zaslúžia si v Tvojich očiach uznanie.*

*Ale možno pre Tvoje nekonečné zľutovanie si zostúpil na zem,
aby si zakúsil, čo cítia smrteľné bytosti.
Za čím hriech si vytrpel bolesť z ukrižovania?
Hľa, modlím sa k Tebe, lebo sa neviem nemodliť.*

*Lebo moje srdce prahne po Tebe, aj keď viem, že ma nevyliečiš.
A tak to má byť, aby tí, ktorí trpia, trpeli naďalej, s Tvojím
menom na perách.*

(Miłosz, Cz.: Druhý priestor a iné básne. Romboid, roč. XXXVII, 2002, č. 7, s. 13 - 16)

Je zaujímavé ako eschatologické čítanie vedie lyrický subjekt istých autorov k bezvýhradnému prijímaniu toho, čo sa považuje za tradične náboženské, nevybočujúce, čo je nekonfliktné, ba až úzkostlivo akceptujúce, a iných zasa do rozporuplného sveta mučivých reflexií, k pochybnostiam a ustavičnému kladeniu neodbytných otázok, k relativizujúcemu nesúladu a rozporu, k neraz krajným postojom vznikajúcim na spoločnom, ale rozkolísanom a nestálom území náboženstva a umenia.

Pri úvahách o umeleckej tvorbe, o náboženskom charaktere tej či onej poézie a v úsilí o akúsi (z nášho pohľadu) zvláštnu, ale zaužívanú sakrálnu či náboženskú klasifikáciu autorov sa neraz zabúda na fakt, že básnika (prozaika) nie je možné nikdy úplne stotožňovať s jeho lyrickým subjektom, resp. s postavou.

Czesław Miłosz je považovaný v rámci svojej básnickej iniciatívy práve pre charakter svojho lyrického subjektu v posledných zbierkach Druhý priestor a To za gnostika a manichejca. Možno by si nezaslúžil takéto označenie, keby nevytvoril eklatantnú, výraznú podobu dualisticky uvažujúceho subjektu, keby sa do úvahy nebrala výlučne len časť jeho pôvodnej tvorby, ale jeho dielo ako celok, keby sa zohľadnili napríklad i jeho odborné texty pripravené pre Harvardovu univerzitu, eseje (Svědectví poezie – šest přednášek o neduzích našeho věku), v ktorých sa okrem iného zamýšľa i nad problémom deprimujúcej bezvýchodiskovosti modernej poézie.

V básnickom texte je pochopiteľne vyššia miera iluzórnosti stotožnenia toho, kto v básni hovorí, s tým, kto ju napísal. Lyrický subjekt v prvej osobe singuláru je (najmä pre naivného čitateľa) dokonalou ilúziou pomerne častej identifikácie s autorom, ktorý je však aj napriek tomu zreteľne, ontologicky oddelený od svojho textu. Tento problém súvisí s nepopierateľnou inkompatibilitou skutočnosti (látky) a fikcie, ktorú treba najmä v školskej praxi ustavične pripomínať, lebo ignorancia tejto nezlučiteľnosti môže pri uvažovaní o umeleckom texte viesť k sérii hlbokých nedorozumení a omylov.

Jeden z epizujúcich trendov v súčasnej poézii sa viaže na hypostazovaný subjekt, ktorý sa svojou funkciou približuje postave v próze (Herbert – pán Cogito, Groch – Ba-

ba Jaga, Haugová – Alfa). Ide o jedno z možných riešení, ako sa autorsky zreteľnejšie dištancovať od neraz komplikovaného svetonázorového systému tzv. lyrického subjektu. V próze je tento odstup spravidla zreteľnejší. Za absurdné by sa v tejto súvislosti považovalo napríklad stotožnenie autora s rozprávačom, prípadne s románovou postavou muža, ktorý plánuje a pripravuje vraždu. Pochopiteľne, všetko sa stáva zložitejším v autobiografickom románe, kde sa konanie postavy spisovateľa môže viac alebo menej zhodovať s niekdajším (mimoliterárne a verejne známym) počínaním autora. Tu sa už dá uvažovať o autentickej a individuálnej názorovej orientácii podobne ako pri okrajových žánroch memoárovej literatúry.

Vráťme sa však k dvom rozdielnym básnickým koncepciám, ktoré sa rodia zo silného eschatologického vedomia, k poézii Czesława Miłosza a Milana Rúfusa.

Proti nášmu uvažovaniu, ktoré spochybňuje identitu svetonázorovej orientácie lyrického subjektu (ja) a autora, možno uviesť viacero argumentov. Jedným z nich môže byť presvedčenie, že autor má vždy možnosť vytvoriť taký typ lyrického subjektu, aký sám chce. Je teda celkom možné a vysoko pravdepodobné, že práve subjekt v prvej osobe singuláru použije autor ako médium svojho filozofického či náboženského zmyšľania, kým hypostazovaný subjekt (potvrzuje to tvorba Zbigniewa Herberta a Erika Jakuba Grocha) sa v básnickom texte stane neidentickým (proti)hlasom reprezentujúcim napríklad princíp zla alebo ľudskej podlosti a zbabelosti.

Ak uvažujeme v týchto intenciách, je prvá báseň Czesława Miłosza, konštatujeme to s istým zjednodušením, popieraním Božej všemohúcnosti a druhá súvisí s teodiceou. Je výčitkou, ale aj neodbytnou otázkou, „*jak je skutečnost tolikerého zla a neštěstí slučitelná s Boží dobrotou, moudrostí a všemohoucností*“, pričom sa však zabúda na fakt, že „*kdyby Bůh musel všemu zlému bezpodmínečně zabránit, byla by jeho svoboda nedůstojným způsobem omezena, a mnohé hodnoty by byly předem vyloučeny (lítost, odpuštění, vykoupení viny)*. Právě v tom spočívá velké vítězství dobra, že totiž Bůh umí i nejhorší zlo řídit k dobrému. Pevná víra v konečné vítězství dobra, kterou nám zaručuje pohled na Boha, nás má navzdory vší zdánlivé nesmyslnosti a ukrutnosti osudu utvrzovat v trpělivosti, v boji proti zlu a utrpení a v naději na konečné spasení“ (Brugger, 1994, s. 444 – 445).

Traktátové texty Czesława Miłosza z jeho posledných básnických zbierok (Druhý priesťor a To) tak môžu naozaj vyvolávať dojem autorovho personálneho napätia medzi ortodoxiou (pravovernosťou katolíka) a mysliteľskou independentnosťou tvorivého génia. Miłosz poučený filozofiou a teológiou, čítaním Šestova, Swedenborga, Blaka, Mertona a mnohých iných nezaznamenáva svoj interný zápas len ako „autentickú“ vzburu individua večne nespokojného so svetom, ale najmä ako konflikt mystika s niekedy plytkou a zjavne ritualizovanou podobou náboženského cítenia. K heréze v jeho textoch však nedochádza cielene, ale sekundárne, na základe neschopnosti subjektu vyrovnáť sa s problémom, ktorý sa v úzkej individuálnej perspektíve, znamenajúcej veľa a niekedy takmer všetko, javí ako neprekonateľný. Sme presvedčení, že tu nejde o umelecky lacné a nábožensky neprípustné či neprijateľné rúhanie. Navyše autor a jeho čitateľ nemôžu chcieť, aby „*poesie parafrázovala stará dogmata nebo popisovala rity, opájela se kadidlem, zpěvem chrámovým, hudbou varhan, miništrantila nebo kostelníčila při obradech církevních*“, lebo to všetko je „*náboženskost stejně mrtvolná jako mrtvolná poetičnost*“ (Šalda, 1948, s. 37).

Téma vzbury či tendencia k špecifickej básnickej heréze, ktorá by mohla byť dôsledkom nesprostredkovateľného, vnútorne individualizovaného, od oficiálnej podoby

vzdialeného prežívania náboženského cítenia je, aby sme nadviazali na východiská našej úvahy, poézii Milana Rúfusa takmer výlučne cudzia. Za výnimku potvrdzujúcu pravidlo možno považovať azda len niekoľko básní. Zo staršej tvorby Kórejské koledy (Až dozrieme) a z novšej napríklad Správu o stave detí:

KÓREJSKÉ KOLEDY

II

*Povedz mi, kde si bol, keď živých zabíjali.
Kde v prítmíe večnosti si noril múdru tvár?
Mlčanie svietnikov, prach padá na misály.
Majáles chudobných. Narkóza. Prelud. Snár.*

*V útrobach oltárov sa plodia plaché myši.
Patina pokrýva velebu súsoší.
A bolesť rúhavú tresk žalmov neutíši.
A bolesť rúhavá mi prsia pustoší.*

*Rozprávaj, preboha, keď krv sa leskne v ranách
jak voda v šlapajach, kde byvol prešiel hlinou,
čo mlčí tvoja tvár? Pravica požehnaná
čím sýti zúfalú i krutú žízeň synov?*

(Rúfus, M. : Básne. Bratislava 1981, s. 70, úryvok)

SPRÁVA O STAVE DETÍ SVETA

*Telíčka detí –
jak mandle rozkrojené
svetlučko biele –
idú do šera.
Zadupávané slepým krokom zeme,
čo narodené vzápäť požiera.*

*Alebo byť a nebyť je to isté?
Len tak to zmäkčíš, človek?
Takto len?
Ten zákon, v ktorom na jar prchne lístie
a jeseň býva horká ako blen.*

*Zelený hrášok, naslepo rozsýpaný,
korieňky púšťa pod zub pandravám.
Všetko som, Bože, prijímal z Tvojich dlaní.
A teraz hlasno odvrávam.*

(Rúfus, M. : Vážka. Bratislava 1998, s. 52, úryvok)

Na pozadí ideológiou poznačených dobových autorských koncepcií a zjednodušujúcich estetických systémov sa básnické dielo Milana Rúfusa už dávno stalo trvalou a neodlučiteľnou súčasťou slovenskej literatúry. K tejto hodnotovej integrácii došlo vďaka originálnej poetike založenej na formálne premyslenej a v istom zmysle bravúrne zvládnutej štruktúre verša.

Rúfusov verš sa podľa Jána Zambora javí na jednej strane ako sylabotonický a na druhej ako voľný či uvoľnený. Táto „jeho voľnosť má sylabotonickú jambickú poisťku; v pozadí, vo svojom zastretom pláne sa viaže na sylabicky a tonicky pravidelnú jambickú strofu, často štvorveršie, zvyčajne so striedavým rýmom. Signálom konca veršového celku zastretého grafickým členením je rým. Jednotlivé podcelky veršov tohto modelu sú čiastočne rozpísané do viacerých riadkov a presahujú aj hranicu odseku. Grafická operácia sa spája s ich novým významovým zaťažovaním“, pričom „sylabotonické rytmotvorné prostriedky spolu s rýmom, s jasne kontúrovanou obraznosťou a myšlienkovosťou prispievajú k reliéfности jeho básne. Grafické uvoľňovanie verša, jeho zložitejšie členenie, sprehladňuje a zvýrazňuje štruktúrovanosť Rúfusovej neraz zložitej básnickej reflexie“ (2005, s. 214 – 216).

Ak vyjdeme z celostného pohľadu na autorov text a popri formálnych parametroch zohľadníme aj myšlienkové obsahy a motivický systém Rúfusovej poézie, jeho hierarchiu, svetonázorovú orientáciu lyrického subjektu či samu filozofiu textu, nevyhne sa básnikovmu postoju, ktorý sa v časoch neprirodzeného a vykonštruovaného spoločenského optimizmu nenápadne, ale dôrazne manifestoval ako prejav „vnútornej slobody, ktorá berie na seba podobu nepoddajnosti, hrdosti i pokory“ (Hamada, 1994, s. 108).

V každom prípade sa však na ploche prvých autorových básnických zbierok nevytvára priestor pre spoločensky vyžadovaný ideál socialistického človeka, hrdinu, pre ktorého je jediným zmyslom života uspokojovanie tzv. životných potrieb. Inými slovami „podľa Rúfusa človek ľudsky stále nedozrel, neprestáva byť polozvieratom, nereflekтуje svoju situáciu, nepodniká kroky na svoju záchranu a na záchranu Zeme a slepo sa rúti do záhuby (Hodina rozhodnutia, Neskorý autoportrét)“ (Zambor, 2005, s. 203).

Oveľa problematickejšie vyznieva (nie iba v porovnaní s dielom o jedenásť rokov staršieho Czesława Miłosza) tá časť autorovej tvorby, ktorá vznikala v uvoľnených spoločenských podmienkach po roku 1989. V kritickej recepcii autorovej tvorby sme totiž zaregistrovali aj iné ako výlučne len afirmatívne postoje (Mikula). Pozorné čítanie „druhej“ fázy autorovej tvorby smerovalo okrem iného k presvedčeniu, že Rúfusova „poézia, a najmä jeho básnický jazyk sa na pozadí vývinových procesov súčasnej slovenskej lyriky môžu už považovať ako tradičné a vari aj konvenčné. Archaicky môže pôsobiť aj istá rustikálnosť videnia“ (Hocheľ, 1999, s. 384).

Ak by sme pripustili, že sa Rúfus predtým odmietnutý ideál socialistického človeka pokúša v priebehu svojej tvorby nahradiť ideálom jednoduchého vidiečana, či presnejšie sedliaka, mali by sme po skúsenosti s tzv. socialistickou dedinou, ktorú predsa len s istou obľubou tematizovala časť slovenskej literatúry, uvažovať i nad tým, či je tento ideál (pri najvyšších mravných nárokoch autora na človeka) vôbec udržateľný a či táto predstava definitívne nepatrí mýtckej minulosti.

Ukazuje sa, že obsahy vydolované z viac či menej komplikovaných podzemných chodieb poézie súvisia aj s tvarom, na ktorý si čitateľ u Rúfusa už pomerne dávno zvykol. Uvedomuje si to napokon sám autor, keď ústami svojho lyrického subjektu v texte konštatuje:

BÁSNIK V TREŤOM TISÍCROČÍ

*Počíta svoje dni
a slovám z dlaní zobe.
Čím viac jej potrebný,
Tým zbytočnejší dobe.*

*Vie čo ho neminie.
Že tá má iných synov.
A on ich svätým nie
je ani za dedinou.*

Bolí ho to a nebolí.

*Sám rukojemník tvaru,
jemu i sebe po vôli
tlačí tú jeho káru...*

(Rúfus, M. : Báseň a čas. Bratislava 2005, s. 18 -19, úryvok)

Teoreticky by sme mohli ešte vziať do úvahy predpoklad, že výraznejší vnútorný konflikt, intenzívnejšie sakrálne napätie v Rúfusovej básni, ktorá, ako sme to už uviedli, inklinuje k ortodoxii a hlbokkej pokore, by sa mohlo prejaviť potenciálne ešte markantnejším uvoľnením verša, jeho modernizáciou a istým, aspoň tvarovým ozvláštnením. To, či eschatologické vedomie privádza básnika k nepreklenuteľným rozporom a kolíziám vyplývajúcim z duchovného zápasu, alebo k tabuizovaným postojom, závisí zrejme od naturelu autora, formovania literárnej tradície, spoločenského kontextu a väčšieho či menšieho záujmu básnika o automýtus.

LITERATÚRA

- Brugger, Walter. 1994. *Filosofický slovník*. Praha : Naše vojsko, 1994.
- Miłosz, Czesław. 1992. *Svědectví poezie*. Praha : Mladá fronta, 1992.
- Miłosz, Czesław. 2002. *Druhý priestor, Ak nie je, To, Vysoké terasy, Ako si mohol, Márne, Podľa Mickiewicza, Alkoholik prechádza cez nebeskú bránu* (Preklad Marián Milčák). *Romboid*, roč. XXXVII, 2002, č. 7, s. 11 - 16.
- Šalda, Xaver, František. 1948. *Studie o umění a básnicích*. Praha : Melantrich, 1948.
- Rúfus, Milan. 1981. *Básne*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.
- Rúfus, Milan. 1998. *Vážka*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1998.
- Zambor, Ján. 2005. *Interpretácia a poetika*. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava : Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2005.
- Hamada, Milan. 1994. *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
- Hochel, Igor. 1999. Rúfus, Milan. In: Mikula, Valér a kolektív autorov. *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha : Libri, 1999.

t m a v á k o m o r a



Poznámka Ivana Štrpku o vtedy novej knižke básní Milana Rúfusa *Zvony*, publikovaná v študentskom časopise Reflex č. 1/1969 (ktorý bol pokusom o pokračovanie zlikvidovaného Echa po sovietskej okupácii Československa 21. 8. 1968) vyvolala úvahu Bohuslava Kováča, ktorú publikovali Slovenské pohľady č. 1/1970 (v čase, keď už bol Reflex zlikvidovaný). Problém, ktorého sa oba texty dotýkajú aj po dlhých desaťročiach, zdá sa, zostáva stále otvorený. Nielen u nás.

R.

Voľným okom nad Rúfusom

V záplave prázdnych slov a veršovania sa konečne objavil básnický čin. Nová knižka poézie Milana Rúfusa *Zvony* (Smena, Bratislava 1968) nepotrebuje reči okolo. Potrebuje vnímavé čitateľské mlčanie, aby naplnila to, z čoho vznikla – očakávanie slova ako oslovenia ľudskej podstaty. Čakali sme na ňu roky, o to zaujatejšie, že Rúfus je básnik, ktorého mlčanie tu bolo počuť. Myslí, že *Zvony* sú knižka, aká už dávno smerom dozadu chýbala v našom (až príliš domácom) kontexte. Prichádza teda ozaj v najvyšší čas. Neotvára síce novú poetickú iniciatívu, zato prináša seba. „Dobré víno je samo v sebe“, hovorí Holan. Poézia naozaj nepotrebuje chválu. A výhradám odoláva.

Napriek tomu, či práve preto, tu chcem vysloviť súkromnú výhradu k básnikovi, ktorého si vážim.

V Rúfusových básňach niet zbytočných slov. Lenže, zdá sa, nie sú procesom reči, rozvíjajúcim sa uprostred mlčania, ale výsledkom, sumovaním mlčania, jeho záverom. Sú to básne na dlh mlčania čestne zaplatené bolesťou a podpísané slovom – výrokom, sentenciou. A pred sebou máme to, „co zbylo z anděla“ – presne a uzatvárajúco sformulovanú myšlienku. Priamočiaru, miestami príliš holú ideu, ktorá sa nechveje vo svojom formovaní, je už sformovaná, hotová. Je múdra, pretrpená, ale tvrdí, konštatuje. Hovorí o tajomstve i o poznanom, nesprítomňuje ich vždy ako konkrétny proces. Svedčí o zázraku. Podáva sumu. Hamada, myslím, výstižne hovorí o tejto poézii, že má v sebe čosi z povahy príslovia. Axiomatickej pravdy. Svojou presnosťou a jasnosťou je silným a krásnym svedectvom, ale uzatvára si možnosť odpútať energiu poézie v jej pravdu naplňajúcej akcii. A práve táto sebasprítomňujúca aktivita zázraku či zjavenia mi tu častejšie chýba.

Prosím, považujte to za názor, za priznanie, ktoré nič nemení na vzácnosti chvíle, v ktorej, uprostred vresku, po hlase zachrípnutom mlčaním poznávame básnika. A je to, aj u nás, ten, kto pracuje na prinavrátení ľudskej reči.

I. Š. (Ivan Štrpka), In: REFLEX č. 1/1969

Slovo premožené poéziou

„Len schody chrámové,
len schody chrámové sú slová.“

V poviedke o obrovskej knižnici, symbolizujúcej vesmír a premieňajúcej ho na nekonečné filologické bludisko, má argentínsky spisovateľ J. L. Borges takúto vetu: „Nikto nemôže vysloviť slabiku, ktorá by nebola plná nehy a obáv, ktorá by... nebola mocným menom Boha.“ Tento názor zdá sa byť dozaista iba pekne zoštylizovaným nezmyslom, keď uvážime, že každú chvíľu chrlí mnohovravné ľudstvo prívally slabík a slov, z ktorých sa skladajú vety poväčšine banálne, plytké, ba aj špinavé a lotrovské. Akáže je v nich neha alebo velebnosť? A najmä v tomto storočí, keď sa slová sprostivovali do takej miery, že čím sú príťažlivejšie a krajšie, tým viacej sú pošpinené a tým drahšie za ne platíme?

No súčasne nás napadne aj čosi iného: že totiž existujú situácie, a je ich veľa mnoho, v ktorých sa ľudská reč naraz prepadáva do nevysloviteľných hĺbok a vtedy je presvietená pableskami iba vytušených vznešených významov. V istých chvíľach, najmä vo chvíľach veľkej úzkosti alebo veľkej radosti zisťujeme, ako sa otvárajú hĺbiny našej materčiny, aby z nich a cez ne rezonovali iracionálne rytmy života, pôsobiace na nás silou lásky a smrti, váhou osudu. Vtedy slová, ktoré myslíme alebo hovoríme, sú samy osebe málo významné, ale sú potrebné na to, aby sme cez ne zachycovali vibrácie neznáma; bez nich sa nezaobídeme, pretože nevyhnutne túžime všetko, aj nepomenovateľné, nejako pomenovať.

Takéto prepádávanie sa reči do jej vlastného tmavého podzemia nie je nič tajomného, naopak je celkom pochopiteľné. Slovo je stvoriteľským aktom človeka, ktorý tvorí svet tak, že ho pomenúva; lenže svet, tvorený skrze slovo je koniec-koncov iba zrkadlom našej obmedzenej vedomej ľudskosti. Je podmienený našimi aktuálnymi psychofyzickými a existenčnými možnosťami, našou životnou praxou. V nekonečnosti kozmu, ktorej nerozumieme, je iba jediným konečným variantom. Až v hraničných situáciách, ktoré ako keby nás prehadzovali cez palubu našej vlastnej vedomej ľudskosti, aj ľudské slovo je v dotyku s nehnutým nekonečnom, práve tak ako tomu bolo na počiatku, keď pre primitívneho človeka stvoriť a dať meno znamenalo jedno a to isté: opäť myslíme a hovoríme z ľudskej prapodstaty, ktorá nepozná začiatok ani koniec, je spätá s nerozpletiteľnou iracionalitou života vôbec a je iná než to, ako sa sami rozumieme a definujeme. S úžasom vycitujeme niečo, čo je v nás samých a čo nás nesmierne presahuje; vtedy aj slová sa prepádajú do hĺbky a vrhajú obvyklú reč do mnohovýznamového labyrintu akýchsi ďalekých meta jazykov, do ktorých sa už iba vciťujeme. A vtedy naozaj každá slabika môže byť „plná nehy a obáv ... mocným menom Boha“.

Práca básnika – je to naozaj iba práca ako všetko, čím sa človek zachraňuje – spočíva vo vedomom a systematickom úsilí dislokovať reč pomimo jej bežných zaužívaných funkcií, odhaľovať jej záľudné hĺbiny a tým ju akosi sakralizovať, alebo, obrátene, ironizovať profánne významy slov poukazom na ich nedostatočnosť, ba bezmocnosť vyjadriť najhlbšie obsahy našej existencie. V dielni básnika sa náš svet, stvorený skrze slovo, problematizuje ako iba jediná možnosť z nekonečných možností vo fantastickej knižnici vesmíru. A v tom, nakoniec, spočíva aj útecha z poé-

zie: v prekonávaní aktuálneho stavu našej existencie, jednoznačne určeného prienikom reči do vytušeného neznáma, v ktorom sme a súčasne i nie sme, ktoré však zmnohonásobňuje zmysel nášho života a vracia nás tým fakticky tam, kde sme boli v detstve.

Táto krátka úvaha o záludných hĺbinách našej materčiny a o básnickom úsilí premeniť ju na zvučný nástroj nevysloviteľného je možno zbytočná, pretože jej uzávery sú takrečeno samozrejmé. A možno aj nie. Podnietil nás k nej jednak obnovený zážitok z básnického diela **Milana Rúfusa** a jednak to, že na margo Rúfusovej poézie vyslovil jeden z predstaviteľov mladej literárnej generácie vážnu výhradu, ktorá sa mohla stať východiskom užitočnej diskusie o veciach básnických, keby ... nuž, keby sme akurát nežili v čase, ktorý takýmto diskusiám nepraje, v ktorom bohužiaľ vox faucibus haesit. Napriek tomu prehlusme teraz pocity rezignácie a zamyslime sa trochu nad tvorbou básnika, ktorý sa vyznačuje čímisi tak jedinečne čistým, až je podivné, ako sa vôbec mohol v tejto pospolitosti zrodiť.

Pripomeňme najprv, že Rúfusovi po desaťročnom odstupe od prvotiny *Až dozrieme* vyšla minulého roku druhá básnická zbierka *Zvony* (Smena 1968) a tohto roku vyšiel aj výber z jeho tvorby pod názvom *Triptych* (Slovenský spisovateľ 1969). *Triptych* obsahuje básne napísané ešte v rokoch 1950-52, ďalej väčšinu básní z debutu a nakoniec verše z rokov 1957-63. V obidvoch nových knihách máme pred sebou fakticky všetko, z čoho sa skladá Rúfusovo doterajšie básnické poslanstvo – okrem poetického komentára k prekrásnym fotografiám M. Martinčeka a zlomku iných textov, ktoré básnik síce uverejnil, ale ktoré zrejme nepovažuje za významné.

Keď vyšli *Zvony*, napísal o nich úctivú recenziu mladý básnik, patriaci do sympatickej skupinky *Osamelých bežcov* (v študentskom časopise *Reflex*). Napriek tomu, že sa mi Rúfusova poézia páči a že si ju hlboko vážim, – takto približne sa rozhovril v recenzii *Osamelý bežec* – mám voči nej jednu výhradu: totiž že je to poézia hotových myšlienok, poézia **gnómická**, ktorá nezobrazuje samotný priebeh vytvárania básnikových myšlienok, takže čitateľ nemôže prejsť spolu: s autorom celú jeho dramatickú cestu odhaľovania životných právd. Má možnosť vnímať a emocionálne prežiť ich konečné výsledky.

Námietku *Osamelého bežca* možno pochopiť viacerým spôsobom. Najprv v doslovnom zmysle: potom by sme museli konštatovať, že *Osamelý bežec* uprednostňuje pred poéziou vedecké a filozofické traktáty, ich myšlienkovú eleganciu, s akou dochádzajú k určitým uzáverom (pretože práve táto elegancia nás môže najviac fascinovať); alebo že to, čo od poézie vyžaduje, je holá nemožnosť. Pretože ani básnik, ani nikto iný nedokáže napodobiť na papieri vznik myšlienok, čiže ideačné procesy v ľudskej hlave. Obrazne povedané, rodiace sa myšlienky nemajú šticu, za ktorú by sa dali uchopiť, uchopujeme iba vzniknuté myšlienky, alebo nič. Ich logickým – alebo aj nelogickým – vylučovaním a zretazovaním dochádzame k určitému uzáveru, ku „hotovej myšlienke“. Lenže takýmto spôsobom celkom určite netvorí **básnik**, a preto ani nemožno od neho požadovať, aby sa sústredil práve na reprodukovanie svojho myšlienkového postupu „odhaľovania právd“.

Za výhradou *Osamelého bežca* voči Rúfusovej poézii môže sa však skrývať aj čosi iného. Môže tu ísť jednoducho o inštinktívne dištancovanie sa od takého typu poézie, aký nevyhovuje jeho vnútornému založeniu. Skoro každá Rúfusova báseň pripomína reliéf, tesaný do žulovej skaly; stojí za ňou náruživé úsilie vytvoriť definitívny verbálny tvar, čosi takého pevného a nepohnutelného, ako je formula, posti-

hujúca dakajký prírodný zákon. Slová vo verši pomenúvajú básnikov svet raz navždy, sú maximálne významovo zaťažené, takže budia dojem až akýchsi definícií, konečných výrokov. V takomto zmysle je to poézia naozaj gnómická. Nie je to veru nič príťažlivého pre ľahkonohú múzu, zažíhajúcu v poézii nádherné ohňostroje slov a plytvajúcu nimi z čírej radosti nad prskavkami. Nie je to nič príťažlivého ani pre anatomickú múzu s tvárou sovy, pitvajúcu rodný jazyk ako veľrybu a konštruujúcu z jednotlivých kostičiek, šliach a mäsa nanovo akési divné organizmy, verbálne monštrá, striašiakov pre deti a pre kritikov. A nemusí to byť príťažlivé ani pre filozofujúcu múzu, prežívajúcu seno múdrosti ako zamyslená kravička, ani pre múzu bojovnicu, vykrikujúcu heslá, ani pre didaktickú múzu, učiacu školákov nefajčiť, ani pre múzu obchodnícku, krpatú, senilnú, utešovateľskú, pochlebovačnú... Jednoducho, každý má svoj vkus. Rúfusova poézia je natoľko vyhranená, že rovnako môže priťahovať – ako aj odpudzovať. Môže odradzovať od seba najmä ten typ básnikov, ktorí nezaťažujú voľnosť imaginácie kameňom slova, vrhnutým presne na cieľ, ale poľahky, ako páperie, uvoľňujú slová do mnohorakých dúhových podôb krásy: ktorí sú básnikmi **imaginatívneho typu**, kým Rúfus je evidentne básnikom **intencionálnym**, ako napríklad v Čechách Halas alebo Holan.

Náš *Osamelý bežec* uprednostňuje zrejme poéziu imaginatívnu pred intencionálnou, pretože táto druhá je napospol poéziou gnómickou. Chce presne a definitívne prilnúť slovom k neuchopiteľným obsahom života. Navonok pôsobí ako poézia „hotových myšlienok“, aj keď tieto „hotové myšlienky“ môžu odporovať zásadám diskurzívneho myslenia, čiže môžu byť logicky znejasnené alebo nezrozumiteľné. Každopádne však vyzerajú ako výroky, formuly, gnómy. Toto bude zrejme hlavný dôvod nesúhlasu *Osamelého bežca* s Rúfusovou poéziou; no súčasne jeho námietka poukazuje aj na inú vec. Keďže ju nemožno brať vážne v jej doslovnom zmysle, zdá sa byť akýmsi **prerieknutím**. Celkom zreteľne trčí z nej podliehanie súčasným básnickým konvenciám, ktoré sa rozplevelili medzi podtatranskými obľúbencami múz básnických do takej miery, až ich možno považovať jednoducho za akúsi módu.

O čo ide? O to, že väčšina súčasných básnikov, starších i mladších, sa bojí „hotových myšlienok“ ako čert križa – pod čím treba myslieť **jasnosť a presnosť** básnickej výpovede. Práve naopak, namiesto jasnosti a presnosti je forsírovaná významová temnota a nepresnosť; sme svedkami hromadných filologických experimentov, ktorých cieľom je vytvoriť čo najnepreniknuteľnejšie, „najtajomnejšie“ básnické útvary. Lenže tajomné svetlo iracionality života v nich aj tak nebliká: vnímame iba čudne pospájané slová, slová, slová. Kult temnoty sa totiž básnikom vypomstúje: ich formy prestávajú mať povahu duchovných foriem a premieňajú sa na formy čisto materiálne, vytvárajúce iba pitoreskné verbálne pseudoskutočnosti, pohyblivé močiare slov, do ktorých zapadneme až po uši.

Pri takomto stave veci, keď studená filologická práca predstiera povahu naozajstnej ľudskej drámy, ktorá jedine môže doviesť básnika za hranice slova, k neuchopiteľným iracionálnym prúdeniam nášho bytia, je celkom ľahké podľahnúť pokušeniu a prehlásiť materiálne formy bez duchovného významu za výsledok úsillia ukázať **zrod** myšlienky, **priebeh** odhaľovania životnej pravdy. Pretože týmto argumentom možno ospravedlniť všetko: každý verbálny chaos, každé tajnostkárске ľapotanie, každú metaforickú frenéziu. Nevraví vám naša poézia nič? Len sa pozrite, ako vznešene a tajomne rodíme: sledujte vajatanie najhlbších právd v závitoch nášho mozgu. Prirodzene, tento argument sa nezaobera otázkou, čo nakoniec poézia

zrodí, či nie iba dajakého filologického ježa, zaobaleného do mystických oparov a predkladaného čitateľovi ako príspevok k odhaľovaniu „podstaty vecí“. Pre básnikov, ktorí podľahli módnemu kultu významovej temnoty a s obľubou konštruujú zasvätené šifry, ku ktorým nikto nemá kľúč, ktorým najmenej rozumejú oni sami, môže byť Rúfusova poézia ochudobnená o jeden rozmer: môže im v nej chýbať zápas o vyjadrenie, zápas so slovom. Pretože napriek irónii, s akou sme o takýchto básnikoch hovorili, nikto im nemôže uprieť, že sa pasujú so slovenčinou až do krajnosti a že si z toho spravili krásnu dramatickú hru; to je nakoniec to jediné, čo uchováva ich textom estetickú hodnotu. Nijaký „proces vytvárania myšlienok“, nijaká „mágia zrodu právd“, ale iba hra, hra so slovom, často čudesná a vzrušujúca, navodzujúca atmosféru nového stvorenia sveta skrze slovo. V Rúfusovej poézii zážitok z takejto hry chýba. A toto bude pravdepodobne druhý dôvod toho, prečo sa *Osamelý bežec* od Rúfusovej poézie vnútorne dištancuje, prečo ju potrebuje doplniť čímisi nehotovým, dramatickým, svárlivým: prosto lákavým zápasením básnika s rečou, pri ktorom ešte nič nie je rozhodnuté, slová nie sú ovládnuté, naopak, ony samé diktujú spôsob boja.

V básňach Milana Rúfusa sú už slová ovládnuté. Je po boji. Všetko je hotové (aj „hotové myšlienky“), uzavreté do prísneho tvaru, ktorým nemožno pohnúť. A keďže pritom básnik nad slovom vyhráva. *Osamelému bežcovi* sa Rúfusové básne páčia a hlboko si ich váži. Cíti ako výstižne dokáže Rúfus vyjadriť jemné nuancie citov, skryté oveľa hlbšie, než kam dosiahne slovo, ktoré nie je premožené poéziou. Ale to každopádne znamená aj čosi iného, že za „hotovými myšlienkami“ Milana Rúfusa musí existovať veľké úsilie prelomiť okovy slova, uchopiť neuchopiteľné, pomenovať nepomenovateľné. Nám sa zdá, že Rúfus bojuje o básnické sebavyjadrenie tak náruživivo, ako keby bojoval o svoju vlastnú existenciu. Lenže tento zápas neoceníme, ba ani len nevytušíme, pokiaľ si pod ním budeme predstavovať exhibičnú filologickú hru, zameranú na seba – tá v Rúfusových textoch nejestvuje. Veľkosť tohto zápasu vycítíme potiaľ, pokiaľ si budeme vedomí **ľudskej drámy**, akú básnik pred nami rozvíja a ktorá vyúsťuje do nekonečna, tam, kde slová onemievajú: a kde sa predsa len treba vysloviť slovom.

Je možné, že sme námietku *Osamelého bežca* voči Rúfusovej poézii celkom správne nepochopili a nevysvetlili. Každopádne však ide o námietku veľmi podnetnú a užitočnú, pretože prinucuje každého zdôvodniť si svoj názor a stanovisko k poézii takého typu, akú píše Rúfus. Na túto poéziu nemožno klásť požiadavky, aké jej nezodpovedajú. Je založená na naprostej vernosti básnika voči sebe – nie na jazykovo-pokusníckom **ludos facere** – treba ju chápať ako svedectvo a vedieť, že o čom svedčí. Len potom sa stane očividným, že Rúfus dobre pozná záľudné hĺbky za každým slovom, a tak aj píše – no bez toho, žeby musel vystrájať ako filologický žonglér nad strašnou priepasťou ticha, ktoré k nám ide v ústrety z nekonečných siení Knižnice vesmíru.

Bohuslav Kováč, Slovenské pohľady č. 1/1970

Bimbarakáš

Robotnícka kolónia, prifarená k magnezitke, pripomína päť dlhých kravínov vedľa, nad a za sebou. Každé obydlie (bytom sa to nazvať nedá) sa skladá z izbičky a kuchynky, do ktorej sa vchádza rovno zvonku. Bližšie k magnezitke, na zarastených haldách, niekoľko domčekov pre úradníkov. Spolu ich je aj s riaditeľom na tristo robotníkov päť, ale fabrika funguje – dnes by tých úradníkov mala prinajmenšom päťdesiat. Ale tí piati zas boli páni, stýkali sa iba medzi sebou, mali z robotníckych rodín slúžky, a vlastné deti – v reči holodrancov pánčatá – sa snažili medzi holodrancov nepúšťať. Lenže školská dochádzka platí pre všetkých, a tak sa hranicu kást nedarilo udržiavať nepriedušnú. Mne to vyhovovalo, lebo zo všetkého najmenej som chcel byť pánča, lenže kastovná hranica pôsobila obojsmerne a robotnícke deti ju pánčatám pri zblížovacích pokusoch dávali pocítiť.

Do školy v dedine, vzdialenej 3 km, sme v zime v lete chodievali pozdĺž trate chodníčkom po svahu Grúňa. Hrbka chlapcov a dievčat vo veku 6 až 11 rokov, pešo, vždy spoločne, prekárajúc sa a stvárajúc pestvá. Keď na jar odmäklo a potom zas prituhlo, svah sa zmenil na sivostriebornú zrkadlovú šmýkačku, ktorá pretínala chodník. Ladové jazyky sa nedali prekonávať inak než spájaním rúk do reťaze a pretáňovaním tých, čo sa náhodou zošmykli, reťaz pretrhli a zošuchli sa dolu brehom. Nepamätám sa, že by sa pri tých dobrodružných cestách za vzdelaním bol niekto dolámal.

Solidarita partie preklenovala, aspoň cestou do školy, rozdiely na sociálnom rebríčku. Času bolo na všeličo, aj na bimbarakáš. Čo je bimba, maďarský slovník neudáva. Rakáš je hromada, hřba. Bimbarakáš vznikol tak, že niekto do niekoho náhle sotil, takže ho horeznačky zrazil na zem, vykrikol **bimbarakáš**, a všetci ostatní sa na ležiaceho naváľali. Pravidlo bolo jediné – ak sa dole ocitol chlapec, hodilo sa naňho dievča, a naopak. Inak vládol voľný štýl. Neodťahoval som sa, lebo som nechcel byť pánča, ale ani som sa do toho veľmi nekladal, lebo pach chudoby mi nešiel pod nos. Kým sa raz nestalo, že ktosi sotil na zem mňa, na mňa sa hodila o rok staršia Gitka z robotníckej kolónie, a všetci ostatní krížom-krážom cez ňu. Ešte som horeznačky stačil zazrieť, ako čiesi brucho vtislo Gitke hlavu tesne vedľa mojej tvárou na zem tak tvrdo, až ticho zjojkla, potom sme sa obaja ocitli v dušnej tme a aj z Gitkiných vlasov ma ovanulo kyslastým pachom chudoby.

Ťahalo mi vtedy na desiaty rok, po dievčatách som pokukoval, najmä po starších, ale nič viac. Pod metrákovou ťarchou chudého, ešte nevyvinutého dievčenského tela, privaleného desiatkou iných, ma v tej tme zrazu prenikavo osvietilo – toto je to pravé. Toto je ono. Toto chcem. Gitka samozrejme tiež pocítila, čo to so mnou robí, no keď sa bimbarakáš podvíhal a aj my dvaja

BIMBARAKÁŠ

JOZEF

sme mohli vstať, ani mihom oka sa k tomu nevrátila. Akoby sa nestalo. Aj ja som sa tváril, že krvavý škrabanec na jej nose nevidím. Nové poznanie však vo mne zanechalo osteň. Nebol by som dbal znova sa ocitnúť naspodku bimbarakáša, ale darmo.



Keď ma ako jedenástročného presťahovali do mesta, aby som mal lepší prístup na štúdiá, už som nebol pánča, žil som mnohými záujmami na veľmi česko-slovensky zmiešanom gymnáziu a v rovnako česko-slovenskej spoločnosti Sokolov, kde mi pri cvičeniach, pri volejbale či na kúpalisku klali oči statné postavy dievčat a žien, nedostupné pre mňa, neschopného urobiť prvý krok. Len mi pripomínali niekdajší bimbarakáš aj s jeho neopakovateľnosťou.

O pár rokov, keď sa už schyľovalo k vojne, dorástol som do veku vzbury. Stal som sa rebelom, ktorý v deskriptíve položil na lopatky zle podkutého profesora. Pohrdal som otcom, ktorý zo mňa chcel vychovať programového oportunistu, a len tým ešte posilňoval rebelské tendencie. Možno som si tým aj kompenzoval svoju bezmocnosť voči dievčatám.

Mamu som mal rád, ale zo srdca ma hnevalo jej puritánstvo, ktoré prenášala aj na nás deti. Hrdila sa, že ju otec nikdy nevidel nahú, hoci s ním splodila štyri deti. Načítal som sa už dosť sexuálno-osvetových príručiek, aby som imprint maminho puritánstva vnímal ako prekonaný. Lenže pri vzorcoch správania rozum myslí nevládne. Keď prišlo na lámanie chleba, vždy ma to sťahovalo naspäť do zdedenej šnurovačky, a ak som si občas ešte ako-tak poradil s kunderovskou kontaktážou, ďalšie schodíky metódy narastali do neprekonateľných bariér. Nestačilo, aby dievča dávalo najavo **kiss me, stupid**. Bolo by muselo samo pristúpiť k činu, a to vtedy predsa len patrilo k výnimkám.

Tak ostalo pri študentských objatiach, bozkoch a vodení za ruku. Keď vypukla vojna, rebelantstvo ma zaviedlo do odboja, z neho potom do kriminálov, kde sa zmysly sústreďujú na prežitie. Po návrate sa mladý odbojár takrečeno povinne zapojil do budovania krajších zajtrajškov, veď aký zmysel by inak bolo malo bojovať za ne? Až keď som postupne prišiel na to, že krajšie zajtrajšky budú zasa len, ako vždy, iba pre vyvolených, uvoľnilo to priestor na iné záujmy, dočasne prekryté hektikou doby. Znova mi klali oči obrazy urastených dievčat, ktoré sú v plavkách nahejšie ako nahé, máš ich celé na tanieri, a predsa ťa od nich delia kozmické priepasti.

Bolo však treba nejako začať, a začal som tým, že musím porobiť čosi s poruchou, ktorú by som nebol mal, keby som sa bol narodil ako Žid. Teraz som sa musel uchýliť k obriezke ako dvadsaťšesťročný panic, aby som aspoň technicky bol v norme, až nadíde príležitosť...



Bývali sme v predmestskom poschodovom domčeku, ktorý ukrýval dva byty. Keď umrel otec a brat ušiel do zahraničia, časť horného bytu mama prenajala bezdetnej dvojici, inžinierovi a magistre, kým mne ostala samostatná izba. S inžinierom sme do kontaktu veľmi neprichádzali, zato tridsaťšesťročná pani magistra, plnokrvná hrabalovská štabajzna s čokoládovými očami na baterky a s tizianovskými vlasmi, ktoré potme pod hrebeňom rozpútavali iskropády, u nás neraz trávievala voľné chvíle, keď zememerač manžel bol preč a diskrétny domáci priateľ mal práve voľno.

Samozrejme sa mi páčila. Patrila k ženám, ktoré sa páčia skoro každému, stačí

kývnuť prstom. Vedela to, ale nevyžívala sa v tom. Ostávala verná manželovi aj milencovi a nič ďalšie nehľadala. Aspoň to tak vyzeralo. Ako by som bol mohol čo len pomyslieť, zarúbať tak vysoko? Aj keď jej meno, Gitka, rozduchavalo v tlejúcej pah-rebe iskry, schopné kedykoľvek sa rozhorieť.

Tak medzi nami vládol kamarátsky prekáravý vzťah ľudí naladených vo všeličom na rovnakú vlnu, ale nič viac. Gitka poznala naše domáce problémy a my zasa jej, takže vedela aj o mojom pobyte na chirurgii. Ako sme raz v izbe osameli a prišla reč na to, že teraz by som si už naozaj mal nájsť príležitosť a vyskúšať to, zrejme som to mal chápať ako výzvu. Lenže kde by som sa ja na také čosi zmohol? Keď som zo svojej obrannej línie poznamenal, že pre mňa je to ťažšie než vystúpiť na Gerlach, suseda len po mne blysla okom, o pol minúty som ju mal na kolenách a o ďalšie tri minúty som ležal pod ňou. Bimbarakáš, stačil som si ešte v mrákotách pomyslieť, a odovzdal som sa napospas vlnobitiu živlu. Táto Gitka nepáchla chudobou, voňala fialkami. Mala voňať orchideami, možno to bolo maskovanie, zámerné mimikry. Pod jej taktovkou som sa zo suchopáru púšťa bez prechodu ocitol v raji, kde pečené holuby samy lietajú do huby. Sledoval som pohľadom to mocné, seabvedomé dielo prírody, ako sa nado mnou vlní v stále nových uhloch a panorámach, zaberajúc čoraz väčší priestor zorného poľa, až kým mi ďalšia príbojová vlna neprešumela cez hlavu, nevtisla ju pod hladinu a neobomkla vláčnou tmou, ktorá všetky ostatné zmysly vyhrotila. Vnímal som zrýchľujúci sa dych živlu nad sebou o to prenikavejšie, že mne sa dýchať nedalo, a končekmi prstov som ľahučko obkresľoval krivky hladiny, vychutnávajúc vzdúvanie a klesanie mora. Cítil som, že čím vzdušnejšie sa dotýkam, tým prudšie záchvevy to vysiela do výbojne sa vzpínajúcej osemdesiatkilovej mašiny, ktorá ma pod sebou dlávi s takou samozrejmosťou a tak bezstarostne, ako keď zdravé zuby zahryznú do maslovej hrušky. akoby pod sebou ani nemala zraniteľné telo, ale nepoškoditeľného gumového panáka.

Hrdo som si uvedomoval, že nielen dostávam, ale aj dávam, a že Gitka ma z tuť-máka mení na milenca. I keď takého, ktorému je súdené iba prihrávať. O viac som ani nestál. A tak som trpezlivo čakal, bez obáv a bez paniky, kedy príbojová vlna vyvrholí a znova sa stiahne na čiaru pobrežia, ja sa nadýchnem a pred očami sa mi znova rozklenú krivku zvlnenej, matne zlatistej pláže, vinúcej sa križom cezo mňa až za obzor. Keď som skôr pocítil než začul ľahký výdych a živel obomkynajúci mi hlavu po krátkom čerení slabnúcich zášklbov omäkol, vedel som, že tá chvíľa je tu. Bola.

Na okraje pláže som nedovidel, ale dosiahnuť som na ne dosiahol, a tak som sa prstami vydal na prieskum geologických útvarov. Od krajných predhorí až postupne ku kráteru lemovanému húštinkou, ktorý som mal nad očami. Z reakcií som vyciľoval, že mám pokračovať, kým som napokon nerozpútal novú búrku, lenže teraz mi príbojová vlna nevtisla hlavu pod hladinu, ale primliaždila prsia, stisla hlavu do zveráka a prisala sa na ústa. Nadšene som prijal to nádherné pozvanie do svätyne, z ktorej voňalo korenistou vôňou tropického pralesa. Len som si s obavou kládol otázku, ako nájdem magický stredobod ženského kozmu, o ktorom som vedel iba hmlisto, ale obavy boli zbytočné, lebo skrytá mandlička mi sama ako živá vyšla v ústrety a vzala ma do tanca. O chvíľku mi zadoček jazdecky vyrážal z pľúc dych, stehná stískali líca v zrýchľujúcom sa rytme a ja som hladkal a hnetol vztýčené dvojrvišie nad sebou. Že mi také čosi mohlo zísť na um, to mi určite telepaticky vnukla jazdkyňa, ktorá ma asi zázrakom zmenila na muža. Pri prvom dotyku ju vyplo a hneď to schválila – oboma rukami mi hrabla do vlasov, primkla hlavu tesnejšie k sebe a ku koncu sa dvojrvišie

dokonca navalilo proti dlaniam, dožadujúc sa protitlaku. Keď búrka posledným nárazom hromu doznela a stehná, ktoré lisovali z hlavy palacinku, povolili stisk a už sa len dochvievali, objatím som si skrotnutý zadoček pomkýnal k sebe, aby som mohol dlhšie zotrvať v hodvábe lahodne pradúcej mušličky. Lenže tak, ako sa mi na začiatku sama otvorila, teraz sa samovoľne hladko zatvárala, takže o chvíľu som sa aj tak ocitol pred bráňkou. Zvinul som sa pred ňou na znak poddanstva, podobne ako si Piatok položil Robinzonovu nohu na hlavu.

Stúpol som však vo svojich očiach, lebo túto búrku som rozpútal ja, a veril som, že sa mi to v Gitkinom nebi pripíše k dobru. Lenže nič sa nepripisovalo, Gitkine mlyny mleli rýchlo. Zvalila sa dozadu, až to vo mne žuchlo, obrátila sa doluznačky a točila sa na mne do protismeru ako strelka kompasu, keď k nemu priložia magnet. Hlavu mi živel zaboril do poddajného bruška, ale tentoraz ma nechcel ponoriť pod hladinu, lebo vládkyňa sa hadovito zosunula nižšie a o chvíľu som sa už díval do žeravej lávy očí nad sebou. Prv než som si stihol uvedomiť, mala ma v sebe, no keď som sa dychtivo pohrúžil až na dno, odtiahla sa a naviedla ma na mandličku, ktorej sýtu exotickú chuť som ešte cítil na jazyku. Až keď sa nabažila tejto hry a sama ma prirazila k vyhriatej pláži, plavne nás obrátila, takže som ju, prvý raz, pocítil pod sebou. Prenecháva mi kormidlo? Možno, a možno nie celkom, lebo ma hneď veliteľsky obomkla v drieku a naboso popchla ostrohami do cvalu. Takže áno? Teraz už áno! Keď mi po chvíli v hlave bielo vybuchlo a krížmi prešľahla slastná bolesť, prvý raz som zažil priepastný rozdiel oproti bledým, neduživým náhradkám nočných fantázií, lebo tu som každou bunkou vnímal, ako blesk prešľahol aj Gitkiným telom a spoločne nás to unáša na more bezčasia. Vystúpil som na Everest a vedel som to. Vyššie už nejestvuje nič, len tmavomodrý blankyt.

Po minúte či po hodine, keď iba šelest motýľích prstov na chrbte naznačoval, že čas predsa len plynie, Gitka nás nežne obrátila a jemne, ale pevne ma vtisla pod seba. Áno, tak je to dobre. Kormidlo patrí do jej rúk a chvíle, keď mi ho občas zverí, nech ostanú výnimkou. Bol by som ju nasledoval hoci aj do Niagary, keby ta bola zamierila, veď vyššie než Everest už aj tak nič nejestvuje. Gitka však kormidlo nechala napospas vlnkám. Hladkal som ju od šije až po zadoček, vnímala to, lebo mi prstami občas unavene prehrabla vlasy. Zrazu som pocítil, ako sa líce zošuchuje po líci a hlava klesá hlbšie cez plece. Ešteže samovoľne. Ešteže tu niet brucha, ktoré by jej tvár nasilu a bolestne tíslo do skália. Uveličený som začul tichý, rovnomerný dych. Jestvuje teda ešte niečo aj nad Everest? Niečo, čo sa nedá predstaviť?

Bránil som sa spánku, chcel som si to nepredstaviteľné vychutnávať, sekundu po sekunde, lenže ruky sa z Gitkinho chrbta bezvládne zošuchli do piesku. Dlho, dlho som si nevedel odpustiť, že som zaspal, ako veliteľka na mne spí.



Stelesňovala zrkadlový obraz mojich túžob – nemusieť nič sám od seba, len sa ako čln poddávať pokynom či náznakom a správne reagovať. V bežnom živote som na mimoslovnú komunikáciu skoro hluchý a permanentne ma to dostáva do trapasov. Ohromilo ma teda, ako presne odčítavam podnety a pokyny lodivodky a ako reagujem na pohyby kormidla, takže plavba, zavše aj riskantná a tesne popri útese, nakoniec vždy prebehla bez havárií. Lodivodka ležérne viedla svoj čln tichými vodami jazier a odbočovala do zátok, o akých sa člnu ani nesnívalo, ale aj suverénne zvládala adrenalínové zjazdy kaskádami, kde sa tak ľahko dalo natíct si boky.

Najväčšmi vzrušovalo, že lodivodka nedbá na to, ako jej nápady vníma čln. Brala ho ako nástroj, ktorý má pri správnom ovládaní správne slúžiť. Keby sa bola čo len raz spýtala: Dá sa to zniesť? Trúfaš si? Vydržíš?, Môžem?, bola by ilúziu bimbarakáša roztrieštila na kúsky. No hoci mimo plavieb sme sa vždy mali o čom zhovárať a na čom sa smiať, len čo čln spustila na vodu, už nepadlo ani slovo, hovorilo len telo. Viedlo svoj čln, kade si zmyslelo, čln do toho nemal čo hovoriť. To tvorilo zrkadlový obraz našich dvoch protichodných rajov, ktoré sa navzájom podmieňovali.

Lodivodka však musela mať kdesi predsa len zabudované výstražné bóje, ktoré jej, možno podvedome, vytyčovali hranice. Inak by sa asi nebola vyhla tomu, že by čln bolo bývalo treba sem-tam odstaviť, ak nie rovno poslať do opravy. Bóje zrejme fungovali, lebo do opravy sa čln ani raz nedostal. Fungovali však natoľko diskkrétne, že čln ich existenciu nevnímal a mohol si namýšľať, že pre lodivodku hranice nejestvujú a že on na všetky jej divoké nápady má.



Pozemské raje sa vyznačujú tým, že netrvajú, a z každého vrcholu niet inej cesty než dolu. Tento vydržal tri mesiace a mal šancu ešte nejaký čas pretrvať, lebo nestroskotal na únave materiálu, ale na policajnom zákroku. Najprv sa na schodoch ozvali kroky. Zbystrili sme pozornosť, lebo sme vedeli, že v dome sme iba my a mama. Potom mama zaklopala na dvere mojej izby. Boli otvorené a nebol som tam. Zaklopala u susedy – bolo zamknuté a nik neotváral. Vedela, na čom je, aj lodivodka s člnom vedeli, na čom sú. Čln sa už na prvé zaklopanie chcel reflexívne vymrštiť do sedu, ale ostalo pri bezvýslednom napnutí svalov, lebo kotva zadočka ho držala pribitý k prístavisku, pripravený na plavbu. Pozerajúc vládkyni spomedzi stehien s nádejou do očí vysoko nad sebou, čakal, ako vždy, na rozhodnutie zhora. Blyslo mu hlavou, ako sa jej oči po obzvlášť búrlivom úseku plavby vedeli rozžiariť. Teraz sa nemali prečo, čakal v nich však aspoň znamenie súdržnosti. Signál – neboj, to zvládneme. Keby ho bol našiel, bol by sa vedel chytiť za pasy s hocikým, nie iba s matkou. Bez spojenca, o ktorého šlo, to však nemalo zmysel, a lodivodka čln v tej chvíli podľa výrazu očí už odpísala. Zrejme nestála o konflikt s domácou, a tak sa rozhodla vysadnúť. Nikdy viac do člna nesadla.

Mama so mnou o tej veci nikdy nestratila slovo. Že jej dvadsaťšesťročné neviniatko bolo obeť a že ho zviazla tá zmyselná potvora, bolo jasné. Musela si mláďa teda brániť a vyrvať ho z pazúrov hriechu. Nemala však veľmi čím na susedu pritlačiť, keby sa jej bola postavila, lebo manžel o milencovi vedel a zrejme bral parohy rezignovane ako daň za výsadu žiť v manželstve so sopkou. O mne nevedel, ale aký už rozdiel, či ten alebo ten.

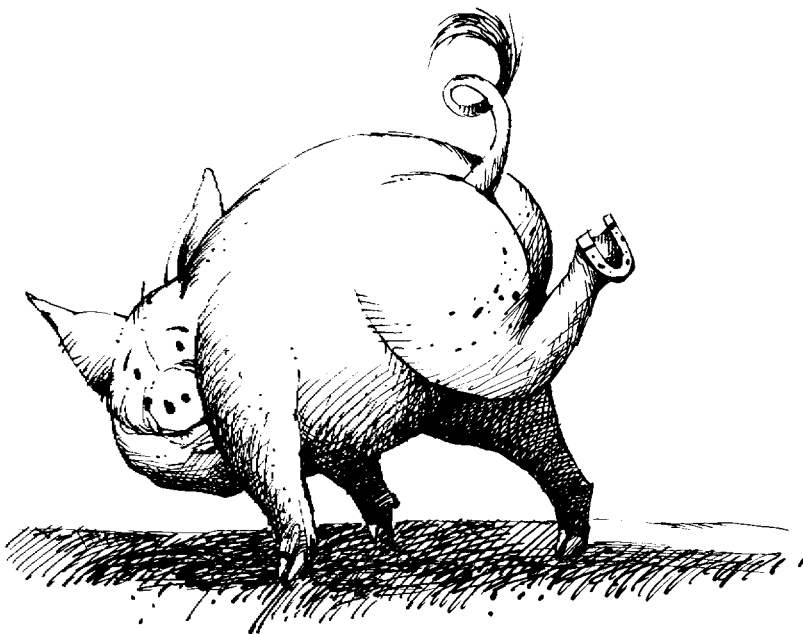
Sopka sa však nového dobrodružstva zrejme nabažila a zámienka jej možno prišla vhod. Aby potvrdila konečnú platnosť rozhodnutia, odvolala svojho milého z nútenej dovolenky, na ktorú ho poslala kvôli intermezzu so zajacom. Znova som cez stenu musel počúvať ich hry, tak ako predtým, a ak som predtým závidel, teraz som zúril. Nie zo žiarlivosti. Ochotne by som sa bol uspokojil s najmenším kútikom v háreme spoločnej vládkyne, len keby bola pristala. Nepristala. Bol som z kola von a ocitol sa znova na púšti, z ktorej ma vyviedla. Lenže smädiť na púšti, keď sme raj ešte neokúsili, je čosi iné než smädiť na nej po vyhnaní z raja.



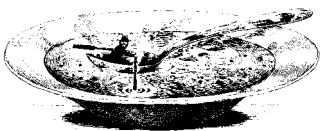
Bolo treba hľadať si nový, aj keby stokrát skromnejší, len aby niečo bolo. Keď nie raj, aspoň prístavisko. Hľadať. Teda sa na čosi sám podujať. Vyvinúť iniciatívu. Lenže magistra (po slovensky učiteľka) žiaka v tom smere nič nenaučila, všetko obstarávala vo vlastnej réžii, takže ťuťmákom prestával byť iba pod ňou. O čo bol jej raj, kde stačilo poddávať sa a reagovať, hojnejší, o to bol ako návod nepoužiteľnejší. Život zelenáčovi prihral z voleja hlavnú výhru (dnes by sme povedali jackpot), no keďže to bolo hneď na prvý raz, zelenáč ani len netušil, čo mu to ako slepému kurčaťu spadlo pred zobák.

Napriek bremenu puritánskej výchovy, ktoré rozumom odhodil ešte za mladi, no v hĺbkových vrstvách osobnosti ho ďalej vláčil so sebou ako trestanecké gule, semtam sa ťuťmák predsa len na niečo zmohol. Nakoniec aj na tiché šťastie v láske korenenej vášňou, v úcte, súlade a vyváženosti. Na jackpot už nikdy. Jackpoty sa neopakujú. Človek by mal byť rád, ak mu spadne do lona raz za život. Väčšine sa to predsa nepošťastí ani raz.

Je ešte otázka, čo zaváži viac – jackpot ako uragán zmyslovej sebarealizácie, v ktorom slovo láska nemá čo hľadať a ktorý sa nakoniec sám musí vybiť vlastnou energiou, alebo ako vzťah, čo síce tak neblčí, ale má šancu pretrvať. Ťuťmák si nakoniec zažil oboje. Možno je to ten pravý jackpot.



volným okom

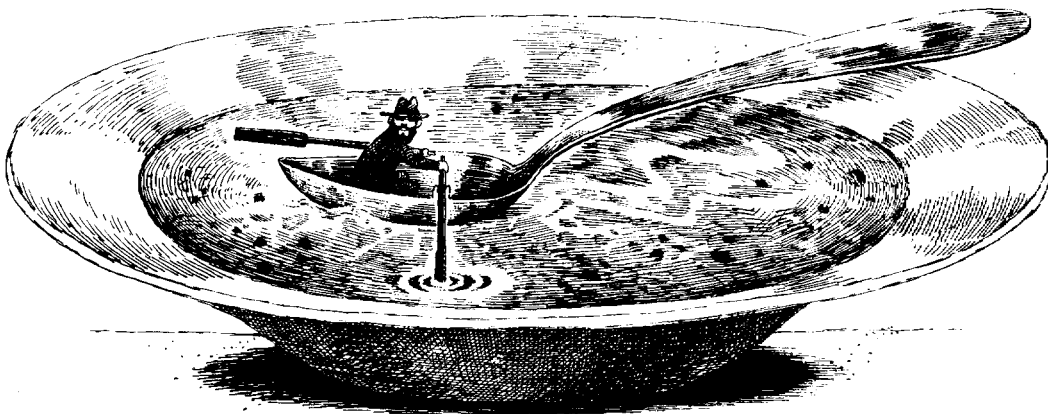
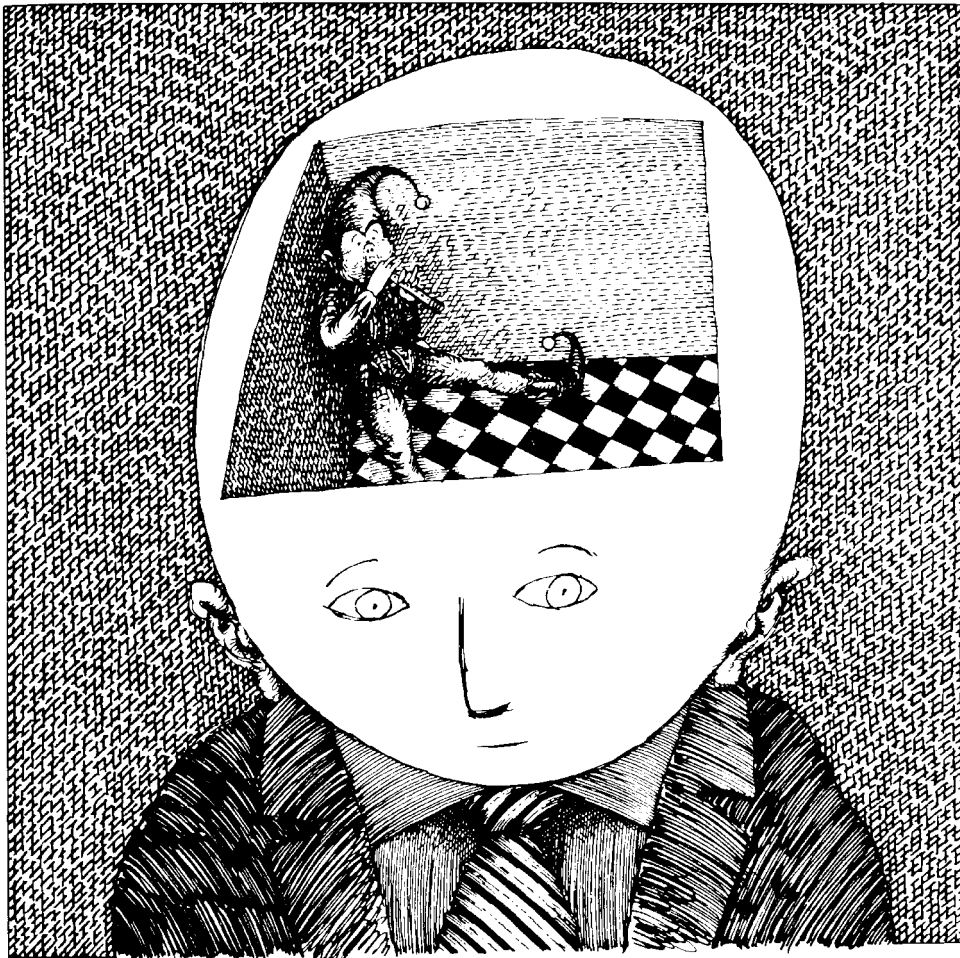


O literárnych anekdotách **Tomáša JANOVICA** a o výtvarných anekdotách **Dušana POLAKOVIČA**

I Jorge Luis Borges v nádhernej eseji o rozprávání príbehu – takého príbehu, v ktorom je možné nájsť všetky hlasy ľudstva – spomína prastaré otázky eposov: Čo si myslíme o šťastí? Čo si myslíme o porážke a víťazstve? Keď však pokračoval o osudoch príbehov vyslovujúcich pravdu snov, teda o čase, kedy si ľudia začali príbehy vymýšľať, napadlo mu, že „možná to začalo Hawthornem a Edgarem Allanem Poem, vždycky ovšem najdeme předchůdce. Jak řekl Rubén Darío, v literatuře nikdo není Adam. Přesto však právě Poe napsal, že povídka by se měla psát kvůli poslední větě a báseň kvůli poslednímu verši. To se zvrhlo v povídku s pointou a v 19. a 20. století lidé vymysleli nejrůznější zápletky. Ty zápletky jsou někdy velice chytré. Pokud se jenom vypravují, jsou vynalézavější než zápletky eposů. Přesto však cítíme, že jsou jaksi umělé – nebo spíše triviální.“ (Ars poetica, Praha, Mladá fronta, a. s. 2005)

Dhším citátom mienim ospravedlniť predčasné sebauspokojenie, lebo som sa už videl v obraze, do ktorého sa skromne votriem v línii priaznivcov „poslednej vety“ či „posledného verša“. (Daromnice sebauspokojenia sú už také, daromné.) Hoci som Borgesove harvardské prednášky čítal dávnejšie, napadlo mi, že ten citát je využitelný v súvislosti s tým, ako **Tomáš Janovic** (1937) začína od onej – nebojte sa, napíšem správne – ostatnej vety či od ostatného verša a tak si ušetrí prácu so všetkými predchádzajúcimi. Potom som si – dokonca na prebale Janovicovej knižky – prečítal Milana Lasicu: „Tomáš Janovic?/Ako málo slov/a koľko myšlienok!/Obyčajne/to býva naopak.“

Nebolo mi do smiechu, na niečo to však dobré bolo. Mal som kľúčové slovo aj kľúčovú myšlienku. Zopakujem ich: **ostatná veta** ako kľúčové slovo a **príbeh, v ktorom je možné nájsť všetky hlasy ľudsta** ako kľúčovú myšlienku. Pridávam k nim ešte slovo **úskok**, ktoré by som rovnako rád videl medzi kľúčovými aj keď ho niekedy zamienim za cudzokrajne voňajúce slovo **experiment**. Kým sa však naplno rozkrúti táto krátká úvaha, ešte sem patrí otázka zamontovaná do odpovede: Načo iné, ak nie na odomknutie by nám boli kľúče?



II

Začnem úskokom. Martin Buber v eseji o Kainovi napísal: **Prvé, čo vieme o osude páru vyhnaného z raja, je, že človek „poznal“ svoju ženu.** Nazdávam sa, že by mohlo ísť o skvelý aforizmus, keby Buber nepokračoval tak, ako pokračoval: **Týmto slovom sa v prehistorických genealógiách označujú iba pohlavné akty Adama a Kaina (verš 17 a 25); dá sa predpokladať, že toto označenie nás má udržať v atmosfére onoho prvého „poznania“; nie preto, lebo na pohlavnom akte by niečo liplo z onej roztrhnutej polarity, ale uskutočňuje sa iba medzi tými, čo už majú poznanie a tak niečo z neho vchádza aj do ich vzájomného poznávania.** (Obrazy dobra a zla. Olomouc, Votobia 1994)

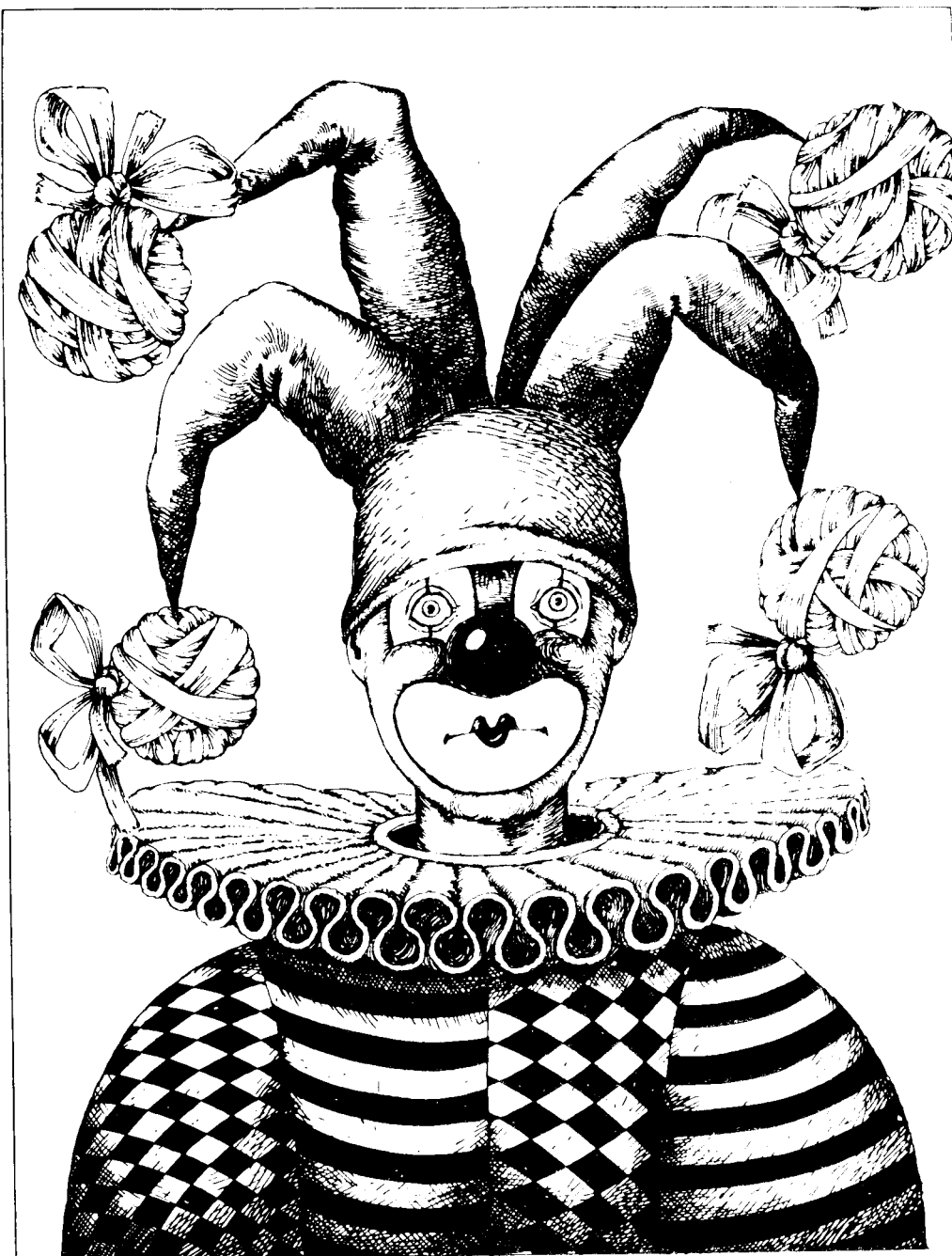
Tomáš Janovic do ostatného knižného výberu svojich smutných anekdot „Neber to osobne!“ (Bratislava, Albert Marenčin vydavateľstvo PT 2009) zaradil aj túto:

JAJKELE SA ROZPRÁVA S BOHOM

*Pane, prečo mi vyčítaš,
že som neverný Sáře?
Nemal si mi umiestniť vtáka
tak blízko k srdcu
a tak ďaleko od hlavy.*

Pokračujem v úskokoch a Janovica – pre potreby tohto textu – vradím do línie reprezentovanej filozofom Martinom Buberom. Jajkele je náš obratne sa vykrúcajci súčasník so skúsenosťou 20. storočia. Eso v jeho ruke je (pokorné) presvedčenie, že aj uvedené storočie aj neuvedená skúsenosť zdobia hlavu pána Boha. Martin Buber v úvode spomínanej knižky napísal, že ak ide o otázky dobra a zla – vedel to už Plátón – človeku ich možno osvetliť len v podobe mýtov. Lenže, ak ich máme ustavične prežívať, tak musí byť most medzi mýtmi a skutočnosťou. Povedzme, že Janovicov aforizmus je jedným z takýchto zvláštnych mostov. Jeho zvláštnosťou je pekná vlastnosť mostov, že na otázku odkiaľ kam?; poznajú odpovede dve: odtiaľto tam a stamodtiaľ sem. Martin Buber to naformuloval priam magicky: Človek vie o chaosu a stvorení z kozmologického mýtu, no zároveň bezprostredne cíti, že chaos a stvorenie sa nachádzajú v ňom, neuvedomuje si však toto spojenie; načúva mýtu o Luciferovi a vo vlastnom živote ho nevníma. Potrebuje most.

Dávno tomu čo Roman Jakobson krútil hlavou nad výhradou, že „vážnym úvahám prý nic není do smíchu a směšného a humor se nesmí obírat předměty vážnými a úctyhodnými.“ Práve písal list Voskocovi a Werichovi k desaťročnému jubileu premiéry Vest Pocket Revue. Vlastne im vysvetľoval, prečo nestihne napísať príspevok a tak len „stručne v neväzaném dopisu nastíním myšlenky o psině“, a niekedy inokedy napíše „vážné pojednání o noetice a semantice švandy“. Samozrejme, že v dlhom liste sa tej úvahe nevyhol a takto ju zakončil: „Ovšem není přímým určením švandy sloužiti za pokusné králiky semasiologům a semiologům (sematologům), nýbrž ona je pro posluchače (jako ostatně poesie vůbec, jenže švanda s větší odvahou a vtíravostí) účinným mementem, odhalujícím osobitost a svěbytnost jazyka, ba světa znaků vůbec, a jeho složitý, mnohoznačný poměr ke světu věcí. Švanda ruší automatizmus zvyku a učí nás nově hmatati, chápati a hodnotiti věc a znak, a v tom je vysoké kulturní poslání *srandy neboli bezpředmětné komiky*.“ (Z korespondence. Praha – Litomyšl, Paseka 1997)



III

Správny názov Janovicovho mostu je úskok, lenže teraz nech sa k slovu dostane jeho cudzokrajne voňajúca podoba: experiment. Naoko to vyzerá tak, že ak už Janovic experimentuje, tak všeličo skúša i pokúša so slovami a ich významom. Na obe oči však naisto experimentuje s pojmovými štruktúrami. Menovite tak, že preznačuje označené. Pod označeným, pravda, treba rátať s celkom svetovej kultúry i jej jednotlivosťami ako s nástrojom na hranie. O svetovej kultúre ako nástroji na hranie hovoril už Umberto Eco, keď zložil klobúk pred Borgesovou schopnosťou využívať všemožné fragmenty encyklopédie na skomponovanie hudby myšlienok.

Je mnoho dôvodov, pre ktoré v súvislosti s Janovicovým žánrom je možné – a možno je treba – napísať voľajakú vážnu úvahu o noetike a sémantike srandy. Uvediem aspoň ten povestný: jeden dôvod. Keď sme krátko po novembri 1989 teóriu kocky cukru a biča inovovali dvoma prázdnyimi rukami, Tomáš Janovic svojmu žánru otvoril nový priečinok: *Slovenčina je presná*. Tu je z neho sedem ukážok:

Odmena závisí od mena.

Čoho sa dopustíme, to si hneď odpustíme.

Naše reči súhlasné sú hlasné.

Načo sa ospravedlniť, keď stačí ospravedlniť seba.

Sen peciválov je pec i válov.

Kto nič nedokáže, káže.

Stávame sa dokonalí, iba keď sme dokonalí.

Viem, nie sú to žiadne srandy, skôr mravenčenie po dobre umiestnených významoslovných fackách. Všimnime si, ako sa v Janovicových rukách reč v zvukovej naliehavosti výpovede skrakuje a zároveň hrou s významom slov rozširuje sémantiku výpovede a ako sa tá široko rozprestiera mimo jazykový kontext. Čiže, výpoveď sa skrakuje, napríklad, súhlasné (je) **hlasné**, (pre) peciválov **pec i válov**, (kto) nedokáže **káže** a zároveň sa rozširuje čitateľovo vedomie o svedomí toho, kto tak hlasno **súhlasí**, či o odhalení príčiny tlčhubovho **kázania**. Inak povedané, Tomáš Janovič „učí nás nově hmatati, chápati a hodnotiti věc a znak.“

Zatiaľ si však počína jednorozmerne, takpovediac priprísne: v úzko ľudskom zmysle so zdvihnutým ukazovákam. Ako keby sa ním chcel zavítať do človekovej povahy, lenže tá – vieme o tom z mýtov – je vnútorným údelom človekovým. Venovať sa jeho mravnej funkcii musí mať zmysel. A čo tak nezmysel? Aj nezmysel má zmysel? Má, a zdá sa, že čím je väčší, tým väčšiu môže mať autoritu. Dalo by sa povedať, že konštruuje deštruktívne vedomie. Prípadne, že dekonštruuje, ale to by už bola príliš veľká sranda.

IV

Kde sa to začalo? Na začiatku. Dvadsaťdva ročnému Tomášovi Janovicovi vyšla zbierka básní *Život je biely holub*. Venoval ju rodičom a manželke Eve. Bola plná *detských otázok*, určite aj naivných, aj napísaných v „norme“ poézie nie celkom normálneho všedného dňa, ale aj vypointovanými decentne stlmenou *hanblivou nádejou chlapca vystrihujúceho si z oblohy žltú hviezdu*. Detské otázky skončili, keď chlapec spadol do dlhých nohavíc a začali ho zaujímať *prsty milenca* a o chvíľu sa začal venovať *mlčaniu*. Napokon, v mlčaní akosi ľahšie prežrel aj peniaz dane „po-



vinne“ vyprodukovaný *Vo vlaku*. A možno sa *smrti ukradnutý* o voľajaký peniaz da-
ne vôbec nestaral.

Za dverami však prešľapovali zlaté šesťdesiate a civilizmus celkom inak kalibrovaný. Ako? Predovšetkým energiou nonsensu v hábe absurdity. Čo sa teda stalo s Janovicovými témami, s ktorými priletel biely holub? Našťastie tu zostali a aj keď *det-ské otázky* dozreli v úmere ako sa *prsty milenca* prispôsobili ruke manžela (a oku otca), ktoré ďalej frflavo múdreli; a aj *mlčaním* sa mohol dosýta vyrozprávať. Najmä v *Podpisoch analfabetov* (1965) a v *Poslednej večeri* (1969). Čiže dostávame sa k predbežnému rozšíreniu odpovede z predchádzajúcej kapitoly: A čo tak nezmysel?

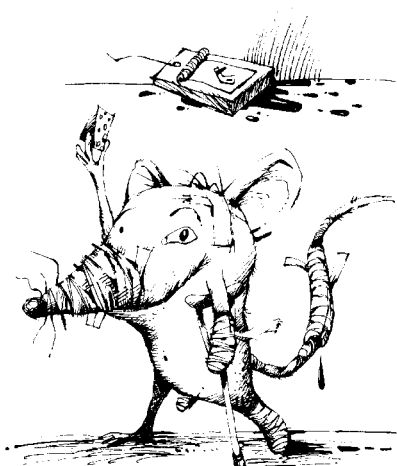
V

A čo tak nezmysel? V šesťdesiatych rokoch jeho význam rapídne narástol. Paródia, groteska, text, podtext, kontext, a k tomu všetkému aj čitatelia, diváci a poslucháči nesmierne scitlivelí na jednoduché i veľmi sofistikované „znevažovanie“ nikde a nikdy sa nekončiacieho radu úspechov socialistického zriadenia. Tomáš Janovic redaktoroval v časopise zodpovednom za spoločenskú satiru komunálnej úrovne, zároveň sa podieľal na nezvyčajnej – navyiac v nezvyčajných žánroch presadenej – intelektualizácii súdobej literatúry a dramatického umenia. Hoci je to suché konštatovanie suchou vetou, dôležité bolo, že výsledky boli výživné. K tomu najvýživnejšiemu patrili Janovicove texty videné i počuté optikou absurdity. Príklad za ostatné. Niekedy v sledovanom období Tomáš Janovic uverejnil v *Roháči* poviedku, ktorej základ tvorila anekdota o robotníkovi, ktorý deň čo deň otravoval členov závodnej stráže, pretože na vrátnici tvrdil, že si z roboty vzal trochu piesku a okrem neho vo fúriku si z fabriky nič neodnáša. Hovoril pravdu. Na konci roka však v centrálnom sklade chýbalo 312 nových fúrikov. Na konci „60“ Janovicovi vyšla aj skvelá knižka *Posledná večera* a v nej medzi *Rozhovormi bez konca* aj *Posledná večera*, ktorá sa votrela aj do názvu celej knižky. Celkom stručne. Pri opulentnom stole Imro s Magdalénkou hodujú s otcom a mamičkou, ktorí už dlhší čas sa sebapožíerali a teraz sa idú dopožíerať. Žiadny kanibalizmus, naopak, citlivá posledná večera a pri stolovaní rozhovor prebiehajúci v láske a porozumení. Pri rozhovore najväčší priestor dostali tiché spomienky na ten či onen piatok či sviatok, kedy všetkým tak veľmi chutila oteckova pravá lopatka, alebo to bolo mamičkinu ľavé pliecko? Naisto voľajako podobne prišlo aj na mamičkinu predné stehno, nie však na zadné stehno, ani na mamičkinu krkovičku. Prečo? Lebo sa už minuli. Veru tak, málo nás, poď aj ty medzi nás. „Sme skrátka jedno telo, jedna duša. Jedna bolesť, jedna nádej.“

Ako sa k sebe hodili priama, adresná kritika nešvárov a ozaj bravúrna ukážka tautologického „zneváženia“ jazyka, ktorým preteká zmysel rovnako ako nezmysel? Hodili sa, a ako len sa hodili. Jednému aj druhému úbežník významu končil v entropii zmyslu. Aj šesťdesiate roky 20. storočia sa končili a nevyhnutnosť zániku zmyslu nebola nevyhnutná. Hoci mechanika reči ešte len začne vydávať plody (ne)úchvatné, zomleté alebo aspoň premiešané normalizačným *ptydepe* a hlúposť bude ešte hlúpejšia.

VI

Asi málokto menej citoval ako Samuel Beckett. Možno sa na necitovanie chystal od mlada a tak si aspoň skromné spisovateľské penzum citátov vybral už vo svojich včasných esejách o Joyceovi (1929) a Proustovi (1931). Napísal ich ako dvadsaťpäťročný lektor na Trinity College v Dubline. Spomenul som si na ne, pretože v Proustovi Beckett



cituje Leopardiho, ktorý je vo Vrchlického preklade tak krásne archaický: ... *Vím to v lkaní, / mně sladkých klamů zhasla / ne pouze naděj, ale také přání.* (Predchádzajúcu vetu, pravda, najskôr som odsúdil na vyškrtnutie, potom mi prišla vhodná cikcakovitá línia, ktorou sa pamäť udržuje – keď už nie vo forme, tak aspoň pri živote.) Napriek tomu, že Vrchlického verzia je ozaj krásna, nazdávam sa, že k Beckettovi sa viacej hodí jeho vlastná verzia: *Vyhasla v nás nádej, ale aj potreba milosrdných lží.*

Pravdaže náročky tu splietam Leopardiho trpkú nudu z desivej moci zmaru s Beckettovou optikou vnímania spoločenského diania. Totiž v tejto kapitolke má byť reč o tom, ako sme rovnými nohami a s hrdo vztýčenými hlavami vstúpili do normalizácie. A dávili, dávili a dávili. Tomáš Janovic videl (o čosi skôr), že *nemožno byť slobodný do zásoby*, a tak aj videl, že sa bude treba „starat“. Našťastie, mal na starosti báječný nástroj:

NŮŽ

*Ako povedať
s nožom pod krkom
že ho máme
po krk?*

Lenže čo s báječným nástrojom, keď ozaj je čo, ale niet kam krájať? Lenže sa krájalo, pri káve a do kávy. V prvom znormalizovanom desaťročí Tomáš Janovic s rozprávkami vhuhol za dcérami. Spomenul si pritom na ne jeden trik, ktorým po jazykovom moste pekne krásne previedol Julia Tuwima, napríklad, a zo seba spravil

Dreveného tata:

*KOZIKUZI KOZUKA,
ENCE LENCE FÁRY,
VOZIVUZI VOZUKA,
AJTA PAJTA LÁRY.*

*DULAVILA VULAVI,
EXE PEXE RAPSA.
LUVALIDA VUDALI,
UPTA HUPTA KAPSA.*

V tom druhom desaťročí nadobro vyfučanej normalizácie však Tomáš Janovic mohol pripraviť na vydanie knižku doslova cifrovanú: *Óda po zet* (Bratislava, Smena 1983). Na prvý pohľad (človek) by povedal, že sa už zabudlo a preto bude odpustené:

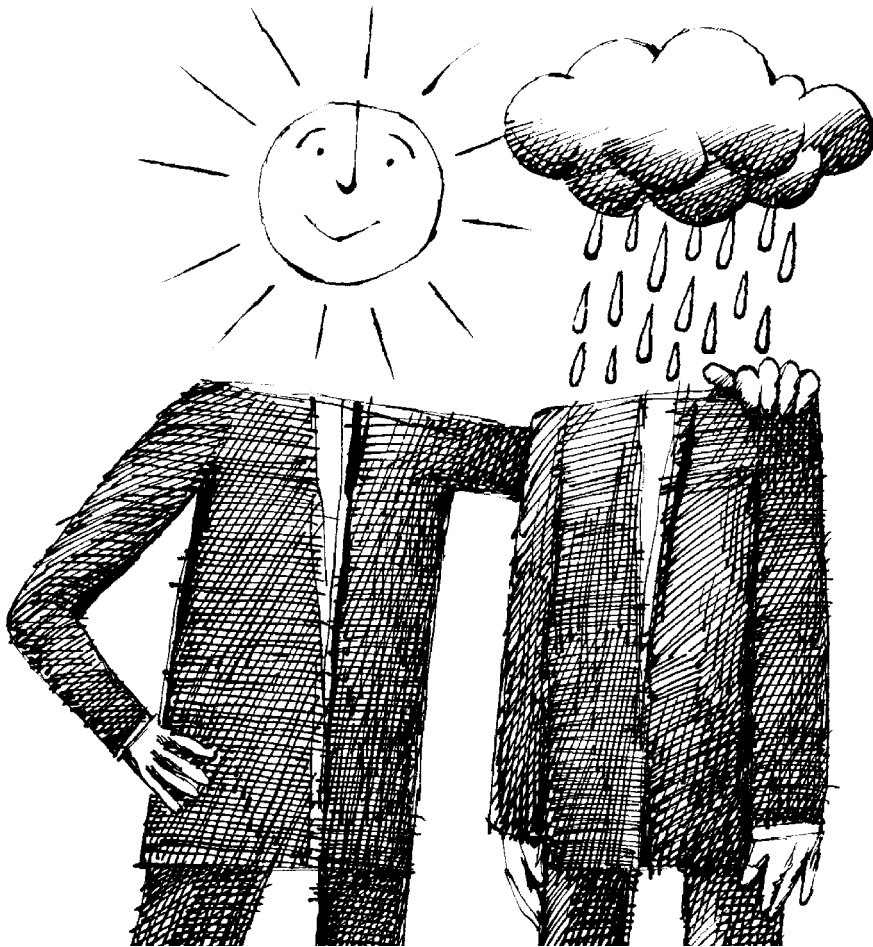
VINA

*V čom je vina vinníka?
Nad susedom vyniká!*

Lenže Janovic rýpal aj do zásad:

ZÁSADY

*Bol to človek veľmi pevných zásad.
(Kým ich nevymenil za vilu a sad.)*



A ďalej hrešil ešte aj paródiami na *ušanovaný krásny kroj* z ľudovej klenotnice Tatránie. A ešte a ešte. Až tam, kde pred pár rokmi zhovädený jazyk musel úpieť, tam po pár rokoch obrátil činy súdruhov na komickú podobu zdeformovaného jazyka. Jednoducho povedané, čo súdruhovia chceli búrať, tým sa nechali nabúrať. Aj Tomáš Janovic jednoducho glosu napísal:

TALENT

Sándor Márai spomína v knihe Zem, zem ...!, ako sa stretol so svojim príbuzným, fanúšikom nacizmu. Písal sa rok 1944.

„Ja som národný socialista“, kričal. „Ty,“ a ukázal na mňa, „tomu nemôžeš rozumieť, pretože ty máš talent. Ale ja ten talent nemám, a preto národný socializmus potrebujem.“

A tým je povedané všetko o talente totalitných režimov priťahovať masy netalentovaných, ale – aby som bol spravodlivý – aj nemálo talentovaných. Nie preto, že by chceli byť ešte nadanejší, ale túžia sa mať ešte lepšie. A ešte lepšie. A ešte lepšie. A tak urobia všetko, aby si ich vážil tí, ktorých si oni vlastne nevážia.

Tomu sa hovorí – talent do každého počasia.

VII

Keď nestačí veriť len uveriteľnému, hodí sa uveriť obrazu **Dušana Polakoviča** (1950) a – trebárs – nakuknúť do jamy po vyrezanej kocke v hlave smutného chlapíka, na dne ktorej pajác veselo preluduje na zobcovej flaute, alebo poľutovať do vesiel sa opierajúceho mužička, ktorý v plnom tanieri nie a nie pohnúť lyžicou aspoň o deravý groš. Tomáš Janovic sa s Dušanom Polakovičom stretol, napríklad, v knižkách *Ruka majstra, Maj ma rád, Nikoho nezabije, Je taký, Dostal rozum* či *„Neber to osobne“*. Všetky tie stretnutia, nazdávam sa, Polakovičovi išli k duhu. Ozaj sa mu zišlo zbaviť sa výbavy, o kvalite ktorej aj Kornel Földvári – prezlečený za Pavla Miškoviča v Polakovičovej monografii (Bratislava, Tatran 1987) – absolvoval povinný tanec chvály na „inšpirujúci okruh školy národného umelca Albína Brunovského“. Polakovič ozaj patrí medzi inšpirovaných a rovnako bol očividný aj jeho záujem o vysoké kvality poľskej karikatúry. Svet grafik Jaceka Gaja alebo Bronislawa Linkeho to bol predsa svet Boschov a Bruegelov, čiže všetka česť. Napriek všetkej cti tomu svetu i suverenite Brunovského (v čase normalizačnom do neba vynášaného) umeleckého majstrovstva – veril som tomu vtedy a aj dnes verím – Polakovičovi celkom dobre mohlo ísť o ironické citovanie vysokého rukopisu pri takých nízkych pohnútkach, aké sugeruje karikatúra.

Inak, vážení, ozaj je to úplne jedno, pretože práve tento žánr tak prenikavo piští, že obsah forme oči nevykole a keď vykole, tak len jedno.

Nazdávam sa, že všetky stretnutia Polakoviča s Janovicom obom išli k duhu. V Janovicovom úskoku je brilantne zakomponované **odbočenie** elipsovitého rázu, čiže výpusťka ako (šetriaca) úspora. Niekedy sa síce uspokojí aj s tradičnejším **prerušením**, ale (vy)myslí ho originálne. Totiž, niekedy je **prerušenie** vhodné na

POUŽITIE

*Na významné svinstvá
sa používajú
bezvýznamné svine.*

Niekedy však **odbočenie** rovno osvetlí

ŤAŽKÉ DETSTVO

„Kain zabil Ábela,
lebo mal ťažké detstvo.“
„Ábel nemal?“
„Aj on mal,
ale Kain bol citlivejší.“

Dušan Polakovič musel byť v spomínanej škole na slovo vzatých majstrov hýčkavým žiakom. Tam mu majstri do ruky vtíkali móresy majstrov, no nanešťastie medzi nimi chýbal majster Degas, ktorý pri pohľade na majstrovsky vyiplaný obraz poznamenal, že možno je to hotové, ale určite tomu chýba začiatok.

Predstavujem si to tak, že Dušan Polakovič sa musel stať záškolákom. Celkom zvláštnym záškolákom, lebo s tým začal až po škole. Chodiť poza školu k Tomášovi Janovicovi sa rovnalo rozhodnutiu (začať) kresliť a neváhať odbočiť a niekde za odbočkou (dielo) prerušiť. Kontroverzný umelecký historik a riaditeľ Picassovho múzea v Paríži Jean Clair napísal, že ten, kto kreslí, má v úmysle zrušiť hradbu medzi sebou a skutočnosťou. Aj Dušan Polakovič ju mal v úmysle zrušiť, no pri chodení poza školu prišiel k pôvodnému významu slova/pojmu kresba, ktorým je *úmysel*, *zámer* (J. Clair); a na hradbu nadobro zabudol. Nepoznám záškolácky recept na prešmyknutie sa, ale viem uviesť príklad, ako sa prešmykol Dušan Polakovič. Teší ma, že sa prešmykol aj na ruskej duši od Tomáša Janovica:

RUSKÁ DUŠA

*Ruská duša je striedavo
OPTImystická
a PESImystická.*

Na obrázku Dušana Polakoviča sa opti a pesi mystika striedajú takto: Pri stole zadumane „pokuruje“ očividne ruský človek s dušou. (Lenže – a to je, prosím, ruské príslovie – nie je čas na dušu!) Pred ruským človekom s dušou trpezlivo vyčkáva jedna čierna káva a rovný tucet koňakov. Na (vy)striedanie.

Pre mňa to znamená, že Polakovič dnes už neodvolateľne vie ako zmajstrovať to pravé orechovomakové, totiž, že majstrovat' netreba, ani linkou bravúrniť, a už vôbec sa nepr dúskať dalíovaním pre (aj duchom) chudobných. Skôr treba rýchlym gestom nakresliť (zaznamenať) ono pomaly vymyslené. Vlastne som chcel napísať, že Dušan Polakovič by si svoje záškoláctvo mohol nechať patentovať ako koncept a Tomáša Janovica pritom vyzdvihnúť ako bravúrneho konceptualistu.

Juraj Mojžiš

Rozprávači príbehov a príbeh rozprávania v Rakúsových prózach

Od rozprávačstva z núdze po „nenásytné rozprávanie“
- od *Žobrákov* k *Excentrickej univerzite*

Nateraz posledným dielom Stanislava Rakúsa je *Excentrická univerzita*¹, rozsiahlejšia próza, ktorá síce svojou koncepciou nezodpovedá celkom obvyklej sujetovej osnove tradične a poetologicky striktné chápaného románu (opäť sa v nej totiž neuplatňuje „*sujet konania a vzťahov*“, ale „*sujet hovorenia, vnímania a počúvania*“), inak však svojím epickým rozpätím, resp. šírkou a rozvrstvenosťou zahŕňa v sebe všetko to, čím by sa mal vyznačovať „poriadny“ román a preto o nej budeme, aj pri jej naznačených žánrovo-koncepčných špecifikách, hovoriť ako o románe (napokon, literárna kritika ju takto aj bežne kvalifikuje²). *Excentrickou univerzitou* sa završuje Rakúsova voľne koncipovaná trilógia (*Temporálne poznámky*³, 1993, *Nenapísaný román*⁴, 2004, 2005 a *Excentrická univerzita*, 2008) a tým vlastne i celá jedna etapa jeho tvorby. Už len táto okolnosť sama osebe je azda dostatočným dôvodom na to, aby sme sa pozastavili prinajmenšom nad *Excentrickou univerzitou* v kontexte Rakúsovej prozaickej tvorby, ak nie hneď nad jeho doterajším dielom v širšom kontexte súčasnej slovenskej literatúry.

Čo aj voľne poňatý trilógický celok – uzatvorený triptych, ktorý sa priam žiada aj napriek žánrovej nejednotnosti a nejednoznačnosti označiť ako „románový“, teda impozantné dielo v tejto podobe a v takomto rozsahu, pritom nevdojak vyvoláva predstavu, že na rozľahlej zobrazovacej ploche a v širokom epickom zábere akiste panoramaticky uchopuje, resp. cez veľkolepý sujetový oblúk referenčne preklenuje význačný dejinný úsek, istú epochu spoločenského diania, a zachytáva tak širokospektrálny „obraz doby“ – ako by to podľa očakávaní literárnej kritiky mal robiť v súčasnej domácej literatúre údajne stále nedostatkový žáner „veľkého spoločenského románu“.

Zdá sa však, že Rakúsovým autorským zámerom v tejto trilógii (ak vôbec mohla byť sama trilógickosť zámerom) nebolo komplexné, celoplošné zachytenie dobových spoločenských pomerov, vytvorenie akejsi „epopeje“ či „epickej fresky.“ Rakús síce vystihuje ráz doby a dobové pomery i celkovú spoločenskú klímu čias, v ktorých sa odohráva dej jeho próz, až neobyčajne prenikavo a plasticky – nie však v súvislom, sujetovo široko rozvinutom príbehu veľkej epiky, ale v jednotlivých epizodických scénkach, epických fragmentoch, detailoch, v konkrétnych dobovo príznakových jednotlivostiach. Navyše, ani pri takomto epizodickom zachytení skutočnosti nepreklenuje „oblúk“ historických udalostí či dejinnej periódy, nesmeruje od minulosti po

REDEY
ZOLTÁN

súčasný stav – a už vonkoncom sa nesústreďuje na aktuálne spoločenské dianie. Kým v prvej časti „triptychu“, *Temporálnych poznámkach* tematizuje normalizačné obdobie 70. rokov, pri ktorom tematicky zotrúva aj v *Nenapísanom románe*, v završujúcej tretej knihe, *Excentrickej univerzite*, sa nielenže o nič viac nepribližuje k súčasnosti, ale naopak, vracia sa do ešte dávnejšej, hlbšej totalitnej minulosti – do 50. rokov.

Ak teda aj budeme vnímať *Excentrickú univerzitu* ako tretí diel voľne koncipovanej „univerzitnej trilógie“, trojice próz zo „školského prostredia“, nenájdeme v nej kontinuitu s „dobovou realitou“ normalizačného sveta 70. rokov, čiže s epickým časopriestorom predchádzajúcich dvoch kníh. (Ako síce napovedá už titul, aj tu, podobne ako v *Nenapísanom románe*, ide o univerzitné prostredie, nie však o príbeh či osud vysokoškolského pedagóga, a na rozdiel od oboch predchádzajúcich próz sa tentoraz dej odohráva, ako možno z náznakov pomerne spoľahlivo vyrozumieť, v období ťaživých pofebruárových, 50. rokov.) Nadväznosť na predchádzajúce dve prozaické diela je však zjavná v štýle a spôsobe, v metóde a technike rozprávania, v rozprávačskej stratégii – v uplatnenom „sujetovom type“, totiž opätovne v „*sujete hovorenia, vnímania a počúvania*“. *Excentrická univerzita* je v princípe Rakúsovým ďalším, tematicky hoci aj akokoľvek odlišným „*nenapísaným románom*“ – strhujúcim sebareferenčným tvorivým aktom románového písania, pri ktorom je konceptuálna osnova či „lešenie“ dôležitejšie, než vlastný hotový, výsledný útvar. Metafikčne uplatňovaný princíp „nenapísaného románu“ sa v plnej miere, dokonca ešte v markantnejšej podobe realizuje aj v tejto knihe. Autor *Nenapísaného románu* aj v tomto svojom diele využíva princíp metafikcie, pri ktorom sa práve samo rozprávanie príbehu stane kľúčovou témou, leitmotívom tohto rozprávaného príbehu.

Stanislav Rakús sa jednoducho viac než o programovo utváraný literárny obraz doby usiluje o zachytenie rozprávačskej situácie, v ktorej sa protagonist a zároveň „hovoriac rozprávač“ prózy ocitá, resp. sám ju vytvára (v *Excentrickej univerzite* vystupujú dve takéto kľúčové postavy – jedna v úlohe *hovoriaceho*, druhá zase v pozícii samotného *textového* rozprávača). Autor sa snaží preniknúť do podstaty rozprávania ako elementárnej, prvobytnej a nadčasovej formy komunikácie, svojím spôsobom priamo „predviesť“, ilustrovať charakter, zákonitosti i pravidlá konkrétneho, „živého“ rozprávania – bezprostredne, v konkrétnosti sa odohrávajúcej rozprávačskej komunikácie. Mohli by sme dokonca povedať, že namiesto románopiseckého „mapovania“ či „diagnózy“ spoločenských pomerov doby sa pokúša o akýsi autentický náčrt „fyziognómie rozprávania“ – pokiaľ by sme si aplikujúc na príslušnú oblasť epických žánrov, resp. prózy, dovolili použiť takéto označenie, analogicky s termínom „*fyziognómia lyriky*“ z teoretickej práce Františka Mika⁵.

To všetko uskutočňuje Rakús samotným rozprávačstvom – prostredníctvom vlastného prozaického rozprávania sa pokúša predviesť podstatu rozprávačstva, priamo preniknúť do tejto podstaty. Rozprávanie a rozprávačstvo (a taktiež písanie ako jeho textová obdoba) je onou skutočnou veľkou témou S. Rakúsa v jeho nateraz poslednej knihe i celej trilógi. Znamená to, že tu nejde len o autorskú rozprávačskú virtuozitu a bravúru, s akou na úrovni metódy a techniky písania realizuje text svojho románu, ale o pozornosť, ktorú venuje problému rozprávania ako takého, rozprávačstvu ako téme – o rozprávanie ako predmet rozprávania, o rozprávanie ako samotnú tému. Dôležité je preto vyzdvihnúť nielen *rozprávanie*, naráciu ako vyjadrovaciu, výpovednú podstatu a realizačný princíp epických žánrov, ale *rozprávačstvo*

ako jeden z najstarších druhov slovesného umenia a prejavov kultúry vôbec – a najmä rozprávačstvo ako špecifický životný postoj a osobitný druh vnímavosti voči svetu, životnej realite.

Takýto význam má totiž rozprávanie a rozprávačstvo pre samotného Stanislava Rakúsa i pre niektoré postavy jeho próz. To, čo predviedol Rakús vo svojich posledných troch dielach, najmä v *Excentrickej univerzite*, je fascinácia rozprávačstvom, priam manifestačne vyjadrené stotožnenie sa s rolou či funkciou epického rozprávača, neskrývane prejavovaný pôžitok z rozprávania, bytostná zainteresovanosť v otázkach rozprávačstva – a v tom všetkom aj kultivovanie, kultivujúca „sebareflexia“ takto ponímaného rozprávačstva. Je to vyjadrenie vôle, odhodlania či túžby byť rozprávačom, byť reprezentantom, majstrom rozprávačstva. Povedané azda trochu klišéovito, autor necháva, aby sa v jeho texte dostalo k slovu samo rozprávačstvo – alebo inak: *Excentrická univerzita* predstavuje prózu, v ktorej si rozprávačstvo (vdaka Rakúsovi) nachádza svoj autentický sebvýraz. V súvislosti s takýmto autorským postojom k rozprávaniu by sa celkom jednoducho a zhrňujúco dalo hovoriť aj o „*radosti z rozprávania*“, ako na to upozornili aj niektoré najnovšie štúdie a reflexie Rakúsovej knihy (Kyselová, 2009)⁶.

Dôraz na problém rozprávania a rozprávačstva, fascinácia či v pozitívnom zmysle chápaná „posadnutosť“ rozprávaním nie je u S. Rakúsa ničím ojedinelým – stretávame sa s tým už aj v jeho prozaickej prvotine *Žobráci*⁷. Rozprávačstvo totiž zaujíma osobitné miesto, výnimočné postavenie aj v epickom svete, resp. deji jeho debutovej novely, práve rozprávanie príbehov je rozhodujúcou, priam osudovou životnou rolou jej protagonistu Alfonza Bludoviča.

Platí to aj o *Excentrickej univerzite* a jej protagonistovi V. P. Bochňovi, ktorý nie je ani natoľko konajúcou, ako skôr permanentne hovoriacou postavou (postava-rozprávač) – jeho účinkovanie v aktuálnom epickom dianí románu, „*na scéne románového diania*“, sa vyčerpáva v rozprávaní príbehov, základný dejový plán románu je tak len rámcom pre Bochňovo rozprávanie. V *Excentrickej univerzite* vystupujú vlastne dve takéto postavy, dvaja protagonisti-rozprávači (tentoraz teda ani status hlavnej postavy, „hlavného hrdinu“ nie je natoľko jednoznačný, ako to bolo v prípade Dušana Sakmára či Adama Zachariáša z predchádzajúcich dvoch próz voľnej trilógie). V. P. Bochňa má totiž v *Excentrickej univerzite* svoj epicko-naratologický „komplement“ či pendant v postave Petra Antonoviča Ledera (tak ako je v *Žobrákoch* komplementárnym protagonistom k Alfonzovi Bludovičovi jeho brat Ján, zvaný Leb). Markantnejšou, dominantnejšou, nápadnejšie prítomnou a vehementnejšie sa prejavujúcou postavou je V. P. Bochňa, hoci svojou „textovou funkciou“ je táto postava v naratologicko-koncepčnej štruktúre prozaického diela či hierarchii naratologicko-epických funkcií v ňom podriadenou vo vzťahu k postave P. A. Ledera. Bochňa totiž nie je textovým rozprávačom *Excentrickej univerzity* (tak ako ním nie je ani Alfonz Bludovič v novele *Žobráci*). Funkciu textového rozprávača v *Excentrickej univerzite* spĺňa práve nenápadnejší, miestami takmer nebadateľne prítomný Peter Antonovič Leder.

Nás tu však nebude natoľko zaujímať vzťah textového a hovoriaceho rozprávača (Ledera a Bochňu) v rámci epickej a naratologickej štruktúry *Excentrickej univerzity*, ale skôr vzájomné porovnanie Bochňu a Bludoviča, hrdinu Rakúsovej prvej a protagonistu jeho nateraz poslednej pózy ako „hovoriacich rozprávačov“, keďže práve na ich príklade možno najvhodnejšie pozorovať a interpretovať problém, ktorý je pre

Rakúsovu prozaickú tvorbu najmä posledného obdobia symptomatický (rozprávačstvo ako téma vlastná „látka“, prípad, keď sa samo rozprávania stáva predmetom, leitmotívom rozprávania). V oboch prípadoch totiž ide o kľúčové, hlavné postavy, ktoré využívajú svoje rozprávačské danosti, schopnosť upútať pozornosť ostatných rozprávaním, ktoré sa teda venujú rozprávaniu príbehov a ktorých život toto rozprávačstvo určitým – u každej z nich iným – spôsobom zásadne poznačuje. To je vlastne to jediné – avšak práve to najpodstatnejšie, čo majú títo protagonisti spoločné. Inak sú to dva celkom odlišné charaktery a životné osudy, každý z nich žije v inej dobe, v iných historických a spoločenských podmienkach.

V. P. Bochňa, od svojich spolužiakov výrazne skúsenejší a starší, hedonisticky založený „večný študent“ s manierami kultivovaného bohéma a štylizovaného aristokrata „zakotví“ niekedy v 50. rokoch na „*excentrickej*“, čiže od centra vzdialenej univerzite na „druhom konci“ republiky, na východnom Slovensku, kde sa nadchne pre štúdium ruskej filológie a literárnej vedy vôbec. Bochňov prirodzený sklon rozprávať o svojich skúsenostiach a zážitkoch mladším kolegom, teda jeho praktické rozprávanie zásadne ovplyvňuje s nadšením objavovaná a spoznávaná problematika epického rozprávania v prozaických dielach ruských klasikov, ktorá ho nielen očarí, ale v ňom vzbudzuje intenzívny záujem aj o teoretické otázky narácie, až napokon začína vlastné rozprávania reflektovať, prehodnocovať a kultivovať z takejto poučenej pozície. (Používanie „stredného“ otcovského mena podľa rukého vzoru pri svojom vlastnom mene i pri oslovení dôverných kolegov, spolužiakov – na znak úcty – je, samozrejme, takisto prejavom Bochňovej fascinácie ruskou literatúrou.) Osudom bitý Alfonz Bludovič sa pretíka životom ako žobrák, neskôr potulný remeselník, až sa nakoniec usadí ako holič obce pôsobiaci v skutočnosti ako miestny rozprávač príbehov v zapadnutej dedine „*v tých časoch – za monarchie*“. (O tom všetkom však bude ešte reč, k podrobnostiam zo života a pôsobenia oboch postáv sa dostaneme neskôr.)

Podmienky, okolnosti, za akých realizujú svoje rozprávačské schopnosti protagonisti týchto dvoch rôznych prozaických diel (V. P. Bochňa a A. Bludovič) ako i celková motivácia, pohnútky i ciele a ambície ich rozprávania, sú však tiež diametrálne odlišné. Zjavný rozdiel je už len v tom, ako sa každý z nich vôbec dostal k rozprávaniu, resp. vyprofiloval ako rozprávač príbehov, ale aj v ich postoji k vlastnému rozprávaniu. Skúsme preto porovnať hrdinov týchto dvoch próz ako rozprávačov už len z tohto hľadiska: nakoľko sa prejavuje u každého z nich oná „*radosť z rozprávania*“, nakoľko je – alebo nie je – ich rozprávania „*radostné*“, teda nakoľko pozitívnu úlohu hrá rozprávačstvo v ich živote, do akej miery a akým spôsobom vôbec ovplyvňuje ich životné osudy.

V tomto článku sa chceme zamerať výslovne na tento aspekt – identifikovať a porovnať dva rozprávačské naturely a postoje, dva typy rozprávania, resp. dve polohy rozprávačstva, reprezentované Alfonzom Bludovičom ako hrdinom Rakúsovho prozaického debutu *Žobráci* a Viktorom Pavlovičom Bochňom ako protagonistom autorovho nateraz posledného diela *Excentrická univerzita*. Smerodajné pre nás budú otázky: čo znamená a akú úlohu zohráva rozprávačstvo (rozprávania príbehov) v živote postáv, protagonistov týchto Rakúsových próz? Aký postoj zaujímajú tieto postavy k rozprávačstvu a ako, za akých okolností, s akými ambíciami a cieľmi ho uskutočňujú? Ako sa s pozíciou či rolou rozprávača samy stotožňujú a ako ich v tejto role vníma poslucháčske okolie – aký je ich status rozprávača?

Nepôjde pritom o všeobsiahlu, vyčerpávajúcu komparáciu Rakúskej „ostatnej“ knihy s jeho knižnou prvotinou – podstatné bude zistenie, v čom sa rozprávačské naturely a postoje, záujmy a ambície, ale i koncepcie, metódy a stratégie (prístup k téme, výber a spracovanie, podanie látky) protagonistov týchto dvoch kníh odlišujú. Konfrontácia Bludovič – Bochňa totiž predstavuje dva v určitom zmysle protikladné typy (póly, postoje, situácie) rozprávania a rozprávačstva, ktoré reprezentuje a uplatňuje samotný Stanislav Rakús. V konečnom dôsledku sa teda budeme snažiť postihnúť tento posun v autorskom rozprávaní, resp. písaní S. Rakúsa, „typologicko-koncepčné“ zmeny z hľadiska povahy rozprávača a rozprávania, ku ktorým dospel od svojej prvej po svoju zatiaľ poslednú prózu.

Samozrejme, ako postavy s mimoriadnym zmyslom pre rozprávanie a s citom pre filológiu, resp. filologickým prístupom k realite, by rovnako stáli za pozornosť aj svojrázny učiteľský typ Dušan Sakmár z *Temporálnych poznámok* a normalizačným režimom podobne „odstavený“ vysokoškolský pedagóg Adam Zachariáš z *Nenapísaného románu* – títo však nie sú rozprávačmi v tom zmysle ako Bludovič a Bochňa. Naši hrdinovia, Bochňa i Bludovič, akokoľvek rozdielni svojím založením i „typologicky“, povahou a štýlom samotnej narácie, predstavujú obaja prípad „rozprávača v akcii“, ktorý realizuje svoje rozprávačstvo formou živého prednesu pred bezprostredne prítomným poslucháčstvom. Sakmár a Zachariáš, najmä druhý z nich, však sami viac počúvajú než hovoria, pozorujú síce ľudí v konkrétnych situáciách vo svojom okolí (tak ako Bochňa), no svoje postrehy si výlučne zapisujú pre seba ako podklady pre prípadné literárne, textové spracovanie, nerozprávajú o nich, neprejavujú sa výslovne ako rozprávači vystupujúci „naživo“, pred „živým“ publikom (nanajvýš ako pedagógovia prednášajúci na hodinách školskú látku svojim žiakom – to je však zase iný, veľmi osobitý, špecificky účelový, „synkretický“ prejav rozprávania).

Bonviván Bochňa a bludár Bludovič – dve rôzne východiská a motivácie rozprávania

(Existenčné zázemie rozprávačstva ako predpoklad rozprávačskej metódy)

V hrubých kontúrach možno predbežne a vo všeobecnosti načrtnúť základný rozdiel v prístupe k rozprávaní i v rozprávačskom natureli medzi V. P. Bochňom a A. Bludovičom približne nasledovne:

V. P. Bochňa má k rozprávaní osobitný, vysoko pozitívny vzťah, ktorý si cieľavedome buduje a prehľbuje. Sám sa „rád počúva“, priam sa vyžíva vo vlastnom rozprávaní. Rozprávačstvo poníma a využíva aj ako účinný prostriedok špecifickej seba-prezentácie – v konečnom dôsledku ako spôsob sebarealizácie. Bludovič sa zozачiatku taktiež osobne „vkladá“ do rozprávania, no časom si sám uvedomuje, že rozprávačom sa stal vlastne pod tlakom okolností, v istom zmysle z donútenia či z povinnosti. Pre Bochňu je rozprávanie okázalo pestovanou záľubou a vášňou, ktorá navyše úzko súvisí s filológiou ako jeho potenciálnou budúcou profesiou, v ktorej sa bytostne „našiel“, pre Bludoviča skôr „z núdze cnosť“ – mohli by sme aj povedať, že rozprávačstvo je Bludovičov „osud“ či dokonca „preklatie“, presnejšie, že rozprávanie príbehov sa mu stalo osudným.

Ak teda v Bochňovom prípade možno naozaj hovoriť o „*radosti z rozprávania*“, o type „*radostného rozprávania*“, Bludovičov prípad by sa potom dal označiť ako tra-

gický – ako „tragédia rozprávania“ (rozprávačstvo s tragickým koncom; napokon, nielen osud A. Bludoviča, ale i dej novely *Žobráci* vcelku je bezútešný, pochmúrny, temný a ťaživý). Kým Bochňov príbeh je svedectvom o „zrode rozprávača“, ten Bludovičov by azda najprilievavejšie vystihoval prípadný názov „smrť rozprávača“.

Toto predbežné zhrnutie sa zakladá na faktoch, na ktoré chceme aj v zmysle pokusu o akési paradigmatické zhrnutie vzájomných rozdielov podrobnejšie poukázať v ďalšej časti.

Alfonz Bludovič sa vnútorne, „profesijne“ nestotožňuje so svojim rozprávačstvom, postavenie „obecného“ rozprávača zábavných historiek považuje zozačiatku za dôsledok náhody či nepredvídanej zhody okolností, neskôr za fatálny omyl, nedorozumenie (zatiaľ čo napríklad V. P. Bochňa vníma vlastné rozprávanie ako záležitosť profesionálnu – filologickú). Bludovič je miestny holič, ktorý sa napokon nechtiac stáva večerným rozprávačom príbehov – zabávačom dedinského publika. Je teda celkom pochopiteľné, že filologickú podstatu – teoretické, koncepcné aspekty svojho rozprávania si neuvedomuje, resp. nereflektuje, nemá na to nijaké dôvody ani predpoklady, nepozastavuje sa nad nimi ani ich vedome nerozvíja, neusiluje sa o ich zdokonaľovanie (na rozdiel od Bochňu). Potrebuje mať len takpovediac dostatok „látky“, „použiteľného epického materiálu“, dostatočnú zásobu príbehov a historiek, presnejšie, disponibilný „látkový potenciál“, vlastne schopnosť pohotovo na požiadanie improvizovať, vyrozprávať primerane atraktívne, zábavné či kuriózne príbehy – historky a anekdoty pre „vkusovo“ pomerne nenáročné publikum, chlapov z dediny.

Dôvody, prečo Bludovič po istom čase už vo svojom rozprávaní nemá záľubu (onú „radosť“) ani bytostnú či profesijnú sebarealizáciu či praktické uplatnenie – prečo preňho nie je dobrovoľne vykonávanou a perspektívnou činnosťou, ale skôr stelesnením beznádejnosti jeho životnej situácie – sú pritom zjavné. Skutočnosť, že obyvatelia obce nestoja o jeho holičské remeslo, z ktorého chcel ako tak vyžiť, a namiesto toho ho nútia po večeroch uňho doma rozprávať zábavné či hoci aj dojemné, ich očakávaniam a vkusu primerané historky, za ktoré netreba „regulárne“ platiť, možno považovať za jeho osobnú tragédiu – sám Bludovič ju pociťuje ako „začiatok svojho konca“. Dedinčania využívajú jeho nadpriemerné, nadštandardné danosti a služby, za ktoré mu, práve preto, že sa vo svojej neobvyklosti a nadštandardnosti vymykajú z rámca merateľnosti vykázateľného, „hmatateľného“, očividného praktického úžitku či prínosu, nemusia platiť – jeho rozprávačské „remeslo“ či umenie v tomto zmysle jednoducho „nemá cenu“. Ako poslucháči majú k nemu teda ambivalentný vzťah – Bludovičovo obecenstvo je mimoriadne pozorné a odovzdané, prejavujúce k nemu ako rozprávačovi osobitný rešpekt, súčasne je však, práve z pohľadu Bludoviča, rovnako nevďačné, nespravodlivé, neúprosné. Dedinskí chlapi totiž na jednej strane oceňujú jeho rozprávačské výkony, najmä ak zodpovedajú ich požiadavkám a očakávaniam, na strane druhej však rozprávanie príbehov nepovažujú za službu, ale za akúsi spoločenskú udalosť či ustálený rituál, zozačiatku za špecifikum spoločenského života v obci, postupne za jeho prirodzenú súčasť. Bludovič zase ku koncu už ani nestojí o ich poslucháčske uznanie, veď oveľa väčšmi by privítal, keby ho miestni vyhľadávali ako holiča, ktorému za služby aj „zaplatia“ aspoň v krajne skromných naturáliách (každodenná obživa).

Pritom Bludovič vlastne nemá veľmi čo povedať o sebe samom – naopak, o svojom skutočnom živote práveže hovoriť nechce, veď by sa tým ukazoval v najhoršom svetle, v akom ho ani jeho poslucháči vyslovene nechcú vidieť, v plnej odpudzujúcej

„profánosti“ a nízkosti. Preto skutočné udalosti mystifikujúco pretvára, mení a upravuje, konfabuluje, jednoducho si príbehy zväčša priamo na mieste vymýšľa. Aj v tomto sa líši od Bochňa, ale i Ledera z *Excentrickej univerzity*, ktorí obaja tematizujú predovšetkým autentickú osobnú životnú skúsenosť, referujú vlastne o sebe, o vlastnej minulosti alebo o tom, čo s ňou nejakým spôsobom evidentne súvisí. Bludovič teda mení a upravuje príbehy z vlastného života, nevyrozpráva ich v autentickej podobe, ktorá by zodpovedala faktickej „látkovej skutočnosti“, čiže pravde – tá by bola príliš chúlостivá a ponižujúca, prípadne jednoducho nedostatočne atraktívna. Podáva ich však ako autentické, samotný fakt, že ide o upravené verzie, pochopiteľne zamlčiava.

Bochňa postupuje aj z tohto hľadiska skôr opačne – vyrozpráva podľa všetkého autentickú verziu udalostí z vlastného života, neraz aj s neprehliadnuteľným nádychom (seba)irónie. Vzápätí však priamo pred svojimi poslucháčmi otvára problém potenciálnych „fikčných“ verzí⁸ – možných konceptualizačných „úprav“ príbehu ako perspektívny, vlastne hlavný predmet ďalšieho rozprávania, ktoré sa potom neraz sústreďuje výsostne na problém, ako by sa táto udalosť mohla odohrať aj inakšie. Takto sa Bochňovo rozprávanie stáva akousi hrou – nadobúda charakter či princíp hry, ktorej podstatou je „zahrávanie sa“ s „látkovou realitou“ (voľným vytváraním jej možných udalostných obdôb) a pri ktorej sa postupuje od skutočnosti, referenčnej reality („ako to bolo naozaj, in vivo“) k fikcii, k virtuálnym, resp. konceptuálnym alternatívam. Bochňa najprv uvedie ako „holý fakt“ skutočnú, fakticky uskutočnenú udalosť, „látkovú skutočnosť“, ktorú potom „modeluje“, vytvára jej fabulačné a sujetové modely, verzie, alternatívy, pričom práve v takomto modelovaní nachádza potešenie. Pri tejto „hravej“ činnosti odhaľuje zákonitosti vytvárania a rozprávania príbehu a preniká tak vlastne hlbšie do podstaty svojho odboru, svojej perspektívnej budúcej profesie – objavuje a spoznáva tým fortiele, umenie či „remeslo“ filológie.

Avšak pre Bludoviča rozprávanie nie je hrou, ale ťaživou, ošemetnou povinnosťou – tvrdou realitou; rozprávačstvo ho nevedie bližšie k podstate toho, čo by mohol považovať vôbec za svoju „profesiu“, ale ho naopak odďaľuje od jeho, ako sa pôvodne zdalo, „perspektívneho“ remesla – holičstva (rozprávača robí na úkor holičskej práce, teda vo svoj neprospech). Jemu nejde o „filologickú hru“ ako Bochňovi, ale doslova o prežitie, o život. (Rozprávanie je najprv jeho tvrdo – čoraz tvrdšie a trpkéjšie – zarábaný chlebiček, neskôr už len spôsob ponižujúco získanej almužny a nakoniec iba zúfalo vykonávaná činnosť bez akejkoľvek odmeny). Bludovič na rozdiel od Bochňa nepredvádza modelovanie a variovanie látkovej skutočnosti, nejde mu o to, aby z konkrétnej verzie skutočného príbehu experimentálne – avšak na základe filologických kritérií – vyvodzoval jej perspektívne možné fabulačno-sujetové varianty, ako to robí Bochňa, ale práve naopak. Z množstva narýchlo vymýšľaných potenciálnych, „modelových“ možností, verzí, bleskovo vyhodnocuje a vyberá tú najúčinnejšiu z hľadiska predpokladaného pôsobenia na poslucháčov, najprímernejšiu ich očakávaniam, a tú im vyrozpráva ako pravdivú, jedinú autenticky existujúcu (tváriac sa, že hovorí pravdu).

Bochňa sa vlastne od začiatku drží reálneho, vychádza z referenčnej reality (reality „látkovej skutočnosti“), z ktorej nakoniec prejde do roviny fikcie – „fikčnosti“ a „virtuality“. Bludovič postupuje aj v tomto ohľade skôr naopak: od virtuálneho, fiktívneho sveta svojich vymyslených príbehov zakaždým nečakane prejde do aktuálnej reality – napríklad tým, že preruší rozprávanie a prítomným oznámi, že sa musí najesť.

Niet divu, že Bludovič nemôže brať pozitívne svoje rozprávačstvo – čoraz zbedačenejšieho, vyhladovanejšieho a neduživejšieho, chorľavejúcejšieho Bludoviča pravidelné večerné rozprávanie príbehov zadarmo čím ďalej tým viac zaťažuje, vyčerpáva, znechucuje a irituje, očakávania, požiadavky i priame pripomienky a otázky poslucháčov ho privádzajú k čoraz väčšej mrzutosti a frustrovanosti. Inak je to s Bochňom – ten je svojim poslucháčom vďačný, priam zviazaný za každý podnet, už len za ich pozornosť a ochotu vypočuť si ho vôbec. Od svojho výberového, „komorného“, izbového, a pritom filologicky zasväteného publika (ktoré pozostáva len z tých najbližších a „najvernejších“) však iné ani neočakáva; chce si ho nanajvýš získať pre samo rozprávačstvo ako vec filológie či filologického postoja ku skutočnosti – to všetko v zmysle predstavy o akejsi „živej“ či priam „žitej“, v každodennej životnej praxi reálne sa uplatňujúcej a uskutočňujúcej filológie.

Práve v tom sa prejavuje Bochňov rozprávačský optimizmus a idealizmus – zjavne považuje rozprávačstvo za „vysokú“, exkluzívnu, pritom ušľachtilú a užitočnú záležitosť, no rovnako aj jeho „pedagogický“ prístup – pozícia o dvanásť rokov staršieho, skúsenejšieho kolegu, spolužiaka, ktorý sa pred mladšími „neskazenými, tichými, slabo zarastajúcimi, sedemnásťročnými prvákmi“ (Rakús, 2008, s. 41) jednak trochu egocentricky predvádza, jednak sa ich však snaží aj pozitívne ovplyvniť, prinajmenšom ich motivovať. Po celý čas im nepriamo dáva najavo, že hocikomu by toto všetko len tak nerozprával, že jeho rozprávanie si treba zaslúžiť, resp. „vyslúžiť“ – a to práve istou úrovňou filologickej zainteresovanosti, vyspelosti či fundovanosti, alebo aspoň prirodzeného zmyslu či citu pre filológiu, to je vlastne jediná podmienka, ktorú kladie na svojich poslucháčov. Očakáva od nich len práve v tomto zmysle zasvätenú pozornosť a prípadné tomu zodpovedajúce, teda kvalifikované podnety. Inak však nelipne na ich poslucháčskej priazni, nevynucuje si ju a s pôžitkom sa zvykne pohrúžiť do rozprávania, aj keď nemá istotu, či vôbec ešte svojich poslucháčov zaujíma, či ho vôbec počúvajú. Akoby sa totiž ani nesnažil priebežne „kontrolovať“ ich pozornosť či akýmkoľvek nenápadným spôsobom registrovať, aký účinok vyvoláva jeho rozprávanie, ako to robí Bludovič, keď sa napríklad z času načas nebadane „pozrie po chlapoch“. Hoci sa formálne na nich Bochňa opakovane, vlastne permanentne obracia, miestami by sa mohlo zdať, že v skutočnosti neočakáva a ani si neoveruje nijakú spätnú väzbu. Napriek ich frekventovanému oslošovaniu, adresnému obracaniu sa na nich (osloveniami „Gosudari“, „Bratia“ alebo „moji milí“) pôsobí Bochňa v určitých momentoch skôr dojomom, akoby si v konečnom dôsledku rozprával predovšetkým sám pre seba. Inde však zase v rozpore s týmto dojomom výslovne zdôrazňuje, akí dôležití, priam nevyhnutní sú preňho bezprostredne prítomní poslucháči, ich „tváre a reakcie“, ktoré považuje za neodmysliteľnú súčasť rozprávačskej komunikácie, za smerodajný, „usmerňujúci“ faktor vlastného rozprávania: „Skrátka, potrebujem vás gosudari!, Potrebujem pri svojom rozprávaní váš výraz tváre, potrebujem rozličné podoby a odtienky vášho vnímania, ktoré udávajú (...) nielen smer môjmu rozprávaniu...“ (tamže, s. 167).

Rozprávanie má tak aj napriek tomuto „filologickému rámcu“ celkom nenútený charakter, prebieha síce na takpovediac kolegiálnej, takmer až profesionálne vymedzenej platforme, avšak v situácii pohody a uvoľnenosti – sám Bochňa pritom pohodlne leží na posteli svojho spolužiaka a kolegu Ledera, ktorý je textovým rozprávačom prózy. (To všetko je v priamom kontraste s rozpoložením A. Bludoviča, okolnosťami, za akých vystupuje Bludovič ako rozprávač – tie totiž charakterizuje napätie, frustrá-

cia a celková nepohoda; jeho rozprávačské účinkovanie pred necitlivým „ľudovým“ publikom je poznačené hladom a vysilenosťou – na samotné rozprávanie sa sústreďuje len ťažko, pretože myslí permanentne na jedlo, resp. potrebu najesť sa). Rozprávanie v Bochňovom prípade nemá nič spoločné s „objednanou“, resp. účelovo ponúkanou službou pre poslucháčov, čo sa chcú rozptýliť či pobaviť, za ktorú by očakával odmenu (ako v prípade A. Bludoviča). Bochňa nerozpráva príbehy preto, aby si „prilepšil“ či získal akúkoľvek výhodu, už vonkoncom nie, aby z toho vyžil, ale pre rozprávanie samotné – pre filologický a pedagogický zmysel rozprávania, ktoré považuje za vec profesionálnej ba priam akejsi stavovskej zainteresovanosti. Bochňa napokon v rámci svojho rozprávania, resp. prostredníctvom neho, „rieši“ špecificky literárno-teoretické (naratologické) – filologické problémy a otázky; pustiť sa do rozprávania chápe ako študent filologického odboru automaticky aj, ak nie predovšetkým, ako „výzvu filológie“, podnet k filologickým úvahám, k filologickej diskusii, k pertraktovaniu špecifických otázok teórie prózy. Práve takto svoje rozprávanie pred svojím nepočetným auditoriom, spolužiakmi z odboru, aj zdôvodňuje.

Bludovič si však rozprávaním „nerieši“ nič iné než len svoje najzákladnejšie existenčné problémy – aj to neúspešne. Jeho prostí dedinskí poslucháči totiž akoby nechápali alebo nechceli zobrať na vedomie, že musí predovšetkým jesť, nasýtiť sa, zabezpečiť si živobytie, nevyhnutnú potravu, že skrátka potrebuje z niečoho vyžiť.

Jedlo ako téma rozprávačskej fikcie i realita v rozprávačovom živote

1. Hlad ako rozhodujúci činiteľ Bludovičovej rozprávačskej stratégie

Novousadlík Bludovič sa mal živiť holičstvom ako plateným, resp. „honorovaným“ remeslom, zakrátko sa však presvedčí, že miestna komunita tieto jeho služby vôbec nepotrebuje, ako holiča ho celkom ignoruje a využíva ho výlučne ako svojho obecného rozprávača – v tomto postavení pôsobí zároveň ako miestna atrakcia, akú napríklad iné obce nemajú. Očakáva sa preto od neho, aby celým svojím zjavom a vystupovaním, celkovým „osobným profilom“ zodpovedal tejto funkcii, ktorú mu dedinčania predurčili, resp. predstavám, ktoré si o tejto jeho role vytvorili. Je to totiž reprezentatívna – čestná funkcia, v istom zmysle a v určitých prípadoch reprezentuje vlastne obec. Paradoxne však, čím hrdší sú dedinčania na svojho obecného rozprávača ako na miestnu spoločensko-kultúrnu špecialitu, atrakciu, raritu, čím viac si uvedomujú Bludovičovú jedinečnosť a jeho špecifickú hodnotu, tým menej zohľadňujú reálne (peňažne alebo hmotne) stanoviteľnú či vyčísliteľnú cenu jeho činnosti, tým menej teda honorujú jeho výkony čo i len formou mizernej trošky darovanej potravy (finančná alebo iná hmotne či naturálne vyplácaná odmena neprichádza do úvahy). Inak povedané: tým bezohľadnejšie a krutejšie sa voči nemu správajú – tým menej prihliadajú celkovo na jeho reálne potreby a životnú, ľudskú situáciu, tým väčšej biede ho vystavujú.

Dedinčania sa chcú po večeroch rozptýliť a pobaviť, občas sa dokonca i popýšiť svojím unikátnym „obecným rozprávačom“ aj pred prípadnými cudzincami, návštevníkmi z iných obcí, Bludovičovi však ide už len o to, aby vôbec nejako prežil – nemá čo jesť, je podvyživený, slabne a chradne, kriticky sa mu zhoršuje zdravotný stav. Po-

dľa ich zvláštnej, zvrátenej, nahlas nikdy nevyslovenej logiky Bludovič svojimi rozprávačskými úspechmi, vlastne práve tým, že sa definitívne medzi nimi etabloval ako rozprávač príbehov (a teda nechcene skoncoval s holičstvom), akoby stratil nárok na odmenu – aspoň chlapi z obce mu v tejto situácii celkom prestanú nosiť obživu. Odmenou mu má byť ich uznanie, čisto „morálne ocenenie“ dedinčanov, ktorým akoby nedochádzalo, že Bludoviča tým vlastne privádzajú do záhuby, vlastne k istej katastrofe – takto ho totiž pripravujú o možnosť holičského zárobku a nútia k niečomu, za čo ho síce obdivujú, ale za čo mu nič nedávajú. Bludovičovi tak paradoxne práve na vrchole jeho rozprávačskej „slávy“ – „kariéry“ miestneho neoficiálneho obecného rozprávača príbehov – domáci odopru i tak mizerné odmeny „v naturáliách“ (kúsok chleba a slaniny), doslova ho nechávajú zomierať od hladu.

Preto je Bludovič nútený pokúšať sa o akýkoľvek iný možný spôsob obživy – a keďže sa mu to nedarí, vracia sa napokon k svojej pôvodnej činnosti, ktorú praktizoval odjakživa, k žobraníu – cez deň chodí žobrať mimo dediny, večer sa ujíma svojho postu „neplateného narátora“. Dedinská komunita sa tvári, ako keby nič nevidela a o ničom nevedela – s nemou ľahostajnosťou sa prizerá jeho katastrofe, ku ktorej ho sama dovedla a k tomu, čo sa pri priamom kontakte s Bludovičom pri večerných rozprávaniach prehliadnuť nedá – jeho bezútešnej chudobe, biede, hladu a neskôr i chorobe – pristupuje ako k tabu. Na Bludovičovo rozprávačské umenie si miestni potrpia, výslovne sa ho dožadujú, pričom jeho existenčný problém, nadobúdajúci tragické rozmery, tabuizujú a v takejto tabuizovanej polohe pohodlne ignorujú. Priam symptomatický je v tejto súvislosti úryvok zo s. 67, ktorý Bludovičovo prekérne a kritické rozpoloženie vystihuje obzvlášť sugestívne a prenikavo: *„Alfonz Bludovič potom chodil po domoch (...) žobral i na ulici. Keď sa schýlilo k večeru, vracal sa domov ukonaný, premrznutý, pískalo mu v hrudníku. V tanistre mal požíveň na dva dni. Dnes sú tu teda chlapi znova. mrvia sa a netrpezlivo pozorujú mĺkveho holiča. (...) 'Prosím si trochu jedla!' povedal holič. Všetko stíchlo. Burčička pichlo pri srdci, zbledol, ba i ostatní sa zľakli, keď počuli, že Bludovič žobre verejne a ešte i tuto, pred tým Burčikovým cudzincom. Alfonz videl pootvorené ústa, videl oči a v tých očiach ohníky, videl a pochopil všetko, preto povedal: 'Prosím si trochu jedla, hocičoho, milý pane, hovorí mi väzeň, keď ho idem ostrihať. Nuž sám nemám, odpovedám mu. Ale čosi vám pozháňam.' nastalo veľké uvoľnenie, chlapi sa potešili...“* (Rakús, 2006, s. 67).

Bludovič sa aj v tejto celkom konkrétnej situácii vlastne rozprávaním zachraňuje: ako už bolo naznačené, ponížujúce a dedinským kolektívom tabuizované žobranie je v priamom rozpore s jeho „čestným“, reprezentatívnym postavením obecného rozprávača príbehov. V chúlостivej situácii, keď sa nezdrží a zníži sa takpovediac práve uprostred priameho výkonu svojej „čestnej funkcie“ k žobraníu, ho však pred úplnou diskreditáciou v očiach dedinčanov i prítomného hosťa zachraňuje rozprávačská pohotovosť, duchaprítomnosť, improvizáčna schopnosť – v tomto prípade schopnosť okamžite urobiť z vlastnej situačne aktuálnej výpovede priamu reč epického hrdinu, súčasť pásma postavy z rozprávaného príbehu. Vďaka tomu, že sa vie rozprávačsky promptne vynásť, sa jedlo, o ktoré mu naozaj išlo – o ktorom hovoril s plnou vážou aktuality „tu a teraz“ a s priamou adresnosťou, obracajúc sa na prítomných v danej reálnej situácii (v rámci „fikčnej reality“ novely), v okamihu stáva faktom rozprávačskej fikcie, epického sveta príbehu.

Na takýto radikálny krok, keď si celkom otvorene pýta jedlo od prítomného obe-

censtva („žobre verejne“), sa mimochodom Bludovič odhodláva prvý a posledný raz, a to až po tom, čo sa už dlhodobejšie neúspešne pokúšal o nepriame vynucovanie si jedla v narážkach, ktoré síce mohli byť jednoznačne zrozumiteľné, no formálne nevyzneli ako „zobranie“. Bludovič totiž po celý čas v priebehu rozprávačských večerov všemožne naznačuje, že mu ide o jedlo, že si žiada za svoje rozprávanie odmenu aspoň v podobe najskromnejšej možnej almužny – nevyhnutnej obživy. Upozorňovanie na nevyhnutnosť obživy je dokonca priamo súčasťou jeho rozprávačskej stratégie, ako to výstižne ilustruje aj nasledujúci úryvok: „... Alfonz, ktorý vedel chlapom udrieť na strunu. K svojim dobrodružným príbehom pripojil rozličné podrobnosti, a tak dosiahol, že ho chlapi večer čo večer navštevovali, chválili, ba i ľutovali. Na najnapínavejšom mieste prerušil reč a začal čosi hľadať na pôjde alebo si odskočil na dvor. 'A ako to dopadlo?' kričali za ním, ale márne. Alfonz Bludovič liezol na pôjd, že si musí čosi zajesť. Chlapi nabudúce už doniesli k trúnku aj nejakú požíveň, aby holič nemusel práve na najnapínavejšom mieste zhladávať čosi pod zub na dvore alebo priamo pod strechou. A tak aj teraz. Prerušil reč a o chvíľu sa už hostil. 'A obesili ho?' spytovali sa chlapi nedočkavo. 'Nie,' odpovedal Alfonz medzi jedným, odkrajoval si zo slaniny a premýšľal, ako má pokračovať“ (tamže, s. 20-21).

Citovaná textová ukážka je zároveň aj smerodajnou charakteristikou Bludovičovej rozprávačskej metódy či stratégie. Tá v zásade zodpovedá postupom prvobytných, elementárnych, archetypálnych prejavov rozprávania a aspoň v jednom aspekte pripomína napríklad i činnosť starovekých potulných rozprávačov-rapsódov, ktorí mali osvojený istý stály repertoár príbehov, ktorý dopĺňali, obmieňali a aktualizovali, pričom jednotlivé príbehy situačne, podľa okolností prednesu improvizatívne variovali, modifikovali (v prípade dlhších epických skladieb si ani nemohli doslovne pamätať ich jedinú presnú, konštantnú verziu – zákonite ich vyrozprávali zakaždým s určitými, čo aj nepatrnejšími obmenami, v značnej miere improvizovali, takže ustálený invariant konkrétneho vyrozprávaného príbehu ani neprichádzal do úvahy). Bludovič takisto improvizuje, aj keď, pochopiteľne, svoje príbehy neobohacuje o heroicko-mýtické, ale o iné, najmä dobrodružno-exotické, pikareskné, anekdoticko-humorné, groteskno-burleskné motivické prvky, aby si udržal pozornosť svojich poslucháčov. Zo začiatku im sám nadbieha, prispôsobuje sa ich vkusu, neskôr, keď ho už poslucháči neodmeňujú prinášaným jedlom, keď mu je už pravidelné večerné rozprávanie skôr na príťaž a vlastne mu už ani príliš nezáleží na svojej reputácii pred publikom, mu iné ani neostáva: chlapi si už zvykli a dožadujú sa svojej pravidelnej „dávkovej fikcie“. Ku koncu to už robí vyslovene pod tlakom okolností – jeho prístup je čisto účelový, utilitárny, skrátka, nepotrebuje si už získať uznanie miestnej komunity, iba si od nej vyslúžiť almužnu, živobytie. Rozpráva príbehy výlučne preto, lebo je na to existenčne odkázaný, preto, aby mohol vyžiť.

Jeho prioritou, prvoradým záujmom už nie je ponúknuť a „predniesť“ dobre zostavený a vyrozprávaný, vypočítaný príbeh na pobavenie, ale získať, vynútiť si od chlapov niečo pod zub, kým sa zdržiavajú uňho. Preto sa z veľkej časti snaží vyhovieť aj pomerne nízkym nárokom obecnosti, najmä však svojrázne „taktizuje“, pokiaľ ide o voľbu témy a rozvíjanie deja, a robí priame narážky na jedlo, to znamená, že svoje rozprávanie týmito narážkami prerušuje. Tým si nepresadzuje len svoj utilitárny cieľ – upozorniť chlapov na to, aby sa mu postarali o požíveň a nezabúdali mu prinášať jedlo, vyzvať ich, aby ho ponúkli, ale zároveň i stupňuje pútavosť príbehu, resp. zvedavosť poslucháčov – navyše pritom sám získava čas na domýšľanie, vy-

pointovanie príbehov. Pravda, vonkoncom si neuvedomuje, že prerušovaná narácia, prerušovanie príbehu „práve na najnapínavejšom mieste“ predstavuje jeden z najosvedčenejších a „najodvekejších“ technických postupov a prostriedkov rozprávania, rozprávačskú metódu, resp. stratégiu, ktorá je v textovej podobe známa už z najstarších a najvýznamnejších klasických epických diel svetovej literatúry, založených na princípe rámcového rozprávania.

Najväčšou slasťou preňho v celom rozprávaní sú práve tieto pauzy, počas ktorých si môže aspoň ako tak zajať, keď aj nie hneď nasýtiť sa; to je fakticky to najlepšie, čo rozprávanie prináša samotnému A. Bludovičovi. Jedenie, pojedanie, „zahryznutie si“ počas rozprávania pritom poskytuje okrem samotnej slasti z jedenia aj túto dôležitú strategickú výhodu – čas na „domyslenie fabuly“, na to, aby si mohol spoľahlivo premyslieť, ako má v načatom príbehu pokračovať a ako ho má ukončiť.

Zásadne iný typ rozprávača aj z tohto hľadiska predstavuje V. P. Bochňa, ktorý Bludovičovú stratégiu akoby vedome obracal naruby. On totiž problém, ktorý sa Bludovič snaží čo najviac zakryť – riešiť vyslovene „núdzovo“, čo najnenápadnejšie (počas jedenia, keď v mysli intenzívne hľadá riešenie, hoci sa navonok tvári, že rozprávanie nechal celkom bokom), čiže priebežné vyhodnotenie a voľbu optimálnej verzie pokračovania a ukončenia deja, otvára programovo práve ako hlavnú, kľúčovú tému svojho rozprávania, a to s použitím teoretických, filologických argumentov. Bochňa nemá čo skrývať, on práveže priamo zasväčuje svojich poslucháčov do tajov rozprávania, necháva ich nahliadnuť do „zákulisia“ vzťahov medzi látkovou skutočnosťou a jej spracovaním – odkrýva pred nimi všetko to, čo sa Bludovič pred svojím publikom snaží zakryť (o tom, ako to robí, si neskôr ešte ukážeme v plnej konkrétnosti); Bochňovi totiž práve na tom najviac záleží.

O Bludovičovej rozprávačskej metóde – spôsobe jeho improvizácie – relevantne vypovedajú aj iné časti textu. Dokázať rozvinúť, no najmä vypointovať, primerane a presvedčivo uzatvoriť rozprávaný príbeh tak, aby mal svoju epickú ucelenosť, zmysel, pointu, je Bludovičov kardinálny problém, ktorému je vystavený počas svojich večerných vystúpení azda najčastejšie. Výjavy, v ktorých si musí promptne poradiť s týmto problémom, sú preto celkom bežné a nachádzame ich na viacerých miestach novely: „*Alfonz Bludovič sa pozrel po chlapoch a rýchlo premýšľal, aký záver dať svojmu rozprávaniu, aby čo najväčšmi zaúčinkovalo, akú smrť vybrať pre nešťastného Pribeníka*“ (tamže, s. 25). Rovnako časté a príznačné sú však i scény, resp. pasáže, v ktorých je jedenie „sprievodným javom“ rozprávania, presnejšie, kde jedenie sprevádza i zásadne ovplyvňuje rozprávanie: „*Alfonz Bludovič sa odvtedy živil iba rozprávaním. Večer čo večer musel vymýšľať nové príbehy alebo staré príbehy obmieňať. (...) staré príbehy musel nielen obmieňať, ale robiť pri nich aj grimasy, aby na chlapov zapôsobili. Navyše pri starých príbehoch nemohol Alfonz pokojne jesť, lebo chlapi sa pri jeho jedení nesústredovali na jeho rozprávanie, ale sledovali Alfonza, ako si tým nožom odkrajuje slaninu, potom chlieb, pozorujú, ako si tú slaninu vkladá do úst a aký kus chleba si k nej odhryzol*“ (tamže, s. 27).

Citovaný výjav len potvrdzuje, ako úzko sú previazané a neodlúčiteľne spojené tieto dve rôzne činnosti, dve línie konania protagonistu, rozprávača – jeho produkcia, metóda jeho tvorby, a konzumácia, spôsob jeho obživy, vlastné rozprávanie a súčasné jedenie. Je to jedna z tých situácií, pri ktorých sa vari sami poslucháči ocitajú v rozpakoch z toho, čo vlastne Bludovič práve predvádza: (tematizované) jedenie v rozprávaní, alebo rozprávanie v rámci jedenia? Podstatné však je, že v *Žobrákoch*

má skutočne zakladajúci, osnovný význam vzťah medzi *jedením* a *rozprávaním*, resp. medzi *jedlom* a *príbehmi*.

Bludovičova problémová životná situácia, zásadný životný problém sa najvyhrtejšie a najkoncentrovanejšie premieta do vzťahu *rozprávanie* – *jedenie*, pričom nejde len o protikladný či vylučovací vzťah „buď alebo“, aspoň kým prvé podmieňuje to druhé, teda kým sa vďaka rozprávaniu dostáva k jedlu, kým je rozprávačstvo predpokladom jeho obživy. Bludovič musí rozprávať príbehy, aby sa mohol najesť (hoci postupne mu už ani to nezaručuje nevyhnutné živobytie; po čase dokonca zistí, že zobrať sa vie lepšie zaopatriť ako rozprávaním). Dostať sa k jedlu je jeho reálny kardinálny životný, existenčný problém – jedlo však neraz preňho býva nedostupné dokonca aj v situácii, keď mu už vlastne s istotou patrí, keď ho má na dosah. Bludovič sa musí v takých situáciách, keď už vidí pred sebou kus chleba a slaniny, čo mu práve priniesli, premáhať, siliť do rozprávania. Almužna, ktorú prijme od chlapov, ho totiž už jednoznačne zaväzuje rozprávať príbehy, aj keď on by najradšej hneď jedol. Len s ťažkosťami sa vie potom sústrediť na rozprávanie, jeho pozornosť sa upriamuje na vytúžený chlieb a slaninu, ktoré má konečne pred sebou – zatiaľ však ako „nedotknuteľné“. Ako totiž vidno aj z ukážky, rozprávanie je tu náročná a vyčerpávajúca činnosť, ktorá si žiada „celého človeka“ a nemožno ju teda uskuotočňovať len tak popri jedení, keďže má aj svoju neverbálnu, performatívnu rovinu, do ktorej sú zapojené aj gestické prvky a najmä mimika, „*grimasy*“.

Bludovič sa tak ocitá v kurióznom rozpoložení – pred sebou má jedlo ako odmenu za rozprávanie, nemôže však zatiaľ naň siahnuť, pretože mu v tom prekáža práve rozprávanie (rozprávanie mu zabezpečuje potravu, aj ho od jedenia odďaľuje). To sú však len prípady drobnejších, situačných frustrácií, tou veľkou, neporovnateľne vážnejšou, existenčnou frustráciou bude preňho to, keď mu chlapi celkom prestanú nosiť poživň a nedočká sa viac od nich ani kúska jedla. *Rozprávanie* a *jedenie* sa vtedy dostávajú do rozporu a ich vzťah nadobúda povahu protikladu, dokonca kľúčovej, rozhodujúcej dichotómie, keďže sa v ňom vlastne premieta kontrast *hojnosť* – *nedostatok* (*nadbytok* – *deficit*). Samozrejme, hojnosť sa týka vymýšľaných a rozprávaných príbehov, nedostatok zase jedla ako odmeny za rozprávanie – vytvára sa tak nepriamoúmerný vzťah medzi množstvom príbehov a množstvom obživy.

S príbehmi si totiž Bludovič zakaždým pomerne rýchlo a suverénne poradí, musí si vlastne vyberať z možností, z potenciálnych verzí, ktoré má naporúdzi, ktorých má vo svojej pamäti a predstavivosti nadostač. No s jedlom je to naopak, jedlo mu chýba a vie sa k nemu dostať len problematcky, je odkázaný na to, aby ho získaval od iných. Celkom zjavný je pritom konflikt záujmov v rámci komunikačnej situácie rozprávania príbehov – hladujúcemu Bludovičovi ide o jedlo, ktoré by mu chlapi mali poskytnúť, jeho prioritou je jedenie, chlapom zase ide o rozprávanie, o príbehy, ktoré im Bludovič musí rozprávať. V samozrejmosti chápané očakávania publika a zúfalo signalizované požiadavky rozprávača však po čase nie sú v rovnováhe, Bludovič stále rozpráva, no jedlo mu prestali nosiť. Možno to zhrnúť aj tak, že Bludovič má dovtedy potešenie vo vlastnom rozprávaní, kým je jeho súčasťou aj jedenie – pre možnosť jedenia. Skutočný problém nastáva vtedy, keď o túto možnosť prichádza, resp. keď ho ňu chlapi pripravujú tým, že ho za večerné rozprávania jedlom viac neodmeňujú, ani ho k jedlu, ktoré majú sami so sebou jednoducho nepripustia, neponúknu ho: „*Lenže Alfonz Bludovič premýšľa o jedení. Chlapi sa pokazili. Pred štyrmi dňami tu boli naposledy a k slanine ho nepripustili. 'Až potom...' chytil ho za ruku*

Kruksa, keď si chcel kúsok odrezať, 'nerozumieť vás dobre s plnou hubou'“ (tamže, s. 58).

Bludovič aj po tejto obzvlášť nežiaducej zmene, v celkom nepriaznivých, kritických podmienkach, pokračuje vo svojej, už celkom neúčinnnej taktike, stratégii vynucovania prostredníctvom prerušovania príbehov a upozorňovania na potrebu jedenia, ba uplatňuje ju o to nástojčivejšie a teatrálnejšie. Situácie prerušovaného rozprávania, ostentatívneho, nápadne zdôrazňovaného odchádzania na pôjd s predstieraným zámerom zajesť si niečo, sa teda naďalej bežne, ba o to úpenlivejšie opakujú. Táto tendencia má však čoraz zjavnejší negatívny dosah na povahu a úroveň rozprávania, resp. príbehov – Bludovič ku koncu rozpráva už čokoľvek, len aby dostal od chlapov kus jedla: „*A potom...'* začal holič, *ale nedokončil. 'Musím si ísť trochu zahryznúť,' a zberal sa na pôjd. 'Tak ja idem, prosím pekne,' povedal, keď videl, že ho chlapi nezastavujú ako inokedy a nenúkajú slaninou. 'Nech sa páči, aj my si trochu zahryzneme'. Alfonz Bludovič vyliezol na pôjd. Pred hladnými očami sa mu mihala ďaleká noc, ktorú osvetľoval sneh. (...) Chvíľu čakal a keď sa chlapom mohlo zdať, že sa už najedol, vrátil sa dole. 'A ako sa to skončilo s tým bruchovravcom,' privítal ho Mikuláš Cecil. 'Veľmi zaujímavá slanina,' povedal holič Muráňovi, 'Ešte som takú nevidel,' a hneď sa k nemu prikradol, že ochutná. 'Nič zvláštne,' prehodil Muráň a zajedal si ďalej. 'Väčšie veci sú na svete.' 'Maľujem po večeroch,' dodal po chvíli. 'A ten bruchovravec nebol ľudožrút?' spýtal sa Kamenica.“ (tamže, s. 60).*

Po tejto scéne, ktorej súčasťou je „obhliadka“ a obdivné komentovanie, hodnotenie slaniny i neúspešný pokus o ponúknutie sa z nej, Bludovič naozaj pokračuje v príbehu o bruchovravcovi, rozvíja ho však celkom účelovo, s jediným celkom zjavne vyjadreným zámerom, ktorým je žiadať si svoj zaslúžený podiel. Príbeh totiž pokračuje takto: „*Holím ho pokojne a on ma bruchom usmerňuje. A keď ho oholím, riadne ma odmení peniazmi. A tu máte ešte, holič, hovorí mi. Vytiahne slaninu a chlieb. Zdráham sa a všelijako sa ošívam. Berte, holič, ktovie kedy ste jedli naposledy. Naposledy som jedol predvčerom, oznámim mu. Tak predo mnou to zjete. Zjem, veru zjem, prikyvujem, ľudia dnes nemajú záujem o holenie. To viete! a pritom si zajedám. A akože sa voláte, milý pane? Alfonz Bludovič, odpovedám. Veľmi príjemné meno, hovorí mi bruchom.'* 'A ako chutne viete jesť, milý Alfonz Bludovič, ešte som nikdy v živote také chutné jedenie nevidel.' 'Bol to dobrý človek ten bruchovravec!' 'Veru. Živil ma celý týždeň a stále chválil moje jedenie'“ (tamže, s. 61).

Bludovič sa tu uchyluje až k nápadne transparentnej, neomylné priehľadnej, krajnej účelovosti, pri ktorej rozprávačstvo zneužíva na celkom iný komunikačný cieľ – vlastne už ani nerozpráva príbeh, ale formou príbehu vyjadruje svoju jednoznačnú prosbu či požiadavku. Nevyslovenú, no dramaticky prítomnú, neprehliadnuteľnú výzvu „dajte mi konečne jesť, zahyniem od hladu!“ pretlmočil do epického výjavu, akej si paraboly – „podobenstva“, ktoré však aj tak už nemôže byť výpovedne priamočiarejšie, názornejšie a jednoznačnejšie. Vlastnú beznádejnú, zúfalo vypätú kritickú situáciu prenáša do roviny rozprávačskej fikcie, v rámci ktorej ju „vzorovo“, exemplárne idealizuje, „rieši“, aby tento ideálny epický obraz, do ktorého premietol svoj reálny problém, sugeroval svojím poslucháčom ako pozitívny príklad. Takto im jasne naznačuje, ako by sa mali voči nemu zachovať – príklad bruchovravca slúži ako vzor, nabádanie k tomu, aby práve oni takýmto spôsobom konečne „*vytiahli slaninu a chlieb*“; to predsa oni, jeho ľahostajní a bezohľadní poslucháči by mali Bludoviča núkať „*Berte, holič, ktovie kedy ste jedli naposledy*“. To im, prítomným chlapom

v skutočnosti oznamuje, že „*naposledy jedol predvčerom*“, a im je adresovaná aj výčitka, že „*ľudia dnes nemajú záujem o holenie*“. Nielen štedrosť a pohostinnosť bruchovravca z tohto účelovo vyrozprávaného „príbehu“, ale aj jeho groteskne vyznievajúca pochvala, pri ktorej jedeniu sugeruje osobitný, priam estetický rozmer – vyzdvihovanie Bludovičovej schopnosti „*chutného jedenia*“, hovoria veľavravne samy za seba. Bludovič by sa takto „*chutne*“, vzorovo najedol aj pred chlapmi, len keby mu tí podľa naznačovaného vzoru ponúkli jedlo.

Tentoraz si počína Bludovič práve opačne ako v prípade už citovaného výjavu zo 67. strany novely, v ktorom si najprv reálne pýtal od prítomných jedlo, vzápätí však, keď si uvedomil, že by sa takto mohol zdiskreditovať, pohotovo začlenil túto svoju reálnu prosbu do „rozrozprávaného“ príbehu ako priamu reč postavy. Vtedy sa Bludovič v skutočnosti obracal s prosbou na svoje publikum, no predstieral, že vlastne rozpráva príbeh. V tomto prípade sa tvári, že rozpráva svojim poslucháčom príbeh, v skutočnosti sa však na nich celkom nepochybne obracia s jednoznačnou prosbou či výzvou. Keďže však Bludovič o probléme jedla a jedenia hovorí formálne celkom jednoznačne v rovine rozprávačskej fikcie, ako o súčasť rozprávaného príbehu o bruchovravcovi, nevzbudzuje nijaké pohoršenie, aj keď je to v skutočnosti len iná, nepriama forma „žobrania“. Účel, motivácia, predpoklad, cieľ i vlastná téma rozprávania takto splynú v jedno – *jedlo* sa napokon stáva Bludovičovou výlučnou témou.

2. Presýtenosť ako zdroj rozprávačskej inšpirácie V. P. Bochňu

Motív *jedla a jedenia* zohráva rovnako dôležitú úlohu aj v *Excentrickej univerzite* v príbehu V. P. Bochňu – hoci v zásadne iných, diametrálne odlišných významových súvislostiach, vlastne práve v opačnom význame. Kým v *Žobrákoch* sa v motíve jedla a jedenia manifestuje problém deficitnosti, nedostatku, núdze, strádania, hladovania – leitmotívom je jedlo ako problém nedostatku (nedostatok živobytia, hlad, ktorým trpí hrdina novely), zatiaľ v prípade V. P. Bochňu z *Excentrickej univerzity* je to práve naopak. Tam sa s motívom *jedla* stretávame v podobe jeho hojnosti, nadbytku, nadmiery – oproti hladovaniu a podvyživenosti, ktoré sužujú Bludoviča v *Žobrákoch*, má v *Excentrickej univerzite* jedenie ako problém rôzne podoby nadmernej konzumácie, nemiernosti, prejedávania sa, doslova „*obžerstva*“. Pre V. P. Bochňu je otázka jedla výlučne rozprávačským problémom, v životnej realite Bochňa (na rozdiel od Bludoviča) nehladuje a ak sa v epizódach jeho rozprávania objavuje jedlo a jedenie ako téma, tak nanajvýš v zmysle konzumovania jeho nadmerných dávok – výnimočných konzumentských výkonov.

Keďže jedlo a jedenie v Bochňovom prípade nie je existenčným problémom, preto ani neodvádza jeho pozornosť od rozprávania, nezaťažuje ho pri jeho rozprávačských prejavoch tak ako Bludoviča (u ktorého ide jedenie zakaždým na úkor rozprávania). Naopak, práve táto téma – realie a skúsenosti s jedlom a jedením sú preňho najsilnejšou inšpiráciou a podnecujú ho k najmarkantnejším rozprávačským výkonom (témy ako každoročné hodovanie, „odpusť“ u príbuzných v Ondruškovciach, alebo prípad extrémnej porcie zemiakov na rozličný spôsob, skonsumovanej v reštaurácii po úspešne zvládnutej skúške). Bochňa teda nie je hladujúcim „hrdinom núdze“ ako Bludovič, ale skôr vychutnávačom pohody, hojnosti a hodovania, ktorému najviac záleží azda na tom, aby mohol viesť pomerne bezstarostný a nezávislý životný štýl „večného študenta“ a mohol sa v pohodlí oddať svojej odnedávna vypes-

tovanej vášni pre filológiu – vyznávačom umierneného a kultivovaného hedonizmu tak v oblasti jedla ako aj rozprávačstva a filológie. (Sám o sebe vyhlasuje, že je „*postihnutý rozprávačským obžerstvom*“, resp. „*nenásytným rozprávaním*“.) Práve experimentovanie s rozprávačským spracovaním každoročne sa opakujúcich zážitkov a skúseností z hodovania u svojich príbuzných na vidieku, téma hodov, ktorých podstatou je jedlo a jedenie, ho privedie k najprenikavejším a najďalekosiahlejším teoretickým úvahám o podstate prozaického rozprávania, práve tento okruh zážitkov považuje za najvdčačnejšiu látku, vhodnú na naratologické experimenty i úvahy. Aj v Bochňovom prípade sa teda potvrdzuje úzka spojitosť jedenia a rozprávania, aj Bochňov vzťah k jedlu je príznakový a problematický, aj keď v opačnom zmysle.

Obaja, Bochňa i Bludovič s obľubou tematizujú problematiku jedla a jedenia (to majú spoločné) – každý však z iných dôvodov, s iným zámerom a v inom význame. Pre každého z nich totiž jedlo a jedenie znamená iný problém – ich vzťah k jedlu je celkom odlišný. Bludovič trpí a nakoniec aj zomiera na následky podvyživenosti – dlhodobé hladovanie, zoslabnutosť organizmu, nedostatok živín je evidentne príčinou jeho smrteľnej choroby, ktorá je vo svojich typických symptómoch veľmi sugestívne naznačená na začiatku a potom, ako isté tragické „zarámovanie“ celého príbehu, aj na konci novely, pričom všetko nasvedčuje tomu, že ide o tuberkulózu. Po celý čas bojuje s hladom, ktorý ho nakoniec celkom premôže.

Protagonista a rozprávač *Excentrickej univerzity*, V. P. Bochňa, podobne ako aj viaceré ním spomínané postavy z okruhu jeho príbuzných, „zápasí“ s opačným problémom: „*Naša láska k mäsu, naša nemiernosť v jedení, spätá s prikyvujúcou mlčanlivosťou ako znakom kúpenej vďačnosti...*“ (Rakús, 2008, s. 124). Bochňovi príbuzní sa dopracúvajú k smrti opačným vzťahom k jedlu, postupne, pomaly sa „prejedávajú k smrti“. Pre Bochňu sú príznačné situácie, keď sa napríklad musí „popasovať“ s abnormálne nadmernou porciou jedla, ktorá by zasýtila pol tučta ľudí: „*V istom zamyslení a zároveň v eufórii z úspešného zvládnutia bezobsažnej skúšky pedagogického charakteru som si objednal dvojnásobnú porciu pečených, varených a dusených zemiakov. K tomu ešte dvojnásobné zemiakové pyrė a dvojnásobnú zemiakovú kašu. (...) A ak má dotýčný pred sebou obrovskú misu jedla, potom si návštevníci reštaurácie pomyslia, že taká misa nemôže patriť len jemu, ale aspoň šiestim ďalším osobám...*“ (Rakús, 2008, s. 100-101). Bludovičovi býva zle od hladovania, Bochňovi a osobám, ktoré spomína, zväčša jeho príbuzným, prichádza nevoľno od pažravosti; Bochňa sugestívnym spôsobom opisuje fyzické ťažkosti a stavy nevoľnosti z prejedania, z nekontrolovanej, nadmernej konzumácie – ako aj v spomínanom prípade so „zemiakovou verziou“: „... *hneď ako som skonsumoval obrovskú porciu, mal som fyzické problémy, na ktoré sa však pamätám aj z minulosti. Pichalo ma v hrudníku, tesne pod ľavou kľúčnou kosťou, a ťažko sa mi dýchalo. Z toho usudzujem, že aj v minulosti som už zjedol také kvantum potravy, no nikdy nie z jednej veľkej nádoby, vždy som si jedlo znova a znova naberal spolu s ostatnými príbuznými do menších, ľudských tanierov. Ťažkosti, ktoré som mal, nie sú v našej rodine ničím zvláštnym. Môjmu ujcovi – och, aké hrozné slovo! Ujec, ujco, no raz je v jazyku, musíš ho používať. Teda môjmu ujcovi Valentovi koľko len ráz bolo treba pomáhať, aby sa v kríze z prejedania dostal od stola*“ (tamže, s. 102). Vyhladovaný, podvyživený Bludovič má problém udržať sa vôbec na nohách, Bochňa sa dokáže len s ťažkosťami dostať po vlastných nohách von z reštaurácie po skonsumovaní extrémnej dávky potravy (tak ako aj jeho ujec v podobných situáciách).

Kým Bludovič vlastne nepozná iný podstatný problém vo svojom živote ako je nedostatok najzákladnejšej obživy, Bochňa a jeho príbuzní prežívajú „krízu z prejedania“. Bochňa stojí pred problémom, ako je vôbec možné, že po tom, čo „zjedol dávku, ktorá by mohla patriť šiestim normálnym ľuďom, nepraskne“ (tamže, s. 102). Najvýraznejšie, najsuggestívnejšie je tento rodinnou tradíciou pestovaný zničujúci, zhubný „kult jedla a obžerstva“ aj s náznakmi jeho následkov vykreslený v rámci témy hodov v Ondruškovciach. V tejto súvislosti sa obzvlášť nápadne vyníma postava ujca Valenta: „Ujec, ach, znova, bratia, sa musím vyrovnávať so slovom ujec, aj si ho dakedy opakujem, aby mi zovšednelo a prestalo ma už konečne dráždiť, no tento typ repetície môj odpor k slovu ujec doteraz nezlomil, nuž tento Valent, tento ujec Valent, je z celej širokej rodiny, s prepáčením za výraz, najpažravější“ (tamže, s. 103). Pre ilustráciu uveďme synekdochicky ešte aspoň dva príklady za všetky – také, ktoré mimoriadne presvedčivo vystihujú nielen túto postavu, ale i celkovú atmosféru hodov: „Nedobre sa mu kráča na napuchnutých nohách, ktoré musia v prachu a pálave nieť jeho ťažké, tučné telo, dlhodobo zaťažované nadmerným príjmom jedla. Vidina hostiny ho však spolu s nami ženie dopredu“ (tamže, s. 105). „Už sedíme v rozľahlej filagórii, už nastupuje mäsová polievka a bravčovina, ktorej bude patriť celý tento deň. Ujec Valent po hodine ako vždy zoslabený, zmlátnený, zdivočený jedlom a svojou smrtiacou pažravosťou sa dostane do stavu, v ktorom ho treba odprevadiť do prednej izby, popri komore najchladnejšej časti domu. Treba mu pomôcť od stola a ja ako jeden z najmladších, sám poznačený mäsom a chamtivosťou, prejavujúcou svoj pomstychtivý následok bolesťou pod ľavou kľúčnou kosťou, tým slabým miestom môjho organizmu, ktorým možno raz vstúpi do mňa smrť, teda ja spolu so starším bratom pomôžem zničenému, mokrému ujcovi prejsť do prednej izby, plnej zákuskov a jedla. Posadíme ho na oتمان a prv než si ľahne, podarí sa mu načiahnúť ruku tak, aby si uchmatol ešte dva zákusky a až potom, keď ich zje, si, načisto dorazený jedlom, ľahne. Bude nevládne ležať, akoby bol na polceste medzi životom a smrťou“ (tamže, s. 115).

(Dokončenie v budúcom čísle)

POZNÁMKY

- 1 Rakús, Stanislav: *Excentrická univerzita*. 1. vyd. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2008.
- 2 K tomu pozri napríklad recenzie: Bžoch, Jozef: Pôvaby a vnady prozaického textu. In: SME, 4. apríla 2008, s. 17., Darovec, Peter: S veľkou úctou k absurdnému. In: KumŠt. Príloha denníka Pravda, 5. apríla 2008, s. 8., Halvoník, Alexander: Excentrická univerzita. In: Knižná revue, roč. 18, 2008, č. 10., s. 1.
- 3 Rakús, Stanislav: *Temporálne poznámky*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993.
- 4 Rakús, Stanislav: *Nenapísaný román*. 1. vyd. Levice: Koloman Kertész Bagala, L. C. A., 2004., 2. vyd. 2005.
- 5 Miko, František: *Umenie lyriky*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1988.
- 6 Kyselová, Alena: *Radosť z rozprávania* (Stanislav Rakús: Excentrická univerzita). Medzinárodná vedecká konferencia K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 IV. Katedra slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove, 26. – 27. mája 2009.
- 7 Rakús, Stanislav: *Žobráci*. 3. vyd. Levice: Koloman Kertész Bagala, L. C. A., 2006.
- 8 Termín fikčný a z neho odvodené označenia („fikčnosť“, „fikčný svet“, „fikčná realita“) používame v intenciách Doleželovej teórie fikčných svetov, resp. fikčnej sémantiky (Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003)

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 čudné 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.

Literatúra: v uzučkej enkláve

STANISLAV **RAKÚS**

Literatúra, špeciálne slovenská literatúra „dvadsať rokov po veľkom PO“ žije svoj najažstný život v uzučkej enkláve, mimo pozornosti drvivej väčšiny obyvateľstva. V istom zmysle je to prirodzený jav. Umelecká, neoddychová literatúra bola vždy (teda aj v čase, keď jej čitateľský potenciál neovplyvňovala televízia, internet alebo cenová nedostupnosť kníh) menšinovým fenoménom.

V týchto súvislostiach by som sa chcel zastaviť najmä pri otázke, čo sa zmenilo v po-revolučnom období v školskom prostredí, ktoré vo vzťahu k literatúre predstavuje jej jedinú systémovú, nekomerčnú, masovú inštitucionálnu základňu.

Možno konštatovať, že v ňom ustúpil diktát narcistickej moci, odpadli najvulgárnejšie ideologické požiadavky, zmenil sa register preferovaných autorov a diel, no vyučovanie literatúry, ktorej najvlastnejší predmet má umeleckú povahu, stále podlieha tlaku faktov a encyklopedického vzdelávania. Vedomostná, materiálovo rozsiahla orientácia učebných osnov núti učiteľa hnať sa napriek všetkým úpravám a „reformám“ za kvantitou bez možnosti zastaviť sa nadlho a slobodne v selektívnej hĺbke, ktorá rozvíja estetické cítenie a učí pars pro toto metóde a univerzalite. V školskej, najmä však v stredoškolskej praxi sme i naďalej svedkami toho, že sa vedomosť povýši nad estetický objekt, ktorý sa

stáva – zvyčajne v nejakom svojom úseku – priestorom na demonštráciu, názorné objasnenie a upevnenie vedomostí, a nie primárnou plochou estetickú identifikáciu. Dochádza tak k zámenne prostriedku a cieľa: to, čo by malo byť prostriedkom (sféra vedomostí), je cieľom a to, čo by malo byť cieľom (sféra umenia), je prostriedkom. Výrazným ukazovateľom tejto situácie je afirmatívnosť, spočívajúca v tom, že literárny text, podliehajúci pri „obyčajnom“ čítaní i polemickú, nepriaznivej vkusovej reakcii, sa v jazyku vedomostí prezentuje bez tejto nesúhlasnej individuálnej zainteresovanosti ako čosi čitateľsky odindividualizované a priaznivé, resp. neutrálne. Afirmatívny prístup vyvoláva tlak, pri ktorom sa učiteľ nezriedka stáva akýmsi propagátorom toho, čo je v učebných osnovách. Protirečivý a vysoko individuálny komplex diela predstavuje ako klad; zložky, ku ktorým má kritický vzťah, v takom prípade buď vynecháva alebo ich dokonca hodnotí pozitívne. Netreba azda ani zdôrazňovať, akú nedôveru môže vyvolať takýto postup u čítajúceho študenta. Vedomostný, „objektívizujúci“, nekritický výklad zblízuje literatúru s vyučovaním predmetov, ktoré nemajú umeleckú povahu.

Je paradoxné, že vyučovanie literatúry, ktoré má v školskom systéme priestor, o akom sa iným druhom umenia ani nespomína, ho nemôže využívať na výchovu k plnohodnotnému čítaniu, na vyučovanie literatúry ako umenia. K negatívnym javom možno priradiť i pozitivisticky uchopený mechanizmus tzv. všeobecnej inteligencie, v rámci ktorej sa za nekultúrne pokladajú medzery v povrchovo osvojených vonkajších faktoch. Učebné osnovy, a zdá sa, že i „verejná mienka“ nekladú tomuto ľahko merateľnému a dobre viditeľnému kritériu takmer nijaký odpor, veď ak niekto prejaví nevedomosť v širokom faktografickom rozpätí predmetu, pôsobí to ako oveľa zjavnejší nedostatok než nepripravenosť zachytiť hlbkové rozmery umeleckého textu.

Pokladal som za dôležité upozorniť na antinómiu medzi menšinosťou literárnej recepcie a väčšinosťou jej vzdelanostnej základne, no tým som nechcel povedať, že tento problém v školstve, hoci aj v ideálnom, by situáciu literatúry zásadne vyriešil.

Je to tak preto, že podstata literárnej komunikácie spočíva v takmer proporčnom partnerskom vzťahu medzi autorom a čitateľsky múzickým dotváraním textu, späť s vrodennými dispozíciami. Z tohto hľadiska musí čitateľ vložiť do diela to, čo doň nemôže za nijakých okolností dať autor, a tak väzba medzi autorom a čitateľom nie je taká, že jeden z nich iba dáva a druhý len prijíma a berie, ale je v mnohom komplementárna, ba niekedy priam inverzná.

Kým v predchádzajúcom režime sa vo vzťahu k literatúre stala dominantná ideologizácia (osobitnú pozornosť by si, pravdaže, vyžiadali aj perzekučné a represívne metódy), po revolúcii sa dostala do popredia komercializácia. Ak sa budeme držať slovníka cudzích slov, ktorý charakterizuje toto slovo ako jednostranné podporovanie obchodu a v pejoratívnom zmysle aj ako zavádzanie, prenikanie obchodných metód a zásad do niektorých oblastí spoločenského života, potom je zrejmé, že komercializácia je svojou jednosmernou intenciou negatívnym javom najmä preto, že premeriava aj duchovné sféry života predovšetkým úspešnosťou procesu kúpy, predaja a peňazí. Táto situácia sa v oblasti umeleckej literatúry prejavuje dnes napríklad tým, že kultúrne rubriky v niektorých novinách a časopisoch nezaujímajú v ich rebríčkovom zhodnocovaní to, či je kniha dobrá alebo zlá, ale ako úspešne sa predáva. V protiklade populárneho a náročného sa tu preferuje populárne a nevdojak tak vzniká dojem, že nie umelecká náročnosť, ale populárnosť, schopnosť oslovit' čo najširší okruh čitateľov predstavuje kvalitu. Odborná diagnostická interpretácia a kritika tento stav, prirodzene, nepotvrďuje. Je triviálne známe, že v dlhodobom časovom rozmedzí, a o to vlastne ide, pretrvávajú ako hodnoty tie diela, ktoré si vyžadujú zvýšené percepčné nasadenie, pripravenosť a už spomenuté múzické čitateľské predpoklady. Aj tu platí zásada, že nič hodnotné nedostáva človek zadarmo.

Pri bilancovaní posledných dvadsiatich rokov treba vzdať hold tým, ktorí systematicky a masívne vydávajú nekomerčnú slovenskú literatúru bez toho, aby si na ňu privyrábali

úspešnými zahraničnými titulmi alebo, čo je horšie, kasovým balastom. Pre mňa a nepochybne aj pre mnohých iných, najmä pre tých, ktorých postavil na nohy a nespyšneli, je takým vydavateľom Koloman Kertész Bagala. Balansujúc na hranici existencie, funguje na literárnej scéne už osemnásť rokov. Zaslúži si, aby som ho v tejto ankete menoval.

Čas tak príšerne letí,...

JANA **JURÁŇOVÁ**

... že som si ani nestihla všimnúť, že už aj ja som pamätníčka. A pritom si tak málo pamätám. Zmena to bola a stále ešte je obrovská. No čoraz viac si uvedomujem, že aj keď sa medzitým narodila minimálne jedna nová generácia, to, ako tá zmena vyzerá u nás, nie je len o zatvorenosti systému v komunizme a o tom, že máme dvadsať rokov akúsi pomyslenú slobodu. Je to aj o tom, čo sme to my za ľudia. Ukazuje sa, že sme nielen tí, čo štrngali kľúčmi, ale aj tí, čo to v tom komunizme vydržali – v dobrom aj v zlom. Prežili sme, a prežívame... Preto sa ani ja nemôžem sťažovať a nemôžem sa ani tváriť, že som tu nežila.

Nebudem hovoriť o kultúre – kultúra kedysi slúžila režimu a ideológii, a tak sa niektorým, čo si na to zvykli, zdá, že je zbytočná, keď už tak dobre nemôže poslúžiť. Ale nechcem objavovať teplú vodu.

Ak som ja niečo nečakala, ak mňa niečo zaskočilo a stále sa s tým neviem vyrovať, tak to je fakt, že naša fašistická minulosť, ktorú si nechceme priznať, je v ľuďoch, žijúcich v tomto priestore, tak silno prítomná a že tak veľmi určuje konanie, názorové zrenie dokonca aj celkom mladých ľudí, čo boli ešte nedávno deti. Prekvapuje ma, že práve stredná vrstva, ktorá sa hľadá a zisťuje, či vôbec existuje, a ak áno, tak skúma, aká je, že táto stredná vrstva sa bojí všetkého, čo nie je snehobiele a ešte belšie, slovenské a ešte slovenskejšie... Sú skupiny ľudí, v ktorých je to nádejnejšie, ale stredná vrstva ako mohutný prúd vždy preváži a určí trend. Veď na čom inom by stávali všetci tí podozriví hochštapleri, čo sa už v našej politike premleli? A ako to, že sú pre mnohých ľudí vlastne charizmatickí? Bolo by o čom rozmýšľať ďalších dvadsať rokov...

Našťastie, už sa to dá, už dvadsať rokov sa to dá. Dá sa to, tak ako všetko, čo som ja a ďalšie a ďalší od roku 1989 robila; robila som to vďaka tomu, že som stretla ľudí, čo boli rovnako ako ja presvedčení, že sa to dá.

Nie je na vine november ale my

MÁRIUS **KOPCSAY**

Keď som bol malý – a to bolo v mojom prípade asi tak koncom sedemdesiatych rokov (pravdaže termín „malý“ je veľmi nekonkrétny, takže treba upresniť, že je reč o období školskej dochádzky, kedy sme už vynorení zo sladkého obdobia nevedomosti, ale ešte sme sa neponorili do blata a kalu dospelosti, na krk nám uväzujú škrtiace pionierske šatky, hrajú sovietsku hymnu a učia nás, aby sme budovať a brániť socialistickú vlasť boli pripravení, ale druhým ušom jasne vnímame reči dospelých o tom, ako sa zvyšujú ceny, ako si papaláši vyvážajú zadky v šesťstotrinástkach, ako sa znečisťuje vzduch a voda a je z toho čoraz viac rakoviny, ako si vyvolení nakupujú za babku v diplomatických predajniach...)

Skrátka, keď som mal asi tak desať dvanásť rokov, bol som raz s mamou v lese. Veľmi sa rozčuľovala, že nejaký policajt vletel autom na ostrovček plný ľudí čakajúcich na električku. Jedného, možno viacerých zabil. Ale ututlalo sa to, ani noviny o tom nepísali. Také svinstvá sa vraj dejú na každom kroku. Keď má niekto známosti, nejde ani len pred súd, alebo ho potrestajú len symbolicky. Niektorí môžu všetko, niektorí nič... To je nejaká spravodlivosť? To je nejaký socializmus???

Ubehlo dvadsať rokov od okamihu, kedy podobné frflanie v hĺbke lesa a pri tranzistoroch s pustenou Slobodnou Európou prerástlo do verejného protestu a za priaznivých geopolitických podmienok odstránilo komunistický režim u nás aj v širokom okolí... Ubehlo dvadsať rokov a ponúka sa lacná pointa, akože je všetko stále rovnaké, alebo horšie.

Nuž je naozaj lacná, ale bohužiaľ pravdivá. Pretože existuje množstvo príkladov, ktoré nie sú len dohadmi, ale potvrdenými a tisíckrát zverejnenými informáciami. A ich pointa je spoločná. Stal sa zločin, ale nik zaň nebol potrestaný. Ktosi pred desiatimi rokmi v rámci mafiánskej vojny rozstrieľal gang Pápayovcov, ale za scénu ako z akčného filmu, keď sa plný bar premení na skladisko mŕtvol, nik nesedí v base. Ktosi zastrelil samopalom významnú osobnosť jadrovej energetiky, ale takisto sa nič nestalo. Stále sa opakujú tie isté scenáre – podozriví sa ocitnú pred súdom, ktorý v niektorých prípadoch vynešie aj právoplatný rozsudok, ale potom sa pre procesné chyby, alebo neprítomnosť svedkov alebo obžalovaných, alebo z rôznych iných dôvodov proces naťahuje ako tele-novela, prípadne sa musí znovu začínať od začiatku... Po uliciach sa pohybujú ľudia, ktorí majú na rukách krv, v hlavách pušný prach a namiesto duše granáty, pod šušťákmi sa im vydávajú samopaly a vo vreckách sype kokaín a heroín. Vysmieľajú sa z výšky terénnych áut úbohým pešiakom, ktorí musia platiť dane a pokuty za zlé parkovanie. Z nakradnutých peňazí si kupujú politikov, komunálnych, i tých štátnych. A niektorí zástupcovia ľudu im sa svojou tuposťou a nadutosťou dokonca chcú podobať, získali tie isté maniere – striedajú mnohomiliónové autá častejšie než robotník vyfasované bagandže a bohorovne lietajú nad rodnou krajinou, ktorej majú pred zapnutými mikrofónmi plné ústa, bezočivo ignorujú povinnosti spojené so zastupovaním ľudu, ktorý im za to ešte aj nadšene tleska v domnení, že to je tá správna ochrana pred rozpínavým južným susedom. A pritom štát nerozkráda a neplienia stáda divokých Húnov, ale celkom iní občania. So slovenskou národnosťou v dokladoch.

Ktosi predal povolenia na predaj emisií hlboko pod cenu. Ktosi nevhodne zmanažoval likvidáciu populčeka. Ktosi predal PKO. Ktosi vyciela Bratislavu. Ten ktosi je však zakaždým neznámy, nepotrestaný a nepostihnuteľný presne tak, ako esenbák z matnej spomienky na detstvo. Pravdaže, keď sa s deťmi prechádzam v lese, často sa nad tým rozčuľujem. V porovnaní so situáciou pred tridsiatimi rokmi iba s malým rozdielom – že dnes sú afér plné noviny, ale výsledok je rovnaký.

Papalášov v šesťtrinástkach vystriedali oveľa všemocnejší papaláši v bavorákoch. Drobné výhody spojené s diplomatickými predajňami nahradilo bohapusté rozkrádanie verejných prostriedkov, tunelovanie a korupcia, ktorá je hybnou silou slovenskej demokracie, pretože z nej žijú politické strany. Žijú z nej ľudia, ktorí majú moc a ktorým občan vkladá do rúk mandát na spravovanie vecí verejných. Ľudia, ktorí nie sú schopní ich spravovať z oficiálnych zdrojov na tento účel vyčlenených (poslanecké platy či príspevky na činnosť politických strán).

Okrem detailu, že môžeme nadávať síce rovnako zbytočne ale aspoň nahlas, je tu však jeden zásadný rozdiel. Komunistický systém spreď novembra 1989 bol občanom nanútený, rovnako ako jeho predstavitelia. Bol diktovaný mrazivým Kremľom, komunistickou rozpínavosťou, aktuálnym rozdelením sveta. Preto občania nemuseli za stav vecí verejných pociťovať zodpovednosť. Zdá sa, že ju veľmi nepociťujú ani dnes. Ale dnes by už mali. Pretože dnes už ide o výsledok ich slobodného rozhodovania...

A druhý zásadný rozdiel? V čase môjho detstva sa každá cesta do zahraničia spájala

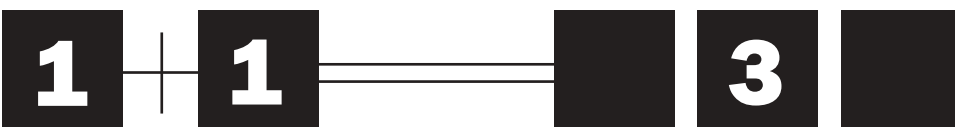
so zložitými procedúrami: pasy, ktoré za nedôstojných podmienok vybavoval arogantný policajný aparát, devízové prísluby, vyhlásenia, doložky... Konšpiratívne akcie zamerané na prevoz zakúpenej červenej papriky z Maďarska či topánok z východného Nemecka. Najedovaní colníci vytrhávajúci deťom čokoládky z rúk a kutrajúci sa v našich osobných veciach. A potom ešte preratúvanie kurzov a zložité výpočty, či si budeme môcť v cudzine kúpiť džús a prípadne aj obľúbenú dlhohrajúcu platňu. (Na tú už často nezvyšilo, ale dala sa zohnať na burze v Medicekej, prípade dať za skromný poplatok nahrať na kazetu u ľudí, ktorí prevádzkovali túto živnosť.)

Dnes si človek vezme pas, alebo ani ten... A jednoducho ide. To, čo si môže dovoliť na Slovensku, môže aj v Rakúsku, Taliansku či Španielsku. Ba i viac. Bez zložitých kurzových prepočtov. V tej istej mene. Svoj výjazd a zájazd si môže ľubovoľne predĺžiť. Dokonca i navždy, ak tým vyrieši svoj nesúhlas s pomermi na Slovensku a ak s nimi odmietne naďalej spájať svoj individuálny osud. Z pohľadu budúcnosti národa to nie je ideálne riešenie, ale z pohľadu prítomnosti jednotlivca niekedy veľmi príjemné...

Za tých dvadsať rokov sa jednoducho vyvinula i táto možnosť. Pretože sa zmenil svet. Pretože padla železná opona. Pretože sa skončila studená vojna. Pretože oblasť Európy, do ktorej patríme aj my, dokázala po páde komunizmu politicky a ekonomicky dozrieť natoľko, že je kompatibilná s ostatnou vyspelejšou časťou kontinentu. Preto je zmena z roku 1989 historická a jednoznačne pozitívna. Do jej spochybnenia nemôže vyústiť žiadna kritika súčasných pomerov, ba dokonca ani konštatovanie (niekedy subjektívne, inokedy opodstatnené), že sa mnohé problémy prehĺbili a kvalita nášho života sa v mnohých aspektoch zhoršila.

Ak sa tak deje, nie je to vinou zmeny pred dvadsiatimi rokmi, vinou nežnej revolúcie, vinou vépeenkárov, hercov a „študentov štrngajúcich kľúčikmi“ – ako tvrdia ľudia mentálne uväznení v minulosti, čiže retardovaní. Je to len a len našou vinou. To nás táto zmena zastihla nepripravených – podobne, ako zasiahli civilizačné vplyvy africké národy či kmene alebo eskimákov za polárnym kruhom. Naše kultúrne vedomie bolo príliš zdecimované obdobím komunizmu a neustálymi politickými výkyvmi narušujúcimi kontinuitu nášho vývoja. V nás pretrváva totalitná mentalita a podľa tohto predobrazu si volíme aj svojich zástupcov a nechávame ich vládnuť. To nám chýba onen ustálený a spoľahlivý systém hodnôt a pravidiel obsiahnutý v pojme „kultúra“ – v tom najširšom význame.

Vonkajšia zmena prebehla pred dvadsiatimi rokmi a vytvorila predpoklad pre náš normálny vývoj v predvídateľných spoločenských podmienkach – v mieri a v štandardnom politickom a spoločenskom prostredí, čo je po predošlom storočí (stáročiach) naozaj obrovský krok dopredu. Vnútna zmena v nás samotných – ktorá má viesť k tomu, aby sme svoju historickú šancu vedeli rozumne využiť – sa výrazne omeškáva. A mám obavu, že ešte ani nestihla začať.



QUENTIN TARANTINO: NEHANEBNÍ BASTARDI

Ako môžu diskurzy pokračovať inými prostriedkami

Quentin Tarantino je režisér rovnako obdivovaný ako zatracovaný: Jeho prvý film *Gauner* (*Reservoir Dogs*, 1992) naznačil, že do dejín filmu vstúpil niekto, kto dokáže zaujať filmovú kritiku a zároveň niekto, kto dokáže u moralistov vyvolať pohorčenie. Na scénu vstúpil režisér, ktorý sa nebojí provokovať a ktorý sa nebojí zobrazovať chúlостivé témy. Niektorí kritici vyčítali jeho prvému filmu nadmerný výskyt násillia, ale Tarantino ich argumenty veľmi nezaujímali. Dokazuje to aj jeho druhý film *Pulp Fiction* s podtitulom *History z podsvetia* (*Pulp Fiction*, 1994), v ktorom sa jeho údajná záľuba v zobrazovaní násillia ešte viac rozvinula. A popri násillí sa vo filme objavujú drogy, otvorene sa o nich rozpráva a nezostáva len pri rečiach, pretože niektoré postavy ich bez problému konzumujú. Okrem toho sa vo filme nadáva, a divák by márne hľadal postavu, s ktorou by sa mohol jednoznačne identifikovať. Skrátka, vo filme je toľko násillia, drog a nadávok, že jednoducho za nijakých okolností nemohol v krajine svojho vzniku vyhovovať kritériám politickej korektnosti, čo sa podľa slov režiséra prejavilo v počte získaných cien, udeľovaných Americkou akadémiou filmového umenia a vied. Film totiž (aby sa nepovedalo, že akademici nevedia oceniť výnimočnú originalitu a kreativitu) získal jedného Oscara v kategórii najlepšl pôvodný scenár roku 1994 a to bolo všetko. Slabá „úroda“ Oscarov našťastie Tarantina vôbec neodradila od ďalšej práce a po filme *Pulp Fiction* nakrútil niekoľko vynikajúcich filmov.

Pulp Fiction naplno odkryl talent pre niečo, čo sa v ére zrýchleného strihu pomaly, ale celkom iste vytrácalo. Je to talent pre napísanie vynikajúcich dialógov. Poučeného diváka na dialógoch zaujme hneď niekoľko aspektov. Prvým je nezvyčajná dĺžka, Tarantino neženie svoje postavy, každej dá toľko času, koľko potrebuje, dialógy nechá pomaly plynúť svojim vlastným tempom a rytmom. Druhým aspektom je téma, presnejšie úplne nepredvídateľné zreľazenie motívov, ktoré na prvý pohľad nijako nesúvisia. Dva príklady ako pars pro toto. Jules a Vincent, dvaja nájomný zabijaci idú zabiť ľudí, čo okradli ich šéfa o peniaze a po ceste vedú skutočne originálny dialóg, ktorý sa začína Vincentovým rozprávaním o svojom pobyte v Amsterdame, kde možno legálne kúpiť a vlastniť drogy. Od drog sa dostanú k tomu, že v McDonalde sa dá kúpiť pivo k hamburgeru, ale štvrtlíbrák tam nemajú, pretože v Európe majú metrický systém. Namiesto neho majú Big Mack, ale vo Francúzsku mu hovoria Le Big Mack, a hranolky miesto kečupu topia v majonéze. Druhým je dialóg v scéne, keď Jules a Vincent alias naši dvaja nájomní zabijaci s mŕtvolou v kufré auta prišli k starému známemu Jimmiemu s prosbou, aby im pomohol odpratať spomínanú mŕtvolu. Namiesto toho, aby konali, Jules chváli Jimmieho za kávu a pomaly sa od kávy dostávajú k tomu, že Jimmie vysvetľuje Vincentovi, že na jeho dome nie je ceduľa „Sklad mŕtvych negrov“ a tá tabuľa tam nie je preto, lebo sa neživí skladovaním mŕtvych negrov.

Po tretie zdanlivá pomalosť je dôležitá preto, aby zdôraznila úplne nečakaný zvrät. Keď Vincent a Jules vtrhnú do izby k mladíkom, čo okradli ich šéfa o peniaze, Jules s jedným z nich začal úplne neočakávane viesť dialóg o hamburgeri Big Kahuna Burger, vzápätí mu vysvetlil, prečo vo Francúzsku nemajú štvrtlíbrák a účtovo si vypýtal od neho nápoj. Potom ho účtovo vyzval, aby povedal jeho kamošovi Vincovi, kde sú ukradnuté peniaze, porozprával mu ešte, ako ich šéf vyzerá, že nevyzerá ako kurva, ktorú možno pretiahnuť a len tak medzi rečou strelí chlapca do ramena. Po výstrele sa ho spýtal, či čítal bibliu, a keď povedal, že áno, Jules mu zacitoval jednu pasáž z biblie, konkrétne je to Ezechiel 25,17 a keď dohovoric, začal spolu s Vincentom strieľať do mladíka až do vtedy, pokiaľ nevyprázdnil zásobníky. Skutočne nečakané vyvrcholenie dialógu. Teória rečových aktov nám tvrdí, že súčasťou diskurzov sú účely, ktoré prostredníctvom nich dosahujeme, a keďže v tomto prípade však diskurz nebol úspešný, vyžiadal si pokračovanie inými prostriedkami.

Prečo som venoval toľko času povahe dialógov v Tarantinovom filme *Pulp Fiction*? Preto, lebo som presvedčený, že umenie dialógu zohráva nesmierne dôležitú úlohu aj v jeho nateraz poslednom filme *Nehanební bastardi* (*Inglourious Basterds*, 2009). Tento film patrí medzi umelecké príspevky k tzv. alternatívnej histórii. Tá sa nezaobrá tým, čo sa v dejinách stalo, ale čo sa mohlo stať a keby sa to stalo, aké by to malo dôsledky pre nasledujúci dejinný pohyb. Dej príbehu je jednoduchý. Skupina zabijakov, pod vedením poručíka Alda Raina zvaného aj Aldo Apač (Brad Pitt) operuje vo Francúzsku, okupovanom nacistami. Poslanie tejto skupiny je jednoduché: zabiť všetkých nacistov, ktorí sa vyskytnú v ich okolí a oskalpovať ich, aby mali dôkaz o tom, koľko náckov zabili. Poručík Raine totiž dostal svoju prezývku preto, že sa rozhodol proti nacistom bojovať ako Apač a každý člen jeho komanda mu ešte pred začiatkom operácii vo Francúzsku dlžil sto skalpov. Po menších akciách sa rozhodnú pre akciu, ktorá keby vyšla, tak by zmenila chod dejín. Chceli zabiť nacistických pohlavárov, vrátane Adolfa Hitlera, Hermana Göringa, Josepha Göbelsa alebo Martina Bormana. Chystali sa ich povraždiť pri premiére slabomyseľného nacistického filmu o hrdinskom vojakovi, snajprovi Fredrickovi Zollerovi (Daniel Brühl). Z veže kostola prvý deň zabil asi 68 Američanov, druhý deň 150, tretí deň 32 a na štvrtý deň Američania odišli. Premiéra sa na želanie Zollera, ktorý vo filme hrá sám seba, mala odohrávať v malom kine. v jednom malom parížskom kine. Jej majiteľka je vlastne Židovka Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent), ktorá sa vydáva za Francúzku a tvrdí, že kino zdedila. Nacisti jej vyvraždili celú rodinu a keď sa dozvedela, že nacistická elita má prísť na premiéru, rozhodla sa na vlastnú päsť konať. V kine mala kopy starých vysoko horľavých celuloidových filmov a tie sa rozhodla s pomocou svojho premietača, mimochodom černocho, zapáliť. Akcia sa podarila, a pohlavári Tretej ríše sa usmazili v malom kine, avšak ešte predtým sa z plátna prihovorila Shoshanna, ktorá im rozhodným hlasom zvestovala ich koniec a zvestovala im aj to, že ich smrť je židovská pomsta za všetko, čo na tomto národe spáchali.

Proti Aldovi Apačovi, ako aj Shoshanne a vlastne všetkým Židom a nepriateľom ríše stál plukovník Hans Landa (Christopher Waltz). Keď si divák všimol túto postavu, tak mal pocit, že lingvistiku, filozofickú teóriu rečových aktov a pragmatiku diskurzu študoval v Oxforde, Sorbone alebo na nejakej prestížnej univerzite v USA. Landa okrem nemčiny plynule hovoril francúzsky, anglicky a taliansky. Nielenže dokonale ovládal slovníky a gramatiky týchto jazykov, ale vedel ich náležitým spôsobom používať tak, aby s vynaložením minimálneho úsilia získal maximálnu efektívitu. Bol majstrom vedenia dialógu, jeho chápanie správneho dialógu však nebolo založené na hermeneutike. Svojím praktickým konaním spochybňoval platnosť tvrdenia hermeneutiky, podľa ktorej správny dialóg je ten, ktorý nevedú jeho účastníci, ale ktorý vedie ich. Landa hneď od prvej vety smeroval dialóg k tomu, aby mu na konci jeho partner povedal to, čo potreboval vedieť. Buď to povedal priamo alebo sa preiekol.

O jeho talente pre lingvistiku všetko podstatné vyjavila už prvá scéna. Landa prichádza v sprievode esesákov na jednu horskú farmu. S majiteľom farmy, ktorý ukrýva Židov, začal vo francúzštine viesť rozhovor. Na začiatku to bol banálny rozhovor a v určitom bode Landa, keďže vedel, že jeho dialogický partner vie anglicky, navrhol, aby pokračovali po anglicky. Svoju prosbu zdôvodnil tým, že jeho znalosť francúzštiny sa vyčerpala, v skutočnosti to chcel preto, aby mu nerozumeli Židia, ukrývajúci sa pod dlážkou. Veľmi ne nápadne, vždy s úsmevom na perách pomaly dostal svojho partnera tam, kde ho chcel mať od začiatku, teda do stavu, keď mu sám od seba povedal, že ukrýva Židov a kde ich ukrýva. V momente keď mu to farmár so slzami v očiach povedal, dialóg prešiel plynule do akcie, esesácky plukovník vytiahol samopal a začal bezhlavo páliť do drevenej dlážky. Jeho strelbu prežila Shoshanna, ktorá sa za vyvraždenie pomstila už spomínaným „upálením“ pohlavárov fašistického Nemecka.

Landova znalosť taliančiny pomohla odhaliť Alda Apača, vydávajúceho sa za Taliana. Aldo Apač síce vedel ako-tak taliansky, na bežnú konverzáciu by to stačilo, ale jeho príšerný prízvuk ho prezradil už vtedy, keď povedal prvé slovo. Jeho akcent musel byť podozrivý každému, kto aspoň raz v živote počul nejakého Taliana rozprávať svojim rodným jazykom, nieto ešte na lingvistiku nadaného Landu. V záujme spravodlivosti treba povedať, že nielen Landa bol talent na jazyky, ale aj iný gestapák, ktorému v krčme bola podozrivá trojica mužov oblečených do uniforiem fašistickej armády. Dvaja rozprávali bezchybnou nemčinou, veď pochádzali z Nemecka, ale tretí mal podľa gestapáka zvláštny prízvuk, ktorý nevedel geograficky lokalizovať. Prvým dvom na základe prízvuku hneď povedal, z ktorej časti Nemecka sú, avšak prízvuk tretieho nevedel spojiť ani s jednou časťou Nemecka a preto sa vypytoval, odkiaľ tretí muž v nemeckej uniforme je. Vysvetlenie, že je z jednej horskej dedinky v Alpách a že tam majú všetci takýto prízvuk, sa mu nezдалo a keď objednal whisky (čo je na Nemca veľmi neobvyklé) tak, že ukázal krčmárovi tri prsty tak, ako to robia Angličania a nie Nemci, vedel, že to nie je Nemec a to stačilo na to, aby sa strhla prestrelka, ktorú prežila len spoločníčka troch mužov, mimochodom dvojité agentka Bridget von Hammersmark (Diane Kruger).

Tarantinove dialógy sú vždy pozoruhodné¹, dá sa povedať, že málokto z súčasných režisérov a scenáristov lepšie ovláda umenie dialógu, ako on. Keby som mal hodnotiť dialógy an sich, dovolil by som si povedať, že sú to vlastne samostatné umelecké diela, pričom reč dáva veľký priestor pre ostatné vyjadrovacie prostriedky, akými sú gestikulácia a mimika. Herec, ktorý pochopí nielen dolnú, aj vrchnú hranicu významovosti, môže za pomoci týchto dialógov podať výkon, ktorý je pastvou pre oči a uši. Christopher Walz to pochopil úplne a spôsob, ako previedol napísaný text do podoby hovoreného slova, ako zapojil gestikuláciu a mimiku do akcentovania významu slova alebo do ironického spochybnenia jeho hodnovernosti, je obdivuhodný a poteší každého kinofila. Samozrejme, tým nechcem znižovať výkony takých hviezd, ako Diane Kruger, Brad Pitt alebo Eli Roth. Každý z nich vynikajúco, pretože každý z nich dobre vie, že do dejín filmu ich môže dostať Tarantinov film a nie filmy, ktoré síce pobavia hercov rovnako ako divákov, ale to je všetko. Predsa len, kto koketuje s večnosťou, kto chce byť klasikom, musí podať iný výkon, napríklad taký, aký podal Quentin Tarantino.

Peter Michalovič

¹ V záujme spravodlivosti treba priznať, že s nemeckými dialógmi pomáhal Tarantinovi jeho nemecký kolega Tom Tykvers.

Oslava pomsty – pocta dejinám filmu

Najnovší film Quentina Tarantina, na Slovensku uvedený ako *Nehanební Bastardi*, sa dejom vracia do obdobia druhej svetovej vojny. Nejde však o realistické a monumentálne stvárnenie problematického postupu spojeneckých vojsk pri nejakom vážnom ťažení, ako poznáme napríklad v podaní Johna Waynea, ale naopak, z pohľadu vývinu vojny ide o stvárnenie neškodnej záškodníckej činnosti malej jednotky v tyle nepriateľa. Nejde ani o korektné rešpektovanie sledu dejinných udalostí, ale o historickú alternatívu využívajúcu dejinnú situáciu ako podmienku k rozvinutiu vlastného rozprávania.

Zápletku príbehu tvorí americká židovská jednotka pozostávajúca z 8 vojakov, ktorí sa rozhodli operovať vo Francúzsku s jediným zámerom: flagrantne, okázalo zabíjať nacistov podľa vzoru indiánskeho kmeňa Apačov, následne ich oskalpovať, prípadne, pokiaľ z rôznych príčin obeť brutálne nezabijú, aspoň je zohavená vyrytím hákového križa na čelo obeť. Paralelná druhá dejová línia filmu odkrýva osud prenasledovanej židovskej siroty a majiteľky kina Shosanny Dreyfusovej a jej neopätovaný lúboštný vzťah k oslavovanému vojnovému nacistickému hrdinovi Frederickovi Zollerovi.

Aj napriek skutočnosti, že film je dejovo zasadený do obdobia druhej svetovej vojny, nie je možné ho žánrovo jednoznačne zaradiť medzi vojnové filmy. Žánrové vymedzenie tohto filmu by sa skôr muselo opierať aj o spaghetti western alebo o detektívny žáner. Kolíziu dvoch postáv, poručíka Bastardov Alda Raineho na jednej strane a plukovníka SS Hansa Landu na strane druhej, je možné uchopiť ako stretnutie predstaviteľov týchto dvoch žánrov, ako napätie vzniknuté medzi kovbojom a detektívom. Žáner vojnového filmu je predstavený až nakoniec v podobe filmu vo filme, v samom dramaturgickom vrchole Tarantinovho filmu, a to na premietaní *Pýchy národa*.

Takáto typológia postáv, ktorých konanie je poznačené žánrovými schémami, však privádza do zorného pola reflexie ďalší rámec, podľa všetkého najdôležitejší. Tým myšlienkovým rámcom je kinematografia, podstata filmu, tematizácia jeho existencie. Film *Nehanební bastardi* je predovšetkým a najmä filmom o filme. Pokiaľ teda dôležitou charakteristikou najnovšieho Tarantinovho filmu je, že ide o „film o filme“, potom je nutné, že režisárska práca so žánrovými schémami je zámerná, kontrolovaná, premyslená a hravá.

Oproti zložitému žánrovému kódovaniu, okrem spomínaného spaghetti westernu a detektívky je prítomný aj žáner špionážneho filmu, stojí tentokrát už nie zamlčaná polemika s dejinami filmu, ako to bolo v predchádzajúcich Tarantinových filmoch, ale celkom otvorené tematizovanie filmov, filmových hviezd a filmovej techniky tej doby. *Nehanebných bastardov* je navyše možné čítať dvojakým spôsobom: nielen ako film, v ktorom ide o súboj dobrých síl proti fašistickému agresorovi, ale taktiež ako inscenovanú alternatívnu historickú štúdiu dejín nemeckej kinematografie 30-tych a 40-tych rokov.

Nech je myšlienka o predznakovej skutočnosti akokoľvek naivná a neúnosná, oproti iným filmom, kde kamera je v pozícii nezainteresovaného svedka zaznamenávajúceho síce aranžovanú skutočnosť, ale skutočnosť surovú, v tomto filme je referenčný rámec obrátený k skutočnosti predstieranej, hranej, znakovkej až je možné túto realitu označiť za filmovú. Príkladov na podoprenie tejto tézy je mnoho. Hans Landa pri vyšetrovaní ne-

ustále hrá, herečka Bridget von Hammersmark je dvojitým agentom, Aldo Raine prehlási, že ubíjanie členov SS bejzbalovou pálkou je pre nich jediné kino, ktoré sa bastardom dostáva, rozhodnutie či filmový kritik a britský špión Archie Hicox bude zasvätený do tajnej operácie padne až potom, ako preukáže veľké znalosti filmu a nemeckej kinematografie, tajná operácia má názov „Kino“ atď.

Skutočnosť vychádzajúca z filmu, hrania a predstieraného predpokladá primárnosť znaku pred skutočnosťou. Nemeckí zajatci sú po smrti oskalpovaní, tých, ktorých nechajú bastardi nažive, aspoň označujú. Znak je teda to, čo rozhoduje nielen o spoločenskej príslušnosti, ale aj to, čo rozhoduje o živote a smrti – znak je tým, od čoho sa až skutočnosť ako taká odvíja.

Tretím momentom zobrazovaného a jeho referencie je nepochybne mocenský charakter. Detektív odhaľujúci stopy a čítajúci znaky získava kontrolu nad skutočnosťou. Kto ovláda „kino“, má v rukách život alebo smrť hlavných predstavených fašistického režimu, a tým koniec vojny. Frederick Zoller sa zamiluje do majiteľky kina v čase, keď skladá markízu oznamujúcu nemecký večer, premietanie horského filmu s Leni Riefenstahl. Na získanie kontroly nad okolím je nutné vyslať správne znaky.

S mocenským momentom znaku treba spomenúť aj Tarantinov špecifický prechod zo slovnej konverzácie do obrazovej akcie. V reflexii Tarantinových diel sú často spomínané, vtipom vypointované, viac, či menej zdanlivo bezvýznamné dialógy v protiklade k akcii, ktorá je obzvlášť krvavá až brutálna. Prechod medzi oboma modmi filmu spravidla tvoria ikonické znaky, gesto, prípadne signál. Ten akoby na chvíľu film znehybnie, vytvorí moment rovnováhy medzi oboma spôsobmi filmu, aby sa film nakoniec definitívne prepol z jedného do druhého. Archie Hicox v prvom slede vyvráti pred nemeckým dôstojníkom podozrenie o svojej identite vychádzajúce z jeho britského akcentu v jeho nemčine tak, že svoj pôvod ukotví do filmu. Pochádza z horskej dedinky Pitz Palu a spolu so svojou celou rodinou hral aj vo filme nemeckého režiséra Georga W. Pabsta *Biele peklo v Pitz Palu*. Keď však u hostinského objednáva 3 nápoje, nesprávne gesto ho prezrádza a štartuje sa tak rýchla, krvavá prestrelka. V inej scéne sa zase Hans Landa vrhá na herečku Hammersmarkovú po tom, ako sa divák v detaile presvedčí, že lodička jej padne na nohu ako uliata.

Podobne ako vo filmoch o špiónoch, znaky nie sú jednoznačné, ale vzájomne hrajú, menia identitu vecí, maskujú sa. Archie Hicox je v prvom rade britským filmovým kritikom so zameraním na nemeckú kinematografiu, neskôr poručikom britskej armády, následne sa prevlieka do role kapitána SS, aby nakoniec ešte v spoločenskej hre „Hádaj, kto som?“ prebral na seba identitu nemeckej dobovej herečky Brigitte Horney. Postava Shosanny Dreyfusovej alias Emanuelle Mimieux sa taktiež mení z ustráchaného židovského dievčaťa v úkryte na kata nemeckej vojnovéj elity. Tarantinov dôraz na množstvo jazykov, ktorými sa vo filme prehovára, hra so znakmi, kde sa pohár mlieka alebo šľahačka na štrúdlí stáva dôležitou a tematizácia dejín filmu, otvára nové poznanie. Vojna, nepriateľské úskoky sa nedejú len na bojovom poli, ale aj v reči a v rozhovore, v kine a v samej kinematografii. Tieto boje sa odvíjajú od znaku.

Rovnako ako v predošlom Tarantinovom filme *Kill Bill* aj film *Nehanební bastardi* je filmom o pomste. Rovnako ako predtým, aj v tomto filme je nutné, aby pomsta bola okázalá a krvavá. No tentoraz je kladený ešte väčší nárok na pomstu, a tým je jej teatrálnosť. V objave okázalej teatrálnosti pomsty sa otvára dramaturgický uzol pre druhú rovinu filmu súvisiacu s dejinami kinematografie. Je nutné útok spraviť tak, aby pomsta zasiahla protivníka podobne ako kultový film, aby ho odstrašila natoľko, až sa demoralizovaný vzdáva neschopný pohybu. Takáto teatrálnosť pomsty aj napriek svojej brutalite v sebe skrýva paradoxný a zaujímavý moment. Je totiž nanajvýš zaujímavé, ak sa autor ako Quentin Tarantino, ktorý považuje násilie a zabíjanie za veľkolepú zábavu, podujme nakrútiť antivojnový film.

Juraj Oniščenko

recenzie

EPIGRAMY A PI/KTO/GRAMY

ERIK ONDREJIČKA: (E)PIGRAMY

Elán, Bratislava 2009

Erik Ondrejčka (1964) vstúpil do slovenskej poézie ako zrelý muž dvoma zbierkami básní *Na vnútornej strane viečok* (2004) a *Tanec večerných vločiek* (2006). Zrelosť životného postoja našla odraz v zrelosti výrazu. Pravda, verše začal písať už dávnejšie, ale publikoval menej. Časť týchto prvotín vložil do knižného debutu. Je vyštudovaný inžinier – geodet, čo je sympatické, pretože technikov máme v poézii málo. I keď, jeden z jeho básnických predkov básnik Ján Botto bol tiež zememerač a Ivan Krasko bol chemický inžinier. Ondrejčkova poézia naozaj „zaváňa“ trochu klasikou. Pripomína ju suverénny tvar a trvalý príklon k viazanému veršu, čo sa dnes veľmi nenosí; iste aj preto, lebo je to dosť namáhavé. „Napriek“ rýmovaniu Ondrejčkov verš plynie hladko a spontánne. Aká je to poézia? Jemná, mierne melancholická, ale skôr racionálna ako emocionálna, hoci citové zainteresovanie je evidentné a so strohou strofou vytvára príjemný kontrast. Je v nej aj kvapka smútku, pretože čas plynie a to nie je nič potešujúce. Vraciame sa síce do detstva, k láskam i sklamaniam, ale nad všetkým visí pominuteľnosť.

Jemný reflexívny lyrik Ondrejčka v tretej zbierke *(e)PIGRAMY* (2009) ukázal zásadne inú tvár. Aj to je však jeho autentická tvár. Nejde o schizofréniu, jednoducho markantnejšie sa vyjavila racionálna stránka jeho talentu. V každom z nás, a teda aj v autorovi, je viac vrstiev a keď ide o poéziu, aj viac polôh, v ktorých sa talent realizuje. Ako naznačuje názov zbierky, realizácia išla tentoraz cez epigram, teda cez krátky hutný útvar, v ktorom

autor vyjadrí názor na všetkým známu skutočnosť, pričom priamo zahýri vtipom, pretože známy fakt či skutočnosť vloží do nových, humorných súvislostí. Dar vidieť veci v iných súvislostiach a nájsť v nich humorné jadro je dosť vzácny, preto v literatúre, nielen našej, je málo epigramatikov alebo autorov aforizmov – čo je príbuzný žáner. Z našich sa v tejto oblasti úspešne presadil a presadzuje Tomáš Janovic. Kým však on ťaží najmä z posunov v jazyku, Ondrejčka sa orientuje priamo na javy, ktoré zosmiešňuje. Pravda, nejde len o to, byť vtipný. Nájsť smiešnu stránku nejakého javu zároveň znamená aj nové poznanie. Odhalenie toho, čo sme si nevšimli a čo práve môže byť to podstatné. Aforizmus – ak je dobrý – učí nás vidieť hlbšie; nie vždy, občas ide len o vtipné nazretie pod povrch, ale i to sa cení. Autor sa hrá a my s ním, máme z jeho hry pôžitok.

Hovoríme o jave a ide vždy o jav objektívnej skutočnosti. Ondrejčka sa nerozhliada v sebe, ale okolo seba a zastaví sa pri tom, čo je hodno kritiky či nového posúdenia. Terčom jeho pozornosti sme my, ľudia, naše vlastnosti, slabosti (alkohol, erotika a pod.), ďalej, život spoločnosti, politika (to je veľmi vďačné pole) a všeličo iné, čím žije dnešok, tu a teraz. Aforizmus ako kritický žáner je zameraný na súčasnosť, je aktuálny, hoci jeho zistenia majú spravidla trvalejšiu platnosť. Skrátka, hovorí o tom, akí sme dnes, ale pretože sa človek v podstate nemení, tak hovorí aj o tom, akí sme boli a vari aj o tom, akí budeme. V tom je jeho trvácnosť.

Čo si Ondrejčkova poézia zachovala z mi-

nulých etáp aj v tejto polohe, je – viazaný verš, strofa so všetkými náležitosťami, rýmom, rytmom, atď. Najmä rým je neodmysliteľnou súčasťou Ondrejčkovej osobnej poetiky. Je (aj bol) veľmi výrazný, vynaliezavý a strhujúci na seba pozornosť. Nové poznanie je skryté v pointe, tak ako si to vyžaduje povaha tohto žánru a pointy sa Ondrejčkovi daria. Sú premyslené a potešia, lebo sú zároveň objavné, je to naozaj nové poznanie. V doslove k Ondrejčkovmu debutu hovorí Ľ. Feldek o básnikovom talente ako o talente „od Boha“, čo je v podstate synonymum na spontánnosť. V zbierke (*e*)*PIGRAMY* má Ondrejčkov talent iný pôvod: intelekt.

Organickou súčasťou Ondrejčkovej knižky

sú ilustrácie Ivana Popoviča. Sprevádzajú – čo nebýva zvykom – každý epigram. Svedčí to o Popovičovej empatii, o tom, že mu je Ondrejčkove uvažovanie blízke. Ilustrácie sú tesne spojené s textom, vychádzajú z neho, ale dávajú mu novú dimenziu, dopovedávajú ho určitým smerom. Sú tvorivým čítaním textu, no zároveň aj rozletom fantázie, svojbytným prejavom prekračujúcim textovú hranicu a v charakteristickom geste vyjadrujúcim našu súčasnosť. Aj v tomto výtvarnom prejave sme to – v satirickom nadsadení – neopakovateľne my. Knižka ako taká je prejavom vzájomného tvorivého vzopätia a treba ju srdečne privítať.

VLADIMÍR PETRÍK

KEĎ SA POÉZIA KRITIKOVI OTVORÍ

JÁN GAVURA: JÁN BUZÁSSY

Kalligram, Bratislava 2008

Najnovšia kniha Jána Gavuru – monografia *Ján Buzássy* – prináša prierez tvorbou i životom tohto básnika, prekladateľa a redaktora, ktorý sa v slovenskej literatúre etabloval od polovice šesťdesiatych rokov minulého storočia a jeho poézia existovala popri poetike dvoch ústredných metaforických škôl: Miroslava Válka a skupiny Konkretistov.

Monografia Jána Gavuru obsahuje štyri kapitoly, v ktorých autor rešpektuje chronológiu Buzássyho tvorby. To mu umožňuje priblížiť percipientovi vývoj básnickej osobnosti, ktorá bola výrazne determinovaná spoločenskou a politickou situáciou (päťdesiate roky, okupácia ČSSR, normalizačné obdobie, pád komunistického režimu, vznik Slovenskej republiky, vláda druhej polovice deväťdesiatych rokov). Tá sa podľa Gavuru stáva explicitne súčasťou básnických textov, a to prostredníctvom využitia nonsensu, hyperboly, karikovania skutočnosti a jazykových hier v knihe *Pani Faustová a iné básne* (2001). Okrem spomínaných prostriedkov grotesky vyjadruje básnik svoj kritický po-

stoj k realite aj prostredníctvom cielene zvolenej formy kvarteta (zbierka *Prechádzka jeseňou*, 1999), vyžadujúcej si kondenzovanosť (výsledkom je akcentovanie myšlienkového podstaty bez väčšieho „rozptylu“), konkrétnosť a presnosť vo vyjadrovaní (nekorešpondujúce s ateleologickosťou väčšiny Buzássyho básní) a zároveň frapantnú pointu.

Básnikov nesúhlas s režimom sa však podľa Gavuru neprejavuje len na úrovni formy či obsahu, ale podmieňuje predovšetkým výslednú tonalitu jednotlivých zbierok. Kritik pre dominantný emocionálny ráz textov nehľadá zovšeobecňujúce pomenovanie, naopak, pokúša sa vyznenie jednotlivých zbierok diferencovať, pozoruje nuansy v prežívaní lyrického subjektu (s ktorým sa Buzássy mnohokrát úplne stotožňuje). Predstavuje tak percipientovi široký diapazón emócií: vinu, neistotu, strach, zúfalstvo, skepsu, sklamanie, dezilúziu, frustráciu (zbierky *Hra s nožmi*, 1965; *Lubovník*, 1979; *Zlatý rez*, 1988; *Prechádzka jeseňou*, 1999).

Napriek prevládajúcej negatívnej tonalite Buzássyho zbierok upozorňuje Gavura aj na básne prinášajúce „zásadný obrat“. Svoje presvedčenie dokazuje napríklad na texte *Návšteva* zo zbierky *Náprava vínom* (1993). Poukazuje v ňom na výraznú zmenu prístupu lyrického subjektu, ako aj jeho psychického rozpoloženia. Miera skepticizmu sa v básni znižuje a subjekt pripúšťa možnosť záchranu pripodobnenej k aktu transsubstanciácie – premene chleba a vína na Kristovo telo a krv. Zlomový liturgický úkon symbolizuje dosiahnutie hľadanej harmónie. Hoci má tento stav (posudzujúc báseň v kontexte zbierky) iba prechodné trvanie, chápeme ho ako možný, nie vylúčený. Podobne vníma kritik aj repetitívny motív svetla (kontrastný k motívom tmy a noci vyvolávajúcim ťaživé asociácie), keď konštatuje, že „(...) autor zámerne tematizuje deň, ráno, brieždenie, pribúdanie svetla, symboliku nového začiatku.“ (s. 197).

Potrebu vyvažovania kontrastov, homogenizáciu textov, pokladá Gavura za stabilný komponent Buzássyho umeleckého prístupu. Vo štvrtej kapitole *Zlatá cesta* uvažuje nad súvislosťou medzi pomenovaním básnickej knihy *Zlatý rez* (1988) a neustálym hľadaním „ideálneho spôsobu života“ (s. 159). Napokon kritik dospieva k záveru, že istú katarziu by mohla (nielen) textom priniesť „*rovnováha medzi vznešenosťou a všednosťou*“ (s. 162).

Pre básnika sa stáva hľadanie duševnej rovnováhy bytostne naliehavým. Jeho dôležitosť nadobúda existenciálny rozmer: „*Pocit neuspokojenia a hľadania nie je idylickým bádáním vedca, ale horúčkovitým kľúčkovaním z núdze, nie možnosťou výberu, ale nevyhnutnosťou.*“ (s. 179).

Podľa Gavuru má existenciálne v texte často takú intenzitu, že konanie a prežívanie lyrického subjektu vyvrcholí do „*romantického gesta*“ (s. 13), a to napriek analytickému prístupu a racionálnemu zmýšľaniu poetu doctus, ktoré sa prejavuje v niektorých básnických knihách ako tendencia ku klasicistickému či klasicizujúcemu písaniu (detailnejšie sa tomuto problému kritik venuje v druhej

kapitole *Spor s klasicizmom*). Jednotlivec sa nedokáže identifikovať s vonkajším svetom, nenachádza potrebnú rovnováhu, čo ho vedie k neustálej sebatrýzni, úteku pred realitou, ale i pred sebou samým. Samota pre neho znamená nielen únik, ale aj možnosť opätovného hľadania vlastnej identity (zbierka *Hra s nožmi*, 1965). Nezriedka sa v textoch vyskytujú spomínané motívy šera, tmy a noci, ktoré umocňujú výsledný stiesnený pocit z básne, ako aj úzkostné stavy lyrického subjektu. Dôležitú úlohu pri prekonávaní disharmónie zohráva motív sna (charakteristický romantický prvok). Sen a realita však v Buzássyho tvorbe nepôsobia navzájom kontrastne (zbierka *Rozprávka*, 1975). Gavura konštatuje, „(...) že sa *skutočné a sen stavajú vedľa seba ako rovnocenné, a dokonca ako nevyhnutné. Deficitná a problémová skutočnosť, so vzostupmi a pádmi, sa stáva východiskom; ideálny, harmonický a krásny sen je cieľom.*“ (s. 66), a že „*Sen sa stáva sprostredkovateľom jasnejšieho poznania, jeho vrcholom, lebo napomáha odhaľovať pravdu. Racionalizmus klasicistickej proveniencie nečakane vzdáva hold chvíľkovému, prchavému, neustále unikajúcemu snu a rojčivým ideálom.*“ (s. 71).

Okrem spomínaných parciálnych motívov sa Gavura sústreďuje aj na ústredné fenomény Buzássyho tvorby – krásu a lásku. Analyzuje ich z rôznych aspektov, interpretuje ich vo vzťahu k danému básnickému celku, komparuje ich konkrétny význam so sémantikou v iných textoch, poukazuje na ich varíovanie, upozorňuje na rôzne diferenciacie. Napokon nachádza medzi oboma kľúčovými motívmi istú kauzalitu: „*Láska a krása vytvárajú cyklus; krása stála na začiatku lásky a láskou sa tvorí ďalšia krása.*“ (s. 73).

V závere monografie kritik sumarizuje doterajšie tvrdenia v samostatne vyčlenenej kapitole *Tvar básne, tvár básnika*. Súčasťou knihy je aj *Kalendárium* – prehľadná faktografia básnikovho života a diela.

Hlbavá monografia je výsledkom autorovho dlhodobého venovania sa problematike

Buzássyho poetiky, ako aj jeho básnickej osobnosti v kultúrnom, spoločenskom a politickom dobovom kontexte. Postupné trpezlivé odkrývanie mnohovrstvovej poézie odhaľuje percipientovi často nepoznané intratextové či intertextové korelácie. Dô-

sledný a vnímavý prístup Gavuru v hľadaní súvislostí, uplatnený navyše v interpretácii textov, ktoré sú súčasťou knihy, by nemal ostať v priestore slovenskej literárnej vedy nepovšimnutý.

LENKA SUCHÁ

JOŽINKO, DIEŤA SVOJICH RODIČOV

JOZEF SCHEK - BABUŠEK:

JOŽINKO, DIEŤA SVOJICH RODIČOV

Pre JW produkčnú spoločnosť vydal FO ART, Bratislava 2009

Táto kniha sa v kníhkupectvách určite nedá prehliadnuť. Má masívny rozmer encyklopédií, ale aj slušnú váhu na knižné novorodiatko. Mne to nedalo a zvažil som ju. Jožinko má rovných 1,70 kg hmotnosti!

Pre obecenstvo, ktorého dejiny začínajú premenou Mliečneho baru pri Slovenskom národnom divadle na McDonald, možno bude Jožinko veľkým a prekvapujúcim objavom. Ako keď kedysi dávno bývalý obchodník Heinrich Schliemann objavil bájnu Tróju. Lebo uveril básnikovi Homérovi, ktorý vo svojich eposoch o Tróji hovoril. Ale kto už by dnes veril básnikom?

Na stvorení, snáď lepšie poviem, keď použijem termín na „reinkarnácii“ Jožinka, sa ich stretlo hneď niekoľko. Kompletne vydanie legendárneho seriálu z časopisu Roháč vydal FO ART pre JW producentskú spoločnosť. Tak znie suché konštatovanie na obálke veľkej knihy. Za skratkou JW sa skromne skrýva básnik produkcie, Juraj Weiss. Ďalší básnik, ktorý sa zaslúžil o vydanie nového Jožinka, je básnik komiksu a znalec kresleného humoru, Kornel Földvári. K jeho menu by som ešte pripojil, že je to aj neúnavný básnik a mág maňažmentu. Je podpísaný pod obrovským množstvom nielen knižných vydaní humoru a satiry, ale zorganizoval i množstvo výstav kresleného humoru doma i v zahraničí ešte aj v dobe, keď sa vďaka režimu pod tie akcie

podpisovať nemohol. Ďalší človek, ktorý sa o knihu zaslúžil, je básnik dizajnu, sám aj kresliar, a v prípade znovuzrodenia Jožinka skoro až jeho spoluautor. Fero Jablonovský všetky epizódy Jožinka dva roky čistil z niekdajšej nedokonalej tlače s hrubým rastrom a z rozostretých farieb. Hlboko sa skláňam pred trpezlivosťou básnika Fera Jablonovského, ktorý zo starých tlačí vedel zasa vydolovať čistučkú kresbu básnika a karikaturistu Jozefa Scheka, a ony vyzerajú teraz tak, ako keby ich majster nakreslil len včera.

Jožinko začal vychádzať v časopise Roháč, ktorý sme v rodine nazývali aj „Úsmev strany a vlády“, už v roku 1965. Situácia pre vznik nového seriálu bola vtedy celkom priaznivá. Jednak sa písali zlaté roky šesťdesiate, kedy sa v istom všeobecnom spoločenskom uvoľnení všeličo naraz mohlo, a navyše sa v ten čas v redakcii Roháča zišlo hneď niekoľko ďalších básnikov a poetiek, nadšencov, ktorí humoru naozaj fandili. Klára Jarunková, Milka Lopašovská, Stanka Liptáková, Kalo Uhrík, Tomáš Janovic, Ladislav Szalay, Pavel Tausig... Bože môj, na koho som teraz zabudol, nech mi odpustí. S nejakými krátkymi prestávkami vychádzal seriál o Jožinkovi týždeň čo týždeň, až do roku 1988. Jožinko obveseľoval nielen dospelých, ale celú generáciu detí, ktoré naň dodnes nezabudli a spomínajú na jeho kúsky.

Jozef Schek (vlastným menom Babušek) je básnik kresleného humoru na dlhé trate. Podľa dostupných údajov vyšlo okolo 1100 častí Jožinka. Slovom: Jeden tisíc jednoto častí. Každá časť sa skladala poväčšinou zo štyroch obrázkov, takže ide nielen o 1100 príbehov, ale asi o 5000 kolorovaných kresieb, z ktorých každá je aj samostatným umeleckým dielom hodná stien galérie.

A Schek robil ešte aj ďalšie divy! Okrem Jožinka do Roháča robil ilustrácie, typografické úpravy, obálky... Azda asi najslávnejšia zostala pre pamätníkov obálka Roháča z októbra 1968. Bolo to tretie číslo „po potlačení kontrarevolúcie“. Na obálke je mapa vtedajšieho Československa, ktorá je krížom-krážom poznačená od pásov tankov. A pod tým lakonický nápis: „Poľnohospodári hlásia: Máme poorané!“ A pod tým podpis: Jozef Schek.

Jozef Schek-Babušek na môj popud na počiatku sedemdesiatych rokov pre vtedajší mládežnícky časopis Elektrón asi tri roky kreslil vedeckofantastický komiks. S takou bravúrou, žeby mu to mohli závidieť všetky hviezdy tohto žánru od Ameriky až po Japonsko. Keď som mu to na vernisáži jeho výstavy v Slovenskom národnom múzeu v roku 2006 pripomenul, drzý 85-ročný mladík Jozef Babušek mi povedal:

- To všetko boli len také hlúposti!

Niektorí mladí ľudia často svoj život hodnotia nerozvážne, ako keby im všetko bolo fuk. Ale ja viem, že za tým fanfarónstvom sa väčšinou skrýva citlivá a krehká dušička! Tak to platí aj u Babuška, a z jeho diela je to jasne vidieť.

Mali sme doma zviazaný časopis Nový svet. Vychádzal ešte za druhej svetovej vojny. Mal som asi päť rokov, keď som sa prvýkrát

zamiloval do nejakej nemeckej herečky, čo bola na titulke toho časopisu. A práve v tom Novom svete – mimochodom, keby vychádzal dnes, bol by to asi najmodernejší časopis na našom biednom mediálnom trhu – som pre seba objavil rubriku kresleného humoru. Bola tam jedna kresba, ktorá ma zaujala ešte viac, ako tá blondavá herečka. Kresba bola nakreslená tak sugestívne a so švihom, že sa mi zdalo, že sa na tom papieri hýbe, ako v kreslenom filme. Dvaja človečikovia na obrázku hrali pingpong, a jeden z nich pingpongovou raketou práve usekol spoluhráčovi hlavu. Oddelená hlava mala taký troška vyjavený výraz, aj ten hráč-vrahúň bol z toho dosť začudovaný. Pod tou kresbou bolo napísané: „Hopla!“ Ak som sa aj ja začal o čosi neskôr venovať kreslenému humoru, celkom určite to mohlo naštartovať práve toto moje dávne stretnutie s majstrom Babuškom.

Plakať vie človek hneď potom, čo sa narodí. Ale smiať sa, to sa musí naučiť. Je fajn, keď sa v živote v pravý čas a na pravom mieste pritrafí taký veľký učiteľ smiechu, akým je Jozef Babušek. Ak dnes, vďaka niekoľkým nadšencom a básnikom humoru, vychádza kompletný Jožinko, aby sa so svojimi radosťami-starosťami a pestvami podelil s novou generáciou, tak ja volám „Hopla!“ V našich zemepisných šírkach sa kreslený humor zúžil na politické kreslené komentáre či vulgárny sexuálny humor. Humor absurdný, čierny, poetický, či tisíc ďalších odtieňov humoru, ako keby dnešný človek k svojmu zdraviu a pohode nepotreboval. Je to otázka vkusu aj žalúdka dnešných vydavateľov. Ale aj konzumentov. O to viac vítam na svete knižku, ktorého posolstvom je starý dobrý oslobudzujúci smiech.

IVAN POPOVIČ

MYSLIACI FILM S PRÍBEHOM

KATARÍNA MIŠÍKOVÁ:

MYSL A PŘÍBĚH VE FILMOVÉ FIKCI

Vydavateľství Akademie múzických umění, Praha 2009

Vydavateľstvo pražskej Akademie múzických umění sa v ostatnom období postaralo o vydanie troch zásadných prác v oblasti filmovej teórie. Nepochybne potešiteľnou informáciou je, že dve z týchto publikácií sú pôvodné a iba jedna je preložená. Všetky tri pritom do určitej miery spája prehľadový charakter – usilujú sa o vysvetlenie základných súvislostí danej problematiky, narysovanie línií vplyvov a pôsobení, prípadne napätí medzi rôznymi spôsobmi uvažovania o filme. Tvrdenie Kataríny Mišíkovej z úvodu jej knihy *Mysl a příběh ve filmové fikci*, ktorej sa máme v tejto recenzii venovať, sa dá aplikovať aj na ostatné spomínané diela: „Struktura práce je mapou, ktorou jsem pro toto doposud málo známe území nakreslila a předkládám ji čtenářům jako zprávu o poznávání a přemýšlení kognitivistické filmové teorie i filmových příběhů“ (s. 10).

Pozrime sa v krátkosti na všetky tri diela a začnime pritom jedinou preloženou prácou. Názov knihy talianskeho autora Francesca Casettiho *Filmové teorie 1945 – 1990* celkom jasne deklaruje, o čo tu ide. Konkrétne teda o príručku s ambíciou pokryť a vysvetliť hlavné myšlienky a myšlienkové prúdy, ktoré sa vo filmovej vede, resp. vo filmových štúdiách (ako sa tento odbor často nazýva, dnes už nielen na západných univerzitách) objavili v druhej polovici 20. storočia. Charakter knihy v istom zmysle definuje modelového čitateľa: tým je v tomto prípade študent filmovej teórie a histórie na univerzitnej úrovni. Preklad Casettiho práce zapíňa v česko-slovenskom kontexte zásadnú medzeru: poslednou prácou s podobnými ambíciami boli Aristarcove *Dějiny filmových teorií* vydané v Československu v roku 1968. Rámec *Znaků, obrazů a stínů slov* slovensko-českej dvojice autorov Petra Michaloviča a Vlastimila Zusku

je v porovnaní s Casettim zúžený: v knihe s podtitulom *Úvod do (jedné) filozofie a semiologie obrazů* sa venujú predovšetkým tomu spôsobu myslenia o filme (a umení všeobecne), ktorý si vyslúžil pomenovanie štrukturalizmus, resp. postštrukturalizmus. Zárodky, prvotné impulzy tohto prúdu nachádzajú autori už v lingvistickej koncepcii Ferdinanda de Saussura. V ďalších kapitolách postupne prechádzajú jednotlivými etapami myšlienkového systému, sledujú diela rôznych autorov či dokonca škôl (pražský lingvistický krúžok – Mukařovský, Jakobson...; tartuská škola – Lotman, Civjan, Uspenskij...; francúzsky štrukturalizmus – Lévi-Strauss, Metz...). V predposlednej kapitole sledujú líniu *Od strukturalismu k poststrukturalismu* a prechádzajú k menám ako Derrida, Deleuze a Guattari.

Katarína Mišíková vychádzala v recenzovanej knihe zo svojej dizertačnej práce. Venuje sa kognitivistickým impulzom vo filmovej teórii prevažne angloamerickej proveniencie, keďže najmä tu našiel tento smer uvažovania živnú pôdu. Na úvod je hádam dobré pripomenúť nasledovné: „Kognitivismus i přes některé určující příbuznosti není kompaktní teorií filmu, ale spíše seskupením dílčích teorií, sdílejících společné premisy a základní metodologické postoje. Nevytvářejí jednotní teoretický rámec, ale zkoumáním dílčích otázek pokrývají široké spektrum problémů kinematografického jevu: psychologii filmové percepce, výzkum filmových konvencí, otázku iluze pohybu, vztah filmu ke skutečnosti, teorie narace, žánrů, modely emocionálního angažování diváka, ale i některé problémy, které v sobě (zárodečně) obsahují ještě nezformulované okruhy otázek“ (s. 47). V citovanom úryvku sa teda predstavujú základné tematické okruhy kognitivismu, ako aj prí-

stup, ktorý odmieta jednotnú teóriu postihujúcu celú oblasť kinematografie. Najmä druhý spomínaný motív Mišíková pripomenie ešte niekoľkokrát, napríklad pri odvolaní na práce Američanov Noëla Carrola a Davida Bordwella. Podľa nich „není jediná metateorie schopna postihnout rozmanitosť kinematografického jevu. Preferujú proto dílčí zkoumání problémů a zavrhují univerzální filmové teorie. Proto – i s ohledem na různé teoretické vlivy – bude lépe mluvit o *kognitivistické perspektivě, orientaci* nebo o *kognitivistickém přístupu* ve filmologii než o „kognitivní filmové teorii“ (s. 48).

Takže parafrázujúc článok Kristin Thompsonovej, v ktorom čitateľa oboznamuje s východiskami iného „-izmu“, hlásiaceho sa do určitej miery k odkazu kognitivismu (reč je o neoformalizme): *jeden přístup, mnoho metod* (Thompsonová, 1998). Kognitivistia a neoformalisti¹ tvrdia, že nejde o aplikáciu jedinej, univerzálne platnej „veľkej“ teórie, ale o vynachádzanie priliehajúcich analytických nástrojov vzhľadom na rozoberanú problematiku. A predsa existuje v rámci týchto myšlienkových prúdov určitá súradnicová sieť pojmov, pomocou ktorej sa autori pokúšajú uchopiť vybrané fenomény. Napríklad pre neoformalistov sa jedným z kľúčových termínov (v nadväznosti na ruských formalistov) stalo *ozvláštnenie*. Na druhej strane, v rámci bádania na poli kognitivistických výskumov v oblasti filmu sa udomácnil termín *naratívne porozumenie*. A práve ten je v istom zmysle centrálny v Mišíkovej knihe.

Cieľom je teda čitateľovi priblížiť, ako sa odohráva, uskutočňuje porozumenie naratívnych štruktúram, jednoducho povedané, príbehom. Kľúčovými termínmi sa v tomto načrtnutom horizonte stávajú: vnímanie, myslenie, narácia, fikcia a emócia/e. Mišíková sa venuje vzťahom medzi nimi, opisuje základné procesy, ktoré vstupujú do hry pri vnímaní filmovej fikcie. Tieto procesy s priebežným odvolávaním na už spomenutých, ale aj iných teoretikov (Bordwell, Thompsonová, ale aj napríklad Grodal, Tan či Plantinga) rozdeľuje

na viacero skupín a podrobne ich opisuje a vysvetľuje. Silnou stránkou jej práce je, aspoň sa domnievame, že aj laický čitateľ by nemal mať problém orientovať sa v texte a porozumieť rozoberanej problematike. Autorka v niektorých momentoch **použije** filmový príklad, ktorý osvetľuje diskutovaný fenomén z praktickejšieho uhla pohľadu.

V rámci štruktúry knihy po prvých dvoch kapitolách (*Myšlení o filmu v souboru kognitivních věd a Narativní myšlení a porozumění*) sa autorka obracia k špecifickej koncepcii jedného z popredných predstaviteľov kognitivismu a neoformalizmu – Davida Bordwella. Mišíková ozrejmuje pojmy a systém tohto autora, čo jej v závere práce poslúži svojím spôsobom ako predohra k príkladovej štúdií legendárneho Hitchcockovho filmu *Ani tieň podozrenia*. Analýza konkrétneho diela z predtým jasne vymedzeného stanoviska tvorí akýsi apendix, príkladne poukazujúci na použitie diskutovaných nástrojov a postupov v analytickej praxi. Táto kapitola môže slúžiť nielen ako vzor pre neoformalistickú/kognitivistickú analýzu pre študentov filmových štúdií, ale aj pre laického čitateľa. Tomu môže zaujímavým spôsobom rozšíriť horizonty premýšľania o konkrétnom filmovom diele.

Mišíkovej textu niet z globálneho hľadiska prakticky čo vytknúť. Systematicky, no zrozumiteľným jazykom oboznamuje slovenských a českých čitateľov s takou oblasťou filmových štúdií, ktorej sa u nás zatiaľ dostalo iba čiastkovej pozornosti. V tomto smere je jej práca priekopnícka. Neznamená to, že k danej téme už nie je čo dodať, a to si uvedomuje aj autorka. Ani to neznamená, že by tento spôsob uvažovania dokázal s definitívnou platnosťou vyriešiť všetky otázky a problémy nastolené „kinematografickým javom“. Chvalabohu. Ako priebežná správa či informácia o jednej z možných perspektív a výsledkov, ku ktorým sa pomocou nej dá dopracovať, spĺňa kniha *Mysl a příběh ve filmové fikci* svoju funkciu celkom úspešne. Za daných okolností môžeme s čistým srdcom prižmúriť oči nad drobnými faktografickými nepre-

snosťami, ktoré navyše nemusia byť zavinené samotnou autorkou.²

MICHAL MICHALOVIČ

CITOVANÁ LITERATÚRA

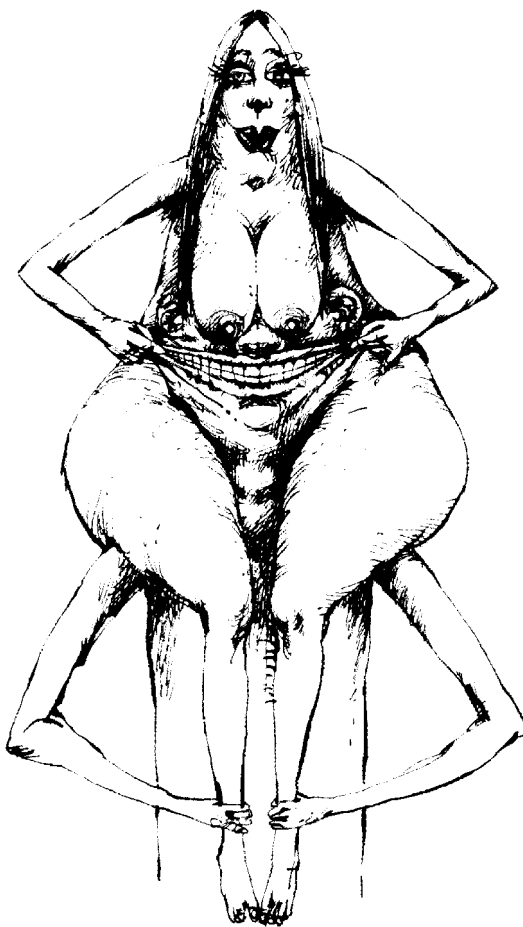
- MIŠÍKOVÁ, Katarína (2009): *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: AMU.
- CASETTI, Francesco (2008): *Filmové teorie 1945 - 1990*. Praha: AMU. Prel. Helena Giordanová (Teorie del Cinema 1945 - 1990, 1993). Prel. Jan Bernard.
- ARISTARCO, Guido (1968): *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis. Prel. Eva Hepnerová, spolupráca: Ivo Hepner. (Storia delle teoretiche del film, 1963).
- MICHALOVIČ, Peter a ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: AMU.
- THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, č. 1 (29), s. 5 - 36 ; prel. Zdeněk Böhm (Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods, 1988).

CITOVANÉ FILMY

- ANI TIEN PODOZRENIA (Shadow of a Doubt, r. Alfred Hitchcock, USA, 1943)
- ZVRÁTĚNÝ / NEZVRÁTĚNÝ (Irréversible, r. Gaspar Noé, Franc., 2002)

POZNÁMKY

- 1 Medzi týmito dvomi smermi sú dnes vytvorené pomerne úzke väzby: napríklad David Bordwell a jeho manželka Kristin Thompsonová využívajú postupy a nástroje oboch. To nie je celkom badateľné v ich jedinej veľkej práci preloženej do češtiny (*Dějiny filmu*), kde v podstate celkom absentujú kognitivistické motívy, no anglofónnym čitateľom sú zrejme známe aj ich iné texty, kde sú tieto prepojenia viditeľnejšie.
- 2 Na myslí mám napríklad použitie „zavádzajúceho“ prekladu názvu režiséra Gaspara Noého *Irréversible - Nezvrátaný* (MIŠÍKOVÁ 2009: 139). Hoci je zvolený preklad možno zmyslom bližší pôvodnému titulu, v slovenskom a českom kontexte bol film uvádzaný ako *Zvrátaný*. Na strane čitateľa môže teda dôjsť k zmätku, keďže sa navyše priamo v texte film neidentifikuje nijakým iným dopĺňujúcim údajom. K tomu prídá následne až vo filmografii v úplnom závere knihy.



DIPLOM ZA SLUŠNOSŤ

Verejnosť sa dozvedela o tom, že vraj sa na Slovensku môžu rozdávať diplomy na počkanie. Teda takmer – päť minút ešte stále na získanie titulu nestačí, no za pár mesiacov sa to celkom reálne dá stihnúť. Napríklad v meste Matúša Čáka, na univerzite, zaviedli skrátenu formu vysokoškolského štúdia. Najmä pre osoby príbuzensky spriaznené s vedením univerzity. Rovnako sa tam – a nielen tam – toleruje odpisovanie.

Pravdaže, príčiny celkom konkrétnej mizérie slovenského vysokého školstva (tak ako aj školstva vo všeobecnosti) sa dajú nájsť v politike súčasnej vlády, ale aj tých predošlých. Už Mečiarova garnitúra v rokoch 1994 až 1998 zatúžila podporiť vzdelanosť na Slovensku vznikom nových metrov štvorcových akademickej pôdy. Navyše sa na túto akademickú pôdu dá presunúť množina mladých ľudí, ktorá by za iných okolností mohla predstavovať množinu nezamestnaných a nepekne skreslovať štatistické údaje o počte ľudí bez práce v našej mladej a hrdej Slovenskej republike.

Dielom tejto politickej objednávky bola okrem iného aj Trenčianska univerzita. Alebo Akadémia umení v Banskej Bystrici, od ktorej sa očakávala výchova prvotriednych umelcov, pretože verejnú mienku proti Mečiarovi vtedy pomáhali obracať umelci treťotriedni. (Ale treba dodať, že akadémia sa medzičasom z tohto proroctva svojich sudičiek vymanila.)

Politickou objednávkou bol nepochybne aj vznik univerzity v Komárne, ktorá má zabezpečiť vysokoškolské vzdelanie mladým občanom maďarskej národnosti. Niežeby si to ako početná desaťpercentná menšina nezaslúžila, ale skutočnosťou ostáva, že práve prítomnosť Strany maďarskej koalície vo vláde prekliesnila cestu tomuto zámeru, pretože raz darmo, aj na rozdávanie univerzít je potrebná politická protekcia.

Dnes sa ukazuje, aký je tento princíp krátkozraký. Vysokých škôl sa urodilo ako húb po daždi, ale objem peňazí určených na ich financovanie ostáva stále skromný, nezodpovedajúci ich potrebám. A objem osôb spôsobilý kvalifikovane odovzdávať svoje poznatky a skúsenosti, je azda ešte výraznejšie poddimenzovaný.

Ministerstvo školstva sa navzdory okolnostiam pokúsilo okresať ich počet požiadavkou, aby išlo o učiteľov dobre podkutých v slovenskom jazyku. Rovnako začalo viesť spravodlivý zápas proti profesorom, ktorí by radi pôsobili na viacerých akademických pôdach naraz. Pritom je profesorov a celkovo kvalifikovaných vysokoškolských učiteľov málo. A popri tom všetkom sa minister pokúsil určiť jasné pravidlá, koľko študentov má pripadať na jedného profesora, aby škola mohla vôbec získať akreditáciu. A popri tom ešte vláda strčila ďalších 5 000 potenciálnych nezamestnaných do školských lavíc s dodatočným príslubom, že to neovplyvní číselné pomery, od ktorých sa akreditácia odvodzuje.

Takéto množstvo nekonceptných a navzájom protichodných krokov zatiaľ hádam nevydal žiadny orgán štátnej správy, hoci vysoké školy s ich intelektuálnym potenciálom by aj takéto

ministerský rébus mali byť schopné správne rozlúštiť a zareagovať naň. Iba jeden signál smerom od vlády k vysokým školám je zatiaľ nemenný a jednoznačný: Nedostatočný objem peňazí potrebný na ich prevádzku. Na vedu a výskum dáva Slovenská republika o to menej peňazí, o čo viac nahlas vytrubuje, ako veľmi ich treba.

Ibaže odpisovanie a udeľovanie diplomov na počkanie vôbec nie sú len výsledkom finančnej mizérie, ale aj mizérie kultúrnej. Svojho času sa moji vysokoškolskí spolužiaci z Indie alebo Ghany čudovali, ako je v našich končinách rozšírené opisovanie, našepkávanie, skrátka podvádžanie v školských laviciach. U nich vraj za podobný prehrešok hrozí vyhadzov zo školy, alebo priam dočasné vylúčenie zo štúdií na všetkých školách v krajine. Nuž, prísny a dôsledný anglický školský systém. Na Slovensku s tradíciou benevolentného a skostnateneho C. a K. školstva a neskôr pokryteckého komunistického vzdelávacieho systému neboli – na šťastie všetkých lajdákov a babrákov – podobne prísne pravidlá nikdy zavedené. Práve naopak.

Budovateľské päťdesiate roky umožňovali robotníckym a straníckym kádom vyštudovať vysokú školu v skrátenej lehote. Robotníci sa stávali právnikmi či vedeckými pracovníkmi na želanie vtedajšieho systému. Neskôr sa v školách udomácnila protekcia a rovnako nebol pre vyvolených problém preplávať úskaliami ôsmich či desiatich semestrov so správnou ochranou za chrbtom.

Bohužiaľ, riziko, že človek natrafí na lekára alebo advokáta s diplomom ale inak bez vedomostí, narastá aj po novembri 1989, pretože sa ešte pevnejšie rozšírilo presvedčenie, že nejaké pravidlá existujú iba preto, aby nám kazili náladu. Veď ak už neplatí skutočnosť, že na získanie vysokoškolského titulu treba štyri, päť alebo šesť rokov riadne študovať, potom to predstavuje deštrukciu tých najzásadnejších hodnôt determinujúcich náš každodenný život. Potom zrejme nie je nutné mať osemnásť rokov na to, aby si človek mohol kúpiť cigarety alebo šoférovať auto. Potom nie je potrebné pracovať na to, aby sme si zarobili. Potom nie je potrebné dodržiavať zákony na to, aby sme ostali počestnými a uznávanými občanmi.

Ako vraví stará známa reklama, tu už nikto nič negarantuje.

Nik negarantuje, že ak vojdeme na prechod pre chodcov na zelenú, nikto nás nezrazí. Že ak si vyjdeme na výlet do štátnej prírodnej rezervácie, nestretieme tam zúrivých štvorkolkárov a motocyklistov zamorujúcich okolie hlukom a splodinami.

Najdôkladnejšie sa normám a pravidlám v spoločnosti vysmieávajú priamo tí, ktorí ich tvoria (politici) a tí, ktorí majú kontrolovať ich dodržiavanie (súdna moc, represívne zložky). Taký politik nechodí do práce, necháva za seba podpisovať iných – a ešte stále má v rukách moc a vo vreckách peniaze a v prieskumoch verejnej mienky dostatok popularity potrebný na ďalšie prežitie. Taký sudca odročuje jedno pojednávanie za druhým, rozhoduje v duchu požiadaviek a predstáv svojich objednávateľov a ešte vždy na pleciach drží celú ťarchu zničeného a znásilneného tela ľahkej dámy nazývanej spravodlivosť. Taký minister podpíše predaj emisií, ktorým vyfučí do stratosféry slušný balík miliónov a nič – jeho strana tu bola, je a bude.

Kto z dnešných protagonistov anarchie má dostatok prirodzenej či zákonnej autority, aby vysokým školám nanucoval pravidlá, ktoré aj tak nikde inde neplatia?

Kdežeby – fakt, že nemáme opisovať, podvádzať, klamať, bezohľadne jazdiť a rozkrádať verejné peniaze, nám vstúpuje naša kultúra. Súbor písaných i nepísaných pravidiel určujúcich čo máme robiť, aby sme neboli sebe ani okoliu nepríjemní či nebezpeční. Táto disciplína sa, žiaľ, na žiadnej škole neučí... Iba ak by na niektorej vysokej škole udeľovali diplom za slušnosť a kultúrnosť. Ale takej fakulty zatiaľ niet.

Márius Kopcsay

úklady jazyka slogličtina alebo

KOMUNIZMUS, POSTKOMUNIZMUS

Liberalizmus porazil svojich úhlavných nepriateľov, nacizmus a komunizmus, ich vlastnými zbraňami. Nacizmus vojensky, a komunizmus ekonomicky. (Z úvahy Jána Čarnogurského Porazili sme komunizmus, porazíme aj liberalizmus.)

Izmov je tu až-až, nepochopiteľný je však pojmoslovný zmätok, ktorý stotožňuje útvary reálne s potenciálnymi a fiktívnymi. **Nacizmus** (nacionálny socializmus) mal svoju uskutočniteľnú teóriu a keď sa dostal k moci, aj z nej dosť uskutočnil, resp. začal uskutočňovať – s efektivitou hodnou lepšej veci. **Liberalizmus** je politicko-ekonomická koncepcia či teória, ktorou sa mnohé režimy síce vo väčšej-menšej miere riadili, pre svoju povahu sa však nemohol stať, a ani sa nikde nestal, štátovým útvarom. **Komunizmus** je sociálna utópia, ktorú si Komunistické strany aj Kominterná síce vytyčovali ako konečný cieľ, svojský „koniec dejín“ (každý podľa svojich schopností, každému podľa jeho potrieb), ale ani jedna z komunistických strán v krajinách, kde sa predrali k moci, nevyhlasovala, že ho uskutočnila, a prinajmenšom v tomto mali pravdu. Na rozdiel od nacizmu teda komunizmus nikdy a nikde nejestvoval. Ako by aj mohol, keď je, ako každá utópia, neuskutočniteľný.

Napriek tomu od rozpadu ZSSR a jeho satelitov do zblbnutia počúvame a čítame o **zločinoch komunizmu, období komunizmu, dračej siatke komunizmu** – nuž a keď o **komunizme**, tak samozrejme aj o **postkomunizme**. Ten samozrejme predpokladá opak, teda **antekomunizmus**, ale nič také jazyk a ani filozofia nespodili, a **antikomunizmus** zasa patrí do inej škatuľky.

Pripadá to absurdné. Čosi, čo nikdy nejestvovalo, čo figurovalo iba ako cieľ, sa ničoho zlého (a ani dobrého) nemohlo dopustiť. **Nacizmus, kresťanstvo, otrokárstvo, feudalizmus, kapitalizmus, imperializmus, (neo)kolonializmus** či **fundamentalizmus** sa zločinov dopúšťali, prípadne dopúšťajú. Mohli a môžu, lebo existovali, prípadne existujú.

Komunizmus nejestvoval, je to iba pohodlná vžitá nálepka pre totalitné režimy vybudované pod diktátom komunistických strán, ktoré to v prvopočiatoch možno ešte mysleli so svojou fantazmagóriou vážne, tak ako mnohé iné sociálne hnutia, no stačilo, aby sa dostali k moci, a veľmi skoro rozpoznavali fantazmagóriu ako takú. Potom už išlo len o to, udržať sa v sedle stoj čo stoj.

Tieto režimy videli v zločine legitímny pracovný nástroj, ich zločiny nie sú však zločiny **komunizmu**. Ako by sa to správne malo označovať, aby spĺňalo aj požiadavku stručnosti a údernosti, bez akej sa ideologická nálepka neobíde, netuším. Možno preto sa vžila nálepka, ktorá tú požiadavku spĺňa, aj keď sa celkom míňa s označovanou skutočnosťou. To sme však zasa pri starom poznatku, že jazyky sa neriadia logikou...

Ľutovať – zľutovať sa

Skúsení prekladatelia z ruštiny Valerij a Ivana Kupkovci ponúkli v Dostojevského *Denníkoch* podnetný pohľad do spisovateľových etických reflexií a komentárov na okraj spoločenských pohybov a dobovej mentality v Rusku. Preklad je vcelku adekvátny a profesionálny a autorove postrehy, keď ich vyzlečieme z dobového oblečenia, završujú prekvapivou aktualitou, nadčasovou platnosťou. V tom svetle preklad v jednom bode vyvoláva polemiku. Je to groteskne desivý obraz, predstaviť si, ako kuriér mláti kočišovi do krku pästou, aby poháňal kone, a kočiš zas mláti kone bičom, aby pridali. Tým sa však obraz nekončí, lebo keď bitý kočiš príde domov, vyleje

si zlost z poníženia na žene a dobije zas ju, tvora ešte bezmocnejšieho. Slovom, Dostojevskij tu kreslí násilie ako reťazovú metódu, najpreferovanejší komunikačný prostriedok – všetky ostatné prídu až po ňom.

Krátko predtým však píše o Spolku na ochranu zvierat a podotýka, že *mužik, ktorý sa naučí ľutovať zvieratá, začne ľutovať aj svoju ženu*. V tejto formulácii sa zrkadlí nezhoda rozsahu významových polí v ruštine a slovenčine. Po slovensky môžete niekoho **ľutovať**, že ho postihlo nešťastie, môžete aj **oľutovať**, čo ste sami vykonali alebo čím ste niekomu ublížili. V minulosti. Nemôžete však niekoho **ľutovať**, a zároveň ho mlátiť – súčasne to v slovenčine nejde. Iba ak vo forme grotesky či krokodílich slz.

V ruštine to ide, tam ľutovať znamená aj **zľutovať sa, ulútiť sa, prejavovať súcit**. To posledné máme aj v slovenčine – **ľútosť** môže znamenať aj **súcit**. Pre náš kontext sa však nič z toho nehodí – Dostojevskij by rád, aby sa surovec kuriér nad kočišom **zľutoval**, a surovec kočiš zas nad koňmi či ženou. Teda aby s nimi **mali súcit**, aby sa im ich **ulútilo**... To všetko sa dá aj v predstihu, vopred, ide o zmenu postoja – kto sa nad niekým **zľutuje** alebo sa mu ho **ulúti**, možno vyhladnutú obeť nezmláti, hoci pôvodne chcel.

A ZNOVA TIE ANTONYMÁ...

O ľuďoch, ktorí sa nedožijú predpokladaného veku, sa hovorí, že umreli **predčasne**. Keď však niekto nie a umrieť, hoci predpokladaný vek dávno dosiahol a presiahol (ale nakoniec, chvalabohu, predsa len umrie), nik o ňom nepovie, že umrel **počasne**. Nanajvýš že umrel v **požehnanom veku**, hoci vlastne nik poriadne nevie, kedy je vek už požehnaný a kedy ešte nie. Rozhodne je mŕtvy vtedy **na pravde božej**, bez ohľadu na to, či bol svätec alebo grázel. Lebo taký grázel sa ešte nenarodil, aby sa ocitol **na pravde čertej**, hoci v iných spojeniach ustálené zvraty zas také háklivé nie sú a bez obalu pripustia, že **čertu slúžil, čert ho vzal**.

Keď niekto klame sústavne a návykovo, je **obyčajný klamár**. To **obyčajný** tu neznamená bežnú, každodennú mieru, ale, naopak, mieru presahujúcu bežné hranice. Kto je však potom **neobyčajný klamár**, keď už to **obyčajný** signalizuje prekročenie bežnej miery? Barón Prášil či Till Eulenspiegel, ktorí neklamú účelovo, ale z fabulačného pretlaku? Alebo politická sľubotechna, ktorá dobre vie, že svoje sľuby ani pri najlepšej vôli nesplní, lebo sa to nedá? **Neobyčajný klamár** tak podľa všetkého primiešava do rozhorčenia aj štipku obdivu, kým **obyčajný klamár** sa, napodiv, zas nedá stupňovať – **obyčajnejší klamár** nedáva zmysel a ani sa nepoužíva, a **najobyčajnejší klamár**, napriek superlatívnej forme, nie je väčší klamár než ten obyčajný, takže superlatív tu nevyjadruje zvýšenú mieru klamárstva, iba rozhorčenia.

Keď nám niekto pridlo brnká na nervy či lezie na city, spravidla sa neovládne a **osopíme sa** naňho. Keďže ide o výbuch, je to vec okamihu, dlhodobo sa **sopiť** nedá, na dlhšie konflikty má jazyk iné nástroje – **zazerať, gániť, pozeráť krivým okom** – vždy len jedným, nikdy dvoma, kým **rovným okom** sa na nikoho pozeráť nedá, to už naňho **upierame oči**, prípadne zrak...). Sopka sa síce na nikoho **neosopí** a ani **neosoptí**, no zvuková i významová príbuznosť bije do očí. Aj sopka mlčí dlho a **soptí** len krátko, aspoň teda vo svojej geočasomiere. Naproti tomu **sopúch** akoby do tohto kontextu vôbec nezapadal, a **sopúška** už ani do jazyka.

Pohľad, úsmev môže byť všelijaký, medziiným aj **nevyspytateľný** – no opak nebude **vyspytateľný**. A ak napriek tomu predsa len je, musíme to označiť inak – **úprimný, otvorený**. Keď sa potom chceme vrátiť k východisku, tiež to nejde len tak, lebo proti **úprimný** síce ľahko postavíme **neúprimný**, no opak **otvoreného pohľadu** určite nebude **zatvorený**, kým **uzavretý** zas nebude pohľad, ale výraz.

S behom rokov môžeme postupne **dospieť**, kým nedospejeme do dospelosti. Ak nám to trvá dlhšie než má a budeme dospievať pridlho, môže sa stať, že vôbec nedospejeme, ba ani nedospievame, nie to aby sme to svoje vyspievali, takže svojou hrivnou vôbec neprispievame, keďže sme dosť nevyspeli. Ak sa nám však, napriek prekážkam, predsa len podarí dospieť a po čase dokonca dospieť do **požehnaného veku**, keď je už čas pobrať sa, rozhodne sa nám nepodarí **odspieť**, musíme sa uspokojiť s tým, že nám **odspievajú** iní dospelí, ktorí ešte tak ďaleko nedospeli a ktorým my už určite neodspievame.

Ak napriek tomu **zabudneme** pobrať sa a chceme ešte chvíľu **tu s vami pobudnúť**, nemali by sme **zabudnúť**, že stále **príbúdajú** potomci, ktorí nestoja o to, aby im kvôli nám **odbúdalo**, lebo **príbúdať** im určite nebude, a **predbúdať** tobôž nie. Stojí to za **hlbšiu úvahu**, lebo na **plytšiu** jazyk nemyslel, hoci plytkých úvah je určite viac než tých hlbokých, a ani táto tu nebude výnimkou.

Keď nám je niekto proti srsti, **stránime sa** ho. Ak máme v rukách dosť moci, môžeme ho aj **odstrániť**, je to však jednosmerný proces, lebo nik nemá toľko moci, aby odstráneného zase **pristránil**. Pokiaľ ho teda naozaj odstránil, a nie iba **odstavil**. Tento menej radikálny spôsob už nie je jednosmerný a dá sa revidovať. Jazykovo sa postihnutého síce nedá **pristaviť**, nanajvýš rehabilitovať, rehabilitácia však má zasa výhodu, že sa môže týkať aj definitívne odstránených, teda in memoriam, a ďalšiu výhodu, že odstránení rehabilitanti nás spravidla už neohrozia. Aspoň pokiaľ nevyrastú na mučeníkov, s ktorými sú potom ešte horšie patálie, než keby sme ich namiesto **odstránenia** boli iba **odstavili**, prípadne **odpíllili**, čo vyjde narovna, len výraz pochádza z iného košiara. Lenže kto to má vopred vedieť, čo sa raz ukáže ako výhodnejšie – **odstrániť** či **odstaviť**?

A tu je zasa nedoceňovaná výhoda nás, čo moc nemáme. Ani jedno, ani druhé nie je v našej moci, takže v predstavách môžeme bez obáv odstraňovať, keďže je to bez rizika. A bez následkov, pokiaľ sa tí virtuálne odstraňovaní nedozvedia, čo by sme chceli, keby sme mohli. To je však už v našich rukách – aspoň pokiaľ sa nepotrundzíme. Latinské **in vino veritas** totiž zvädza. Vo víne nie je pravda (ktorej sa aj triezvi ťažko dopátrame), ale úprimnosť – čo na srdci, to na jazyku – a tak pod parou vytárame, čo by sme si triezvi určite nechali pre seba. Podľa reálneho pomeru síl sa nám potom môže stať, že nás novonadobudnutý hnevnik reálne odstaví, ba nebodaj rovno odstráni.

Pokiaľ je pohárik silnejší než my, možno by pomohlo mať pri sebe **jasnovidca**, tých je však málo a zväčša nie sú poruke. **Temnovidcov** je plno, najskôr medzi nich patríme aj my, jazyk, zameraný na extravuršty, nás však neberie na vedomie. **Temnovidcami** by sme napokon mohli nazvať aj pesimistov, ale neoznačujeme ich tak. Napokon, ani do jasnovidectva sa nepremietol faktor optimizmu, hoci podľa zmyslu by sa ta pohodlne zmestil. A keby sme to zmenili na **ružovovidectvo**, už by tam rozkvitol naplno. K **naplno** sa ako opak natíska **naprázdno**, ale akokoľvek by sme hľadali, antonymných súvislostí sa nedopátrame.

Naproti tomu pri **strašení** objavíme obdôb so **stránením** dosť. Aj tu môžeme svojich hnevnikov **odstrašiť** alebo **zastrašiť**, pokiaľ sme pri sile, ale keď sa pomery zmenia a niekdajší hnevníci by sa nám aj zišli, už ich **nepristrašíme**. Pozoruhodné je, že **odstrašiť**, ak si ho rozoberieme, vlastne obsahuje čosi pozitívne, teda **zbaviť strachu**. Napriek tomu znamená opak. Nechce **odstrašiť**, ale, naopak, **zastrašiť**, **vystrašiť**, **prestrašiť**, **nastrašiť** (**nahnať strach**), **naľakať**. Všetky tieto slovesá vyjadrujú interakciu a predpokladajú dva subjekty. Zvratné zámeno druhý subjekt vylúči, s ním si vystačíme sami – **prestrašiť sa** či **naľakať sa**, na to nepotrebujeme nikoho, to potvrdí každý **ustrášenec** či **ustráchanec**, ktorý za každým **strašiakom** vetrí reálnu hrozbu, ba zavše sa zaobíde aj bez strašiaka či **mátohy** a vyfantazíruje si ich. Všetky jazyky majú **ustráhanecov na háku**, ako svedčí hojnosť posmešných označení – **strachopud**, **strachoš**, **trasorítka**, **bojko**, **baba**, **sraľo** – Česi k tomu dodajú svojho **strašpytla**, **po-**

seroutku a sralbotku, a to sme do skutočných vulgarizmov ani nesiahli. Za zmienku tu stojí **baba** ako prejav patriarchalizmu, tomu sme sa však venovali v minulom čísle.

Čas je to, čo vieme, čo je, kým nás nevyzvá, aby sme ho definovali. Týka sa to však iba času ako fyzikálno-filozofickej kategórie a v jednotnom čísle. Stačí prejsť do plurálu, a hneď sme na bezpečnejšej pôde. **Zlaté časy** či, naopak, **ťažké časy**, si väčšina z nás ľahko definuje, zádrhel je v subjektivite zorného uhla, takže tie isté časy boli (a budú) pre niekoho zlaté, pre iného ťažké. Naproti tomu **pekný čas** je sociálne neutrálny, milionár aj bezdomovec sa poľahky zhodnú, že je **pekne** či, naopak, **škaredo**. Keď je škaredo, môže sa **vyčasiť**, zato **odčasiť** sa nemôže, akokoľvek by sa vyjasnilo, môže sa iba **zamračiť**, **zachmúriť** či **zachmáriť**, **zablačiť**, **zatiehnúť**... Ešte horšie je to s **nečasom**, doslovne vzaté opakom času, lebo to vôbec nie je opak, iba škaredé či dokonca psie **počasie**, teda vlastne čosi, čo nastane **po čase**, kým **predčasie** nikdy nebolo a najskôr by zodpovedalo nejestvujúcemu obdobiu pred veľkým treskom, keď čas ešte nebol. Naproti tomu **počas** nepríde **po čase**, ale v priebehu nejakého diania, takže by to vlastne mal byť **medzičas**, lenže ten sa zasa usadil najprv v športovej terminológii, a potom aj v kultúre či filozofii. **Medzičasom** je zasa skôr príslovka vyjadrujúca časový odstup, ale čo vlastne môže jestvovať **medzi časom**, keď čas nemá prestávky ani medzery? Prečo by **medzičas** napriek tomu nemal jestvovať, keď môže jestvovať **polčas**, teda polovica času? S logikou a fyzikou sa tu ďaleko nedostaneme.

Kdesi medzi **časom** a **nečasom** leží **bezčasie**, teda obdobie, keď čas akože stojí, hoci čas je asi to jediné, čo nikdy nepostojí, darmo bude trúfanlivec prosíkať **postoj**, **chvíľa**... Nepostojí, ba opovážlivcovi hrozia za takú žiadosť pekelné tresty. Naproti tomu tempo času sa subjektívne silne odlišuje, takže niekomu sa čas **vlečie**, kým inému, možno **súčasne**, **letí** či **cvála**. Čas sa dá dokonca aj **naťahovať**. Ambrose Bierce v *Sovej rieke* do okamihu medzi výstrelom a zásahom vtesnal celý príbeh odsúdenca, ako sa mu popravné čate v predstave podarilo ujsť, aj keď v skutočnosti nie.

Čas sa dá nájsť, najmä na to, za čím nám duša piští, a keďže sa dá nájsť, dá sa aj stratiť. Lenže nikdy to nie je ten istý čas, na rozdiel od peňaženky, ktorú niekto stratí, a iný nájde. Ak **stratíte čas**, nik iný ho nenájde, a keď si na vás niekto **nájde čas**, berie ho z vlastných zásob. Iba ak by si ho na vás našiel v rámci **pracovného času**, ktorý vlastne už predal zamestnávateľovi, takže si **našiel čas** v cudzom revíri. Ale to si spravidla iba **ukradne chvíľu**, nie čas. Tak naozaj sa čas kradne hlavne pánuobhu, ktorý ho má zrejme neúrekom, kým spolublížnym čas nekradneme, iba ich oň **okrádame**, keď nám ho nechcú **venovať** dobrovoľne. Sem patrí aj najbežnejší zvrat **mať (nemať) čas**, vyjadrujúci nie vlastnícky vzťah k predmetu, ale subjektívny vzťah k osobe či činnosti, lebo kým na čosi (kohosi) **nemáme čas**, súčasne ho máme plno na čosi iné.

Čas sa vyskytuje dokonca aj v podobe častice či zvratu. Keď niekoho napomenieme, že **už je čas** sa do čohosi pustiť (do čoho sa mu nechce, inak by k napomenutiu ani nedošlo), vôbec nejde o čas, ale o **načase**, a keď niečo robíme **z času na čas**, to iba štylisticky naťahujeme stručnejšie **občas**.

Samostatným životom v nádeji na transcendentno si žije **časnosť** ako opak večnosti, implikujúc ilúziu, že raz (ale až na večnosti) to bude lepšie. Pokiaľ je však **časnosť** dobrá a príjemná, nikomu sa z nej poberať nechce, najmä ak by to malo byť **predčasne**. Zato **počasne**, prečo nie? Veď vtedy už aj tak nemáme na výber.

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

NAZUNA

Jokumireba
nazuna hanasaku
kakinekana.*

* Prívítame pokusy o preklad tohoto japonského haiku do slovenčiny

BAŠÓ (1644 - 1694)

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.